



J A N
B L A N C

EN QUÊTE
DU GRAND
S T Y L E

LA PEINTURE
D' HISTOIRE
BRITANNIQUE
AU XVIII^e SIÈCLE

LIBRAIRIE DROZ



LIBRAIRIE DROZ

Tous droits réservés par la Librairie Droz SA en vertu des règles de propriété intellectuelle applicables. Sans autorisation écrite de l'éditeur ou d'un organisme de gestion des droits d'auteur dûment habilité et sauf dans les cas prévus par la loi, l'œuvre ne peut être, en entier ou en partie, reproduite sous quelque forme que ce soit, ni adaptée, représentée, transférée ou cédée à des tiers.

Ce travail est sous licence Creative Commons Attribution - pas d'utilisation commerciale - pas de modification 2.5 Suisse License. Pour obtenir une copie de la licence visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> ou envoyez une lettre à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Pour toutes informations supplémentaires, merci de contacter l'éditeur : droits@droz.org

All rights reserved by Librairie Droz SA as proscribed by applicable intellectual property laws. Works may not, fully or in part, be reproduced in any form, nor adapted, represented, transferred or ceded to third parties without the written authorization of the publisher or a duly empowered organization of authors' rights management and except in instances provided for by law.

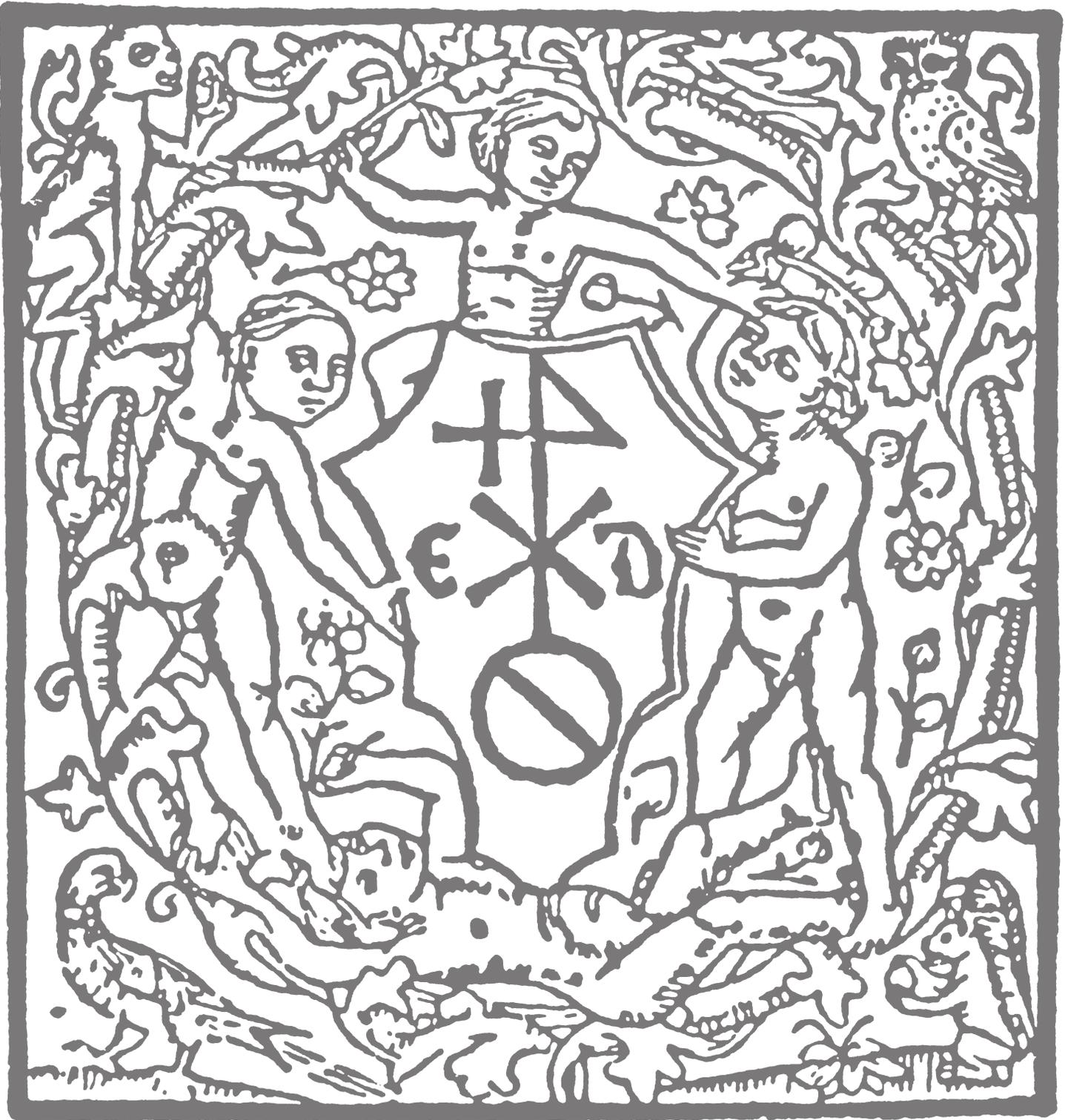
This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use - No modification 2.5 Suisse License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

For any additional information, please contact the publisher : rights@droz.org

Collection
ARS LONGA
n° 7

LIBRAIRIE DROZ
GENÈVE - PARIS

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.



JAN BLANC

EN QUÊTE DU
GRAND STYLE

LA PEINTURE D'HISTOIRE
BRITANNIQUE
AU XVIII^e SIÈCLE

LIBRAIRIE DROZ

Ouvrage publié avec le soutien du Fonds général de l'Université de Genève, de la fondation Ernst et Lucie Schmidheiny et de la Société Académique de Genève.



L'étape de la prépresse de cette publication a été soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.



**FONDS NATIONAL SUISSE
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE**



Édité par la Librairie Droz
11 rue Firmin-Massot
CH-1206 Genève - GE
www.droz.org

ISBN: 978-2-600-05993-0
ISBN PDF: 978-2-600-15993-7
DOI: 10.47421/droz59930

ISSN: 2235-1361
Maquette : Ingrid Allongé.
Mise en page : 3d2s/Emmanuel Dubois, Issigeac, France.

Copyright 2020 by Librairie Droz

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or translated in any forms, by print, photoprint, microfilm, micro-fiche or any other means without written permission.

INTRODUCTION

L'Exposition des peintres anglais est très belle, très singulièrement belle, et digne d'une longue et patiente étude. Je voulais commencer par la glorification de nos voisins, de ce peuple si admirablement riche en poètes et en romanciers, du peuple de Shakespeare, de Crabbe et de Byron, de Maturin et de Goodwin ; des concitoyens de Reynolds, de Hogarth et de Gainsborough¹.

Comme un grand nombre de ses compatriotes, Charles Baudelaire révère l'art britannique du XVIII^e siècle. Ses *Salons* font une large place aux « peintres anglais ». Les premières pages de son article sur *Quelques caricaturistes étrangers* (1857)² sont consacrées à William Hogarth. Il en loue l'« esprit taquin et hypocondriaque », capable de « montrer au naturel les vices du soldat »³. Il cite également les noms de Joshua Reynolds et de Thomas Lawrence, avec celui de Rembrandt, afin d'illustrer la méthode, « particulière aux coloristes », de « faire du portrait un tableau, un poème avec ses accessoires, plein d'espace et de rêverie ». Cette méthode est opposée à celle qui consiste à « rendre fidèlement, sévèrement, minutieusement, le contour et le modelé du modèle » :

Ici l'art est plus difficile, parce qu'il est plus ambitieux. Il faut savoir baigner une tête dans les molles vapeurs d'une chaude atmosphère, ou la faire sortir des profondeurs d'un crépuscule. Ici, l'imagination a une plus grande part, et cependant, comme il arrive souvent que le roman est plus vrai que l'histoire, il arrive aussi qu'un modèle est plus clairement exprimé par le pinceau abondant et facile d'un coloriste que par le crayon d'un dessinateur⁴.

¹ Baudelaire [2008], p. 262.

² Baudelaire [2008], p. 333-336.

³ Baudelaire [2008], p. 310.

⁴ Baudelaire [2008], p. 200.

Richard Parkes Bonington suscite également les éloges de Baudelaire, qui confesse son admiration pour ses aquarelles⁵, et le classe dans la « nouvelle école de peinture », avec « Delacroix, les Devéria, Boulanger, Poterlet »⁶.

Pour le critique, l'art britannique se résume ainsi aux peintres de la vie quotidienne, aux portraitistes et aux paysagistes. Mais où se trouvent les peintres d'histoire ? Le nom d'Henry Fuseli est cité à une seule reprise, mais pour thématiser la question du rêve plutôt que celle de la peinture d'histoire⁷. Et lorsque Baudelaire évoque les peintres anglais présentés lors de l'Exposition universelle de 1855, comme c'est le cas dans l'extrait cité en incipit de cette introduction, il touche bien au thème de l'histoire, mais seulement en relation aux écrivains et aux poètes britanniques. Quand il lui faut citer quelques noms de leurs confrères, il se contente de renvoyer à une trilogie plus classique, comportant un peintre de genre et deux portraitistes. Il faut dire que Baudelaire n'a pas l'habitude d'être aimable à l'égard des peintres d'histoire, surtout s'ils sont français. Ses piques à Jean-Léon Gérôme, exprimées lors du *Salon de 1859*, sont célèbres ; et elles s'inscrivent dans le cadre d'une critique de ce qu'il appelle « l'école des pointus ». Les peintres évoqués par le poète sont d'autant plus savants qu'ils ne sont pas des artistes véritables. Ils voilent leur ignorance sous des images emplies de citations cuistres et de références pédantes :

Ici l'érudition a pour but de déguiser l'absence d'imagination. La plupart du temps, il ne s'agit dès lors que de transporter la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain. [...] Des pastiches d'Herculanum, avec leurs teintes pâles obtenues par des frottis impalpables, permettront au peintre d'esquiver toutes les difficultés d'une peinture riche et solide⁸.

Même s'il ne les cite pas, Baudelaire connaît probablement les noms de Gavin Hamilton ou de Benjamin West. Ces peintres ont été célébrés en leur temps, et abondamment diffusés par la gravure. Mais il fait le choix de les ignorer, en résumant l'art anglais du XVIII^e siècle à celui de William Hogarth, de Joshua Reynolds et de Thomas Gainsborough, dont il retrouve les principes dans les tableaux plus récents de Thomas Lawrence et de Richard Parkes Bonington.

Ce dédain à l'égard de la peinture d'histoire britannique n'est pas propre à Baudelaire. Il participe d'un goût – ou d'un dégoût – qui se met en place durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, et que l'on retrouve dans les travaux des historiens de l'art. Ouvrons le célèbre manuel qu'Ellis Waterhouse a consacré à l'histoire de la peinture britannique, *Painting in Britain, 1530-1790* (1953). Comme le note Michael Kitson, dans la préface à la cinquième édition (1994) de ce livre⁹, Waterhouse a été l'un des premiers historiens de l'art à considérer sérieusement la carrière et l'œuvre des peintres d'histoire britanniques. Néanmoins, ces artistes demeurent singulièrement marginalisés au sein du parcours historique esquissé par Waterhouse. Suivant une tradition notamment accompagnée par Nikolaus Pevsner¹⁰ et qui perdure encore aujourd'hui¹¹, Waterhouse affirme qu'il existe une identité artistique spécifiquement britannique, opposable à celle du reste de l'Europe, et dont le goût pour le portrait, le paysage et les scènes de la vie quotidienne seraient les marqueurs les plus pertinents. Au sein de ce système d'explication, la peinture d'histoire apparaît comme un *hapax*. Elle est souvent pratiquée par des artistes d'origine étrangère, et à partir de modèles presque exclusivement italiens. Elle est donc l'exception qui infirme la règle et doit, pour sauver cette dernière, être considérée comme une anomalie. Dès l'entame du court chapitre qu'il consacre à la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle,

⁵ Baudelaire [2008], p. 167.

⁶ Baudelaire [2008], p. 370.

⁷ Baudelaire [2008], p. 353.

⁸ Baudelaire [2008], p. 357.

⁹ Waterhouse 1994, p. XI-XXIX.

¹⁰ Pevsner 1956.

¹¹ Arnold 2004.

Waterhouse suggère de faire de la peinture d’histoire britannique du XVIII^e siècle la marque des « influences » exercées par les théories et les pratiques continentales sur les artistes de l’île :

The subject of « history » painting in Britain has been sadly bedevilled. The idea and the practice were by no means the same, but the idea took an intolerable time to die. It was inherited from the French Academy in the later seventeenth century, was accepted as an article of faith by cultivated Europe in the first half of the eighteenth century, and was blandly enunciated by Reynolds in his *Fourth Discourse* as an unquestioned truth¹².

La peinture d’histoire est présentée comme l’un des éléments d’une culture artistique exogène. Elle aurait été implantée de force en Grande-Bretagne, grâce à l’action forte de certains de ses meilleurs défenseurs, comme Joshua Reynolds ou James Barry, dont les propos prescripteurs sont rapportés par Waterhouse :

History painting and sculpture should be the main views of any people desirous of gaining honours by the arts. These are the tests by which the national character will be tried in after-ages, and by which it has been, and is now, tried by the natives of other countries¹³.

Considéré à juste titre comme l’une des premières synthèses historiques à faire une place véritable à la peinture d’histoire britannique du XVIII^e siècle, le livre de Waterhouse donne le sentiment de la considérer comme doublement contre nature : elle voile le caractère propre des peintres britanniques, naturellement tournés vers la représentation de la nature ; et elle contredit la brillante idée que l’on peut se faire des arts du XVIII^e siècle en Angleterre, que les portraits de Gainsborough paraissent spontanément mieux représenter que les tableaux de Benjamin West. Tout se passe, au fond, comme si la peinture d’histoire ne méritait pas d’être examinée pour

elle-même – comme si elle n’existait pas dans l’histoire de l’art britannique du XVIII^e siècle, si ce n’est à sa marge. Le propos de ce livre n’est pas de réévaluer ces jugements de goût. Il n’est pas non plus de « réhabiliter » la peinture d’histoire britannique, de montrer qu’elle « mérite » davantage d’attention ou de respect, ou que ses « qualités » ont été négligées jusque là – telle n’est pas la mission de l’histoire de l’art. Le défi que j’aimerais relever dans ce livre est plutôt de remettre en cause ce que l’on pourrait appeler, en paraphrasant une formule de Louis Althusser, une « histoire spontanée » du XVIII^e siècle britannique :

Il y a des idées fausses sur la science, non seulement dans la tête des philosophes, mais dans la tête des scientifiques eux-mêmes. De fausses « évidences » qui, loin d’être des moyens pour progresser, sont en réalité des « obstacles épistémologiques » (Bachelard). Il faut les critiquer, et les réduire, en montrant les problèmes réels qu’elles recouvrent sous des solutions imaginaires¹⁴.

Le portrait et le paysage sont les deux genres qui ont essentiellement occupé les commandes et le marché de l’art britannique du XVIII^e siècle. C’est aussi dans ces genres que se sont illustrés les peintres qui, en leur temps et par la suite, ont été considérés comme les plus brillants représentants de l’« École anglaise ». Tout naturellement, les historiens de l’art et le grand public se sont habitués à considérer « spontanément » que la peinture d’histoire n’était qu’un épiphénomène un peu curieux, lié à des parcours individuels bien spécifiques, et en aucun cas représentatif des enjeux de son temps. Je souhaiterais nuancer ici cette lecture. Malgré les échecs cuisants que la plupart des peintres d’histoire britanniques du XVIII^e siècle ont connus, les questions entourant les théories et les pratiques de la peinture d’histoire me semblent avoir fortement et durablement marqué la vie artistique britannique des Lumières. Mais avant d’aller plus loin dans la présentation de ce livre,

¹² Waterhouse 1994, p. 271.

¹³ Waterhouse 1994, p. 271.

¹⁴ Althusser 1974, p. 34.

il me semble préalablement nécessaire d'évoquer les raisons pour lesquelles cette étude globale de la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle n'a jamais été écrite jusqu'à présent.

Problèmes

Trois difficultés permettent sans doute d'expliquer cette lacune. La première vient d'être évoquée. Une certaine conception spontanée des Lumières britanniques n'a guère permis de saisir l'histoire de l'art anglais du XVIII^e siècle dans l'ensemble de ses modalités et ses pratiques. Elle explique les lacunes ou les incohérences de la bibliographie sur la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle, surtout si on la compare à celle qui concerne le portrait, le paysage ou la caricature.

Si l'on excepte quelques minces catalogues d'exposition, plutôt utiles, mais sans réelle réflexion, et presque toujours cantonnés à la deuxième moitié du XVIII^e siècle¹⁵, il n'existe pas d'étude générale consacrée à la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle. Les seules synthèses sur lesquelles nous pouvons nous appuyer, pour cette période, concernent la peinture d'histoire française ou américaine, même si, le plus souvent, ces études proposent davantage d'utiles panoramas que de réelles analyses¹⁶. Le parcours historique envisagé par Jean Locquin n'a jamais été véritablement renouvelé; mais il est fort daté, tant dans les informations qu'il collecte que dans les interprétations qu'il formule, si bien qu'il ne peut guère servir de point de départ fiable aujourd'hui¹⁷. Plus récemment, les travaux de Martin Schieder ont permis des avancées substantielles dans l'analyse de la peinture religieuse dans la France au XVIII^e siècle¹⁸. Ces avancées sont pourtant difficilement applicables à l'art

britannique de la même période, où les sujets religieux sont plus rares. Dans le champ de l'histoire de l'art américain, certaines études ont eu le mérite de proposer des réflexions utiles, mais partielles. S'interrogeant sur le rôle de la peinture d'histoire américaine du XVIII^e siècle dans la construction de l'idée de nation aux États-Unis, Patricia M. Burnham et Lucretia Hoover Giese ont concentré leur attention sur des problèmes de l'histoire, de la narration et du didactisme, en laissant de côté les enjeux, pourtant essentiels, de l'imitation des maîtres¹⁹, comme c'est également le cas de l'étude d'Harald Klinké²⁰, ou encore de la synthèse plus ancienne de William H. Gerdts et Mark Thistlethwaite²¹.

Le même constat peut être fait pour les monographies consacrées aux artistes britanniques du XVIII^e siècle qui ont peint des tableaux d'histoire. Certaines de ces études ont été consacrées à des peintres d'histoire au sens plein et entier du terme, comme James Thornhill²², William Kent²³, Nathaniel Dance²⁴, Benjamin West²⁵, John Singleton Copley²⁶, John Hamilton Mortimer²⁷, James Barry²⁸, Henry Fuseli²⁹, Angelica Kauffman³⁰ ou John

¹⁹ Burnham & Giese 1995.

²⁰ Klinké 2011.

²¹ Gerdts & Thistlethwaite 1988.

²² Mayhew 1967; Fremantle 1975; Meyer 1996.

²³ Wilson 1984; Weber 2013.

²⁴ Skinner 1959; Nathaniel Dance, 1735-1811, 1977.

²⁵ Galt 1816; Galt 1831; Mitchell 1944; Addison 1945; Wind 1947; Evans 1959; Sparks 1971; Meyer 1975; Meyer 1976; Dillenberger 1977; Alberts 1978; Meyer 1979; Hamilton-Phillips 1980; Honour 1983; Abrams 1985; Erffa & Staley 1986; Staley 1989; Cohen 1991; Prochno 1991; Duffy 1995; Farago & Szönyi 1995; Fryd 1995; Prown 1996; Marks 1997; Reinhardt 1998; Rather 2002; Conlin 2004; Rather 2004; Gordon 2008; McNamara 2012; Berlo, Neff & Weber 2013.

²⁶ Prown 1966; Abrams 1979; Saunders 1990; *John Singleton Copley's Watson and the Shark* 1992; Flexner 1993; Neff & Pressly 1995.

²⁷ *John Hamilton Mortimer ARA, 1740-1779*, 1968; Ziff 1970; Sunderland 1974; Sunderland 1976; Sunderland 1986.

²⁸ Fryer & Burke 1809; Irwin 1959; Pressly 1976; Pressly 1981; Gordon 2003; Bennett 2008; Dunne & Pressly 2010; Lenihan 2014.

²⁹ Knowles 1831; Schiff 1963; Gizzi 1985; Frommert 1996; Becker & Hattendorff 1997; Licht, Tosini Pizzetti & Weinglass 1997; Bungarten 2005; Lentzsch & Becker 2005; Padilla 2009; Faroult 2011.

³⁰ Irwin 1968; Roworth & Alexander 1992; Geiseler 2004; Rosenthal 2006.

¹⁵ Cannon-Brookes 1991.

¹⁶ Rosenthal 1987.

¹⁷ Locquin 1978.

¹⁸ Schieder 1997.

Trumbull³¹. D'autres se sont attachées à des artistes dont seule une partie (parfois minime) de l'œuvre est liée à la peinture d'histoire ou à des œuvres comparables à des tableaux d'histoire, comme Francis Hayman³², William Hogarth³³, Joshua Reynolds³⁴, George Romney³⁵, William Blake³⁶ ou Thomas Lawrence³⁷. Pour autant, et nonobstant l'utilité de ces monographies, sans lesquelles un tel essai aurait été impossible, elles ne sont que partiellement pertinentes. Elles ne traitent le plus souvent que de façon très marginale des enjeux posés par la pratique de la peinture d'histoire dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle et se concentrent sur les « phares » plutôt que sur les artistes qui ont compté en leur temps, et qui sont parfois oubliés aujourd'hui. Notre étude s'intéressera donc à ces peintres les plus fameux, mais aussi à des artistes aujourd'hui méconnus, en convoquant une nouvelle documentation, généralement délaissée par l'historiographie. Pour prendre la mesure des progrès effectués dans la connaissance de la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle, il faut se tourner vers les études thématiques et monographiques, même si elles laissent aussi souvent de côté les deux autres difficultés posées par cette étude : la question du renouvellement des formes artistiques ; et le problème de l'identité nationale britannique.

Les « genres »

De l'étude pionnière d'Edgar Wind (1932) à la récente et brillante monographie consacrée par Mark Hallett à la carrière de Joshua Reynolds, les historiens de l'art

des Lumières britanniques ont souvent posé la question de la peinture d'histoire en matière de « genres » et de « styles », ce qui, de notre point de vue, ne permet guère d'avancer. Commençons ici par aborder la question des « genres » artistiques. Si j'emploie ici les guillemets pour qualifier la notion de « genre », c'est qu'il est nécessaire d'en proposer une lecture historique. Il s'agit de se défaire des habitudes essentialistes ou anachroniques qui consistent à penser que ce que nous appelons aujourd'hui les « genres » ont existé de toute éternité et conformément aux définitions qui sont désormais les nôtres. Se fondant sur le postulat – qui n'est qu'en partie vrai, nous le verrons – que la peinture d'histoire a été peu pratiquée par les contemporains de Reynolds, ces études ont voulu montrer comment ces artistes ont tenté de faire passer la peinture d'histoire en contrebande, en élaborant toutes sortes de stratégies de contamination générique. Wind a été le premier à formuler cette idée en se concentrant surtout sur les portraits de Joshua Reynolds³⁸ :

Reynolds himself singled out portraiture among the lesser genres as the one with which the « grand style » could most easily and without debasing itself be combined. [...] This approach to a general idea was Reynolds's guiding principle in his portraits wherever he sought to dignify the sitter by historical or mythological allusion³⁹.

Selon Wind, la stratégie mise en place par Reynolds, fondée sur un goût prononcé pour ce que les Français appellent à partir de la fin du XVIII^e siècle les « portraits historiés », et que les Anglais désignent plutôt sous le vocable de « portraits historiques » (*historical portraits*), mais aussi pour les citations ou les emprunts aux grands maîtres italiens⁴⁰, lui a permis de contourner la rareté des commandes de peintures d'histoire. Cet aspect du portrait a également été analysé dans plusieurs études importantes de Martin Postle, qui s'est penché sur

³¹ Gimmestad 1974 ; Cooper & Burnham 1982 ; Burnham 1995.

³² Allen 1987.

³³ Wind 1938 ; Whitfield 1971 ; Cowley 1983 ; De Voogd 1981 ; Einberg 1987 ; Bindman 1997 ; Egerton 1997 ; Perry 1999 ; Pointon 2000 ; Fordham 2004 ; Hallett & Riding 2006 ; Simon 2007.

³⁴ Wind 1938 ; Roe 1971 ; Mannings 1984 ; Barrell 1986 ; Solkin 1986 ; Perini 1988 ; Postle 1988 ; Prochno 1991 ; Postle 1995 ; Asfour & Williamson 1997 ; Perry 1999 ; Blanc 2012 ; Perini 2012 ; Hallett 2014.

³⁵ Rump 1974 ; Cross 2000 ; Kidson 2002 ; Kidson 2002a.

³⁶ Richey 1992 ; Clark & Worrall 1994 ; Hamlyn 1996 ; DiSalvo, Rosso & Hobson 1998 ; Vaughan 1999 ; Townsend & Hamlyn 2003.

³⁷ West 1991a.

³⁸ Wind 1986, p. 1-52.

³⁹ Wind 1986, p. 16.

⁴⁰ Wind 1986, p. 19-20, 69-76.

les enjeux spécifiques posés par ce qu'il appelle les *subject pictures* et les *fancy pictures*. Souvent de petites dimensions, ces tableaux représentent des sujets de la vie quotidienne. Ils mettent en scène de charmants petits enfants, des mendiants, plus ou moins jeunes, ainsi que de séduisantes jeunes filles, occupées le plus souvent à des travaux domestiques⁴¹. Et ce sont encore les mêmes enjeux que l'on retrouve dans la récente monographie de Mark Hallett, dont le titre dit bien la manière dont, pour son auteur, les dimensions narratives et référentielles de la peinture d'histoire ont été, pour ainsi dire, réinjectées par Reynolds dans sa pratique de portraitiste : *Reynolds: Portraiture in Action*⁴². On retrouve des discussions similaires dans la littérature consacrée à la *conversation piece*⁴³. Ardue à traduire en français et à définir, cette expression montre bien la singularité britannique de cette pratique artistique, même si ce genre élaboré en Angleterre par Philip Mercier a paradoxalement emprunté, à sa naissance, à des schémas de la peinture néerlandaise et française du XVII^e siècle. La *conversation piece* s'est d'abord constituée comme un type iconographique hybride entre le portrait et la scène de la vie quotidienne, avant de prétendre, sous le pinceau de William Hogarth, concurrencer la peinture d'histoire par ses intentions narratives et morales. Dans le sillage des *conversation pieces* et du succès public des actrices et des acteurs de théâtre⁴⁴, un autre type de portrait narratif s'est développé à partir des années 1730. Destiné à une clientèle désireuse de conserver une trace de l'apparence et du jeu de ses comédiens préférés, ce genre a été appelé « portrait théâtral » (*theatrical portrait*)⁴⁵. Chez certains peintres comme William Hogarth, il est devenu l'une des possibles formes modernes de la peinture d'histoire.

Chez d'autres, comme Johan Zoffany ou Henry Fuseli, il s'agit d'utiliser les ressorts dramatiques, expressifs et narratifs du portrait théâtral, pour fixer les principales caractéristiques du jeu des actrices et des acteurs au sein de scènes évitant directement ou indirectement les décors de théâtre.

Ces différentes études ont permis de mieux éclairer certaines des stratégies de contournement mises en place par des artistes ambitieux qui, généralement cantonnés aux domaines des scènes de la vie quotidienne et du portrait, ont désiré élargir le champ de leur pratique et toucher à l'art prestigieux de la peinture d'histoire. Je propose toutefois de souligner les limites de telles approches. À de très rares expressions près, sur lesquelles je reviendrai dans ce livre, aucun de ces genres artistiques n'a été, au XVIII^e siècle, considéré, de près ou de loin, comme relevant de la peinture d'histoire. Le genre des *theatrical portraits* s'est développé, comme l'a montré Shearer West, par l'effet d'un double contraste : un contraste, d'abord, avec les portraits plus conventionnels, en captant par l'image la puissance, l'efficacité et l'énergie du jeu des actrices et des acteurs ; mais aussi un contraste avec la peinture d'histoire traditionnelle, jugée formelle et ennuyeuse⁴⁶.

Le même constat peut être fait à l'égard des *subject pictures* et des *fancy pictures*, des catégories de tableaux qui apparaissent tardivement et en opposition avec la peinture d'histoire. L'une des premières occurrences de l'expression *subject picture* est une traduction anglaise du *Kunstreise durch England und Belgien* (1833) de Johann David Passavant (1836), qui parle d'une « small and beautiful composition, but rather too much in the style of a subject picture »⁴⁷. La notion de *fancy picture* date quant à elle du début du XIX^e siècle. Dans *Belinda* (1801), Maria Edgeworth est l'un des premiers auteurs à parler d'un tableau comme d'une *fancy-piece*⁴⁸. Et c'est à Henry Fuseli que l'on doit la première définition

⁴¹ Postle 1995 ; Postle 1998.

⁴² Hallett 2014, p. 34-35.

⁴³ *The Conversation Piece in Georgian England* 1965 ; Grigely 1998 ; Shawe-Taylor 2009.

⁴⁴ Kelly 1980 ; Nicoll 1981 ; West 1986 ; West 1991 ; Asleson & Bennett 1999 ; McPherson 2000 ; Asleson 2003 ; Perry 2007 ; Perry, Roach & West 2011.

⁴⁵ West 1991a, p. 26-27 ; Perry 2007, p. 30-34.

⁴⁶ West 1986, p. 8.

⁴⁷ Passavant 1836, t. I, p. 151.

⁴⁸ Edgeworth 1801, t. II, xviii, p. 178.

explicite de la notion, d'ailleurs fort critique, puisqu'il oppose la frivolité de ce genre à la solennelle grandeur des peintures d'histoire :

The Madonnas of Raphael, the Ugolino, the Paolo and Frances of Dante, the Conflagration of the Borgo, the Niobe protecting her daughter, Haemon piercing his own breast, with Antigone hanging dead from his arm, owe the sympathies they call forth to their assimilating power, and not to the names they bear: without names, without reference to time and place, they would impress with equal energy, because they find their counterpart in every breast, and speak the language of mankind. Such were the Phantasies of the ancients, which modern art, by indiscriminate laxity of application, in what is called Fancy-Pictures, has more debased than imitated. A mother's and a lover's kiss acquire their value from the lips they press, and suffering deformity mingles disgust with pity⁴⁹.

Quant aux catégories des « portraits historiés » et des *historical portraits*, elles peuvent donner le sentiment d'avoir été considérées en leur temps comme des formes renouvelées de la peinture d'histoire, ce qui n'est pas le cas. Dans l'article qu'il consacre au portrait dans l'*Encyclopédie méthodique*, Pierre-Charles Levesque, qui reprend là des réserves que l'on trouve souvent dans les écrits d'artistes et d'amateurs ainsi que dans la presse française et britannique, raille la pratique du portrait historié. Il la juge légère, sans épaisseur et dénuée de la grandeur nécessaire à la peinture d'histoire, ou, *a contrario*, incompatible avec les fins du portrait :

Le portrait historié, dans lequel la personne est représentée sous la figure d'un Dieu de la fable ou d'un héros de l'Antiquité, est un genre bâtard et vicieux. Si le peintre conserve les détails individuels et mesquins qui ne conviennent qu'au portrait proprement dit, il ne représente ni un Dieu ni un héros, mais un homme ordinaire ridiculement déguisé en héros. Si au contraire il sacrifie les détails individuels, et cherche à élever les formes de son modèle jusqu'à la grandeur héroïque ou

divine, il risquera beaucoup de perdre la ressemblance qui est la qualité constitutive du portrait. S'il veut enfin garder un milieu, c'est-à-dire conserver assez des détails individuels pour que le portrait soit aisément reconnu, et en sacrifier cependant assez pour que les personnes qui ne connaissent pas l'original ne s'aperçoivent pas que le tableau n'est qu'un portrait, il méritera d'être doublement critiqué: comme peintre de portrait, on lui reprochera le défaut de précision; comme peintre d'histoire, on l'accusera de n'avoir pu s'élever jusqu'au genre héroïque. Un artiste habile pourra faire, dans ce genre, un tableau bien dessiné, bien peint, bien composé, bien agencé, qui ne sera toujours qu'un ouvrage médiocre, par le vice inhérent au genre lui-même⁵⁰.

Levesque⁵¹ reprend ici les réserves exprimées par le peintre britannique qui, dans son quatrième discours académique (1771), explique sans ambages :

Si un peintre de portraits est désireux d'élever et d'améliorer son sujet, il n'a pas d'autre ressource que de le rapprocher d'une idée générale. Il omet tous les menus défauts et les particularités du visage. Il change le vêtement en abandonnant la mode de son temps pour une mode plus permanente, qui ne rappelle aucune idée basse parce qu'elle nous est familière. Cela dit, si l'on considère l'exacte ressemblance d'un individu qui est le seul objet à poursuivre pour un peintre de portraits, il est possible de penser qu'il perdra plus qu'il ne gagnera en tentant d'acquiescer cette dignité prise de la nature générale. Il est très difficile d'ennoblir le caractère d'un portrait sans nuire à la ressemblance, qui est généralement ce que demandent le plus ceux qui posent pour le peintre⁵².

Les études citées ont permis de montrer comment les difficultés rencontrées par certains artistes britanniques du XVIII^e siècle dans la pratique de la peinture d'histoire ont conduit ces derniers à développer certaines stratégies de contournement générique et à remporter dans ce domaine des succès parfois probants. Mais elles sont

⁴⁹ Fuseli 1820, II, IV, 6.

⁵⁰ Watelet & Levesque 1788, t. II, p. 208.

⁵¹ Blanc 2013, p. 301-328.

⁵² Blanc 2015, p. 429-430.

demeurées à la marge d'une réflexion sur la peinture d'histoire à proprement parler. Ces « pseudo-peintures d'histoire », en effet, n'ont pas été considérées en leur temps comme des peintures d'histoire authentiques, pour des raisons liées aux catégories génériquement dont elles dépendaient, mais aussi à la manière qu'elles promouvaient.

Les formes

À la question des « genres » se rattache ainsi, et assez logiquement, la question des « styles » et des formes artistiques, qui occupe une part importante dans l'historiographie. Elle s'y trouve d'ailleurs le plus souvent réduite à un seul style, jugé typique de la peinture d'histoire britannique : l'idéal dit « néo-classique ». Je ne procéderai pas, dans cette introduction, à l'analyse critique de cette notion. Imprécise, anachronique, elle a pourtant connu ses heures de gloire⁵³, avant d'être assez largement révoquée en doute ou, tout du moins, vivement nuancée dans les études les plus sérieuses⁵⁴. Je propose plutôt d'examiner l'un des principaux arguments de l'idéologie « néo-classique » : l'idée selon laquelle les formes les plus intéressantes et les plus marquantes de la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle seraient nées en-dehors de la Grande-Bretagne.

La notion de « néo-classicisme » est née dans le champ des études anglaises. Le mot apparaît en février 1877, dans la *Contemporary Review*, sous la plume d'Edward Dowden, et au sujet de la poésie d'Edmund Spenser :

The truest pedantry, in an age when the air is saturated with scientific thought, would be to reject [it]. [...] Insensibility to the contemporary movement in science is itself essentially unliterary. [...] The cultured imagination is affected by it, as the imagination of the men of Spenser's time was affected by his use of the neo-classical mythology of the Renaissance⁵⁵.

Ce néologisme désigne alors le goût général des poètes de la Renaissance pour les références antiques. Elle ne désigne pas une esthétique générale qui rejette les ornements du « baroque » et du « rococo » et qui favorise la simplicité et la régularité formelles des œuvres antiques – ce sens ne s'impose dans l'historiographie qu'à partir du milieu des années 1920. La définition « néo-classique » de la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle est plus tardive encore. Dans son étude pionnière, Robert Rosenblum insiste sur la diversité des points de vue esthétiques et des pratiques artistiques de la peinture d'histoire britannique plutôt que sur la notion de « néo-classicisme », qu'il critique et utilise en marquant bien ses limites. Cette théorie n'est articulée qu'au milieu des années 1970, par Lindsay Stainton et Nancy L. Pressly. Leurs ouvrages rappellent que, malgré l'amorce de son lent déclin, Rome est demeurée au XVIII^e siècle un lieu d'attraction majeur pour une grande partie des artistes européens qui, à l'occasion de leur Grand Tour, s'y arrêtent souvent de nombreuses années. La ville n'attire pas seulement parce qu'elle est un magnifique *locus amoenus*, qui offre à de jeunes gens en mal d'émancipation une liberté personnelle à laquelle ils n'ont pas toujours accès en leur pays d'origine. Elle est aussi un véritable musée ouvert, où, malgré quelques rares restrictions, les œuvres sont disponibles et aisées à étudier, dans les églises et les palais. En 1734 s'ouvre le Musée Capitolin, la première collection publique de sculpture antique, une quarantaine d'années avant que le Museo Pio Clementino ne soit à son tour accessible⁵⁶. La campagne de Tivoli et du Latium constitue, pour un grand nombre de peintres et de connaisseurs, des lieux de villégiature favoris. Le spectacle de la nature s'y nourrit d'un imaginaire construit par les tableaux de Nicolas Poussin, de Claude Lorrain et de Gaspard Dughet⁵⁷. Pour beaucoup des peintres britanniques qui souhaitent faire carrière dans la peinture d'histoire ou, tout du moins, y exercer un temps leurs talents, Rome apparaît comme

⁵³ Praz 1969; Pelzel 1979; Hope 1988.

⁵⁴ Rosenblum 1961; Rosenblum 1967; Irwin 2000; Faroult, Leribault & Scherf 2010.

⁵⁵ Brantlinger & Thesing 2008, p. 121.

⁵⁶ Pressly 1979, p. v.

⁵⁷ Stainton 1974.

un terrain plus favorable de Londres. Les modèles des peintres anciens y offrent quotidiennement leurs leçons à des artistes désireux de progresser, et les commandes y sont plus nombreuses. Dès le xvii^e siècle, des marchands et des agents britanniques s'établissent à Rome afin de fournir à leurs riches et puissants compatriotes les moyens d'enrichir ou de compléter leurs collections de tableaux anciens et de sculptures antiques. Au xviii^e siècle, Thomas Jenkins et James Byres occupent encore une place importante dans la vie artistique romaine, mais aussi sur le marché parfois interlope du commerce de l'art ancien.

Avant l'organisation des premières expositions annuelles de la Society of Arts (1760) et la fondation de la Royal Academy (1768), Rome présente aussi l'avantage de fournir aux jeunes artistes la possibilité de compléter leur formation académique. L'étude du nu est proposée dans les ateliers de l'Académie de France et de l'Accademia del Nudo (1754). L'Accademia di San Luca accueille de nombreux élèves étrangers. Elle organise plusieurs concours ouverts, comme le Concorso Clementino ou le Concorso Balestra, lequel est remporté en 1773 par un peintre écossais, David Allan⁵⁸. On a également souligné les liens esthétiques que plusieurs artistes britanniques actifs à Rome au même moment, comme Nathaniel Dance et Gavin Hamilton, ont établis avec d'autres acteurs de la scène artistique romaine, comme Johann Joachim Winckelmann et son ami, le peintre Anton Raphael Mengs⁵⁹. Fondée sur une nouvelle conception de l'antique et de son imitation, l'esthétique de Winckelmann a suscité l'intérêt de certains peintres d'histoire britannique, même si la place de ses idées mérite, nous le verrons, d'être nuancée et recontextualisée. L'exception est sans doute le premier livre de Winckelmann, les *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), écrit avant même le départ pour Rome de son auteur, et qui est traduit dix ans plus tard par Henry Fuseli, sous le titre *Reflections on the*

Painting and Sculpture of the Greeks, dans le cadre d'une véritable réécriture qui n'a jamais été véritablement étudiée pour elle-même.

Pour toutes ces raisons, la colonie romaine des peintres britanniques, de plus en plus importante à partir des années 1740, et qui se regroupe le plus souvent à l'English Coffee House de la Piazza di Spagna, n'est pas uniquement composée de jeunes artistes. Parmi eux, on retrouve aussi des peintres plus expérimentés, souhaitant compléter leur formation ou pratiquer leur profession dans des conditions plus conformes à leurs ambitions. C'est le cas, par exemple, de la communauté des peintres qui, à partir de la fin des années 1760 et des années 1770, s'organisent autour d'Henry Fuseli, et où l'on retrouve les peintres John et Alexander Runciman, George Romney, mais aussi les sculpteurs Thomas Banks et John Flaxman⁶⁰. Pour la plupart des historiens de l'art, ces artistes ont directement inscrit leur démarche dans le cadre d'une réflexion sur la question du sublime, souvent présentée comme centrale pour l'art des Lumières⁶¹. La publication du traité d'Edmund Burke sur le sublime, en 1756⁶², aurait alors joué un rôle central dans le développement d'une nouvelle esthétique, mais aussi d'une nouvelle peinture d'histoire⁶³, tout comme le développement des théories britanniques sur ce que Richard Hurd appelle, en 1767, le « génie original » (*original genius*)⁶⁴. La réception très favorable des œuvres de Salvator Rosa, dans la Grande-Bretagne du xviii^e siècle, suscite effectivement, auprès de peintres comme John Hamilton Mortimer, les Runciman ou Henry Fuseli, de véritables exercices d'imitation privilégiant les sujets liés à la sorcellerie et

⁵⁸ Pressly 1979, p. v.

⁵⁹ Pelzel 1979; Pressly 1979, p. vi.

⁶⁰ Stainton 1974; Pressly 1979, p. vi.

⁶¹ Hipple 1957; Monk 1960; Litman 1971; Wilton 1981; Delon 1986; Saint Girons 1993; Leborgne 1997; Brennehan 1999; Curran 2001; Myrone 2001; Le Scanff 2007; McCalman 2007; Padilla 2009; Hoffmann 2011; Macsotay 2013.

⁶² Burke 1757; Burke 1765; Wecter 1940; May 1960; Stewart 1977; Richey 1992; Ryan 2001; Vermeir & Deckard 2012; Duro 2013; Huhn 2014.

⁶³ Pressly 1979, p. vii-xii.

⁶⁴ Pressly 1979, p. vii. Sur cette question, voir aussi Mortier 1982.

à la magie⁶⁵. Martin Myrone a montré comment un certain nombre de peintures d'histoire britanniques du XVIII^e siècle ont d'ailleurs mis en scène un nouveau type de corps masculin héroïque. Face au goût moderne pour la sensibilité, dont les femmes, les enfants, et même les hommes sont présentés comme les dépositaires, ce type réaffirme la puissance virile, en résonance avec le succès de la littérature gothique ou les prétentions impériales de la politique britannique⁶⁶.

D'autres peintres d'histoire britanniques actifs à Rome, comme Gavin Hamilton, choisissent de s'y installer définitivement, tout en continuant à irriguer les expositions londoniennes de leurs œuvres. Comme l'a montré Liam Lenihan, les appels répétés de James Barry à ses collègues pour promouvoir la pratique de la peinture d'histoire recouvrent des enjeux esthétiques et patriotiques⁶⁷. Constatant, à la manière de Winckelmann, la décadence des arts au XVIII^e siècle, et singulièrement en Grande-Bretagne, Barry demande que la peinture d'histoire regagne l'intérêt des commanditaires au détriment du portrait et du paysage. Il exige aussi que sa pratique soit placée sous le signe d'un retour à la pureté idéale des statues antiques, que le peintre irlandais présente comme le meilleur antidote contre le mauvais goût de son temps. Il défend le principe d'une seconde Renaissance, non point italienne, mais britannique, qui pourrait permettre à la Grande-Bretagne d'accéder à la gloire dont l'Antiquité grecque et romaine a pu bénéficier. L'étude des différentes communautés artistiques qui se sont succédé à Rome a permis de sortir la peinture d'histoire britannique de son superbe isolement insulaire. Elle a montré ses liens forts et puissants avec les débats et les pratiques continentaux. Elle ne peut toutefois se substituer à un questionnement plus général. Aussi importants que soient les peintres britanniques actifs à Rome durant le XVIII^e siècle, ils ne composent qu'une partie des artistes qui ont compté, en leur temps,

dans le domaine de la peinture d'histoire. Parmi ces derniers, certains n'ont jamais séjourné en Italie. C'est le cas de William Blake, John Hamilton Mortimer, Francis Hayman, William Hogarth, James Thornhill ou John Trumbull, qui ont su profiter du développement de la gravure et de la copie ainsi que de la richesse des collections anglaises pour bénéficier d'un accès facilité aux antiques et aux grands maîtres.

Par ailleurs, une partie non négligeable de ces peintres d'histoire se sont placés en porte-à-faux vis-à-vis du culte des Anciens et de l'antique. Ils ont mis en évidence les nouvelles solutions iconographiques et formelles de ce que Wind a appelé, sans doute de manière trop ambiguë, nous y reviendrons, la « révolution de la peinture d'histoire »⁶⁸. Quand, en 1771, Benjamin West achève sa *Mort du général Wolfe*, il présente son tableau comme ce que l'on pourrait appeler une peinture d'histoire moderne :

The event intended to be commemorated took place on the 13th September, 1758 [*sic*], in a region of the world unknown to the Greeks and Romans, and at a period of time when no such nations, nor heroes in their costume, any longer existed. The subject I have to represent is the conquest of a great province of America by the British troops. It is a topic that history will proudly record, and the same truth that guides the pen of the historian should govern the pencil of the artist⁶⁹.

Pour ces raisons, Joshua Reynolds lui reproche d'avoir commis une erreur en insérant dans une peinture d'histoire, destinée à la postérité, des figures vêtues de costumes contemporains. Il échange avec West, qui lui explique que, selon lui, un peintre d'histoire doit être également un historien et chercher à demeurer fidèle à la vérité. Par la suite, Reynolds aurait fini par reconnaître le bien-fondé des choix de son collègue :

Mr. West has conquered. He has treated his subject as it ought to be treated. I retract my objections against the introduction

⁶⁵ Petherbridge 2013.

⁶⁶ Myrone 1998; Myrone 2001; Myrone 2007.

⁶⁷ Lenihan 2014.

⁶⁸ Wind 1986, 88-104.

⁶⁹ Galt 1816, t. II, p. 48.

of any other circumstances into historical pictures than those which are requisite and appropriate; and I foresee that this picture will not only become one of the most popular, but occasion a revolution in the art⁷⁰.

Comme le montre Wind, le tableau de West, qui a souvent été fautiveusement présenté comme une première, s'inscrit dans une actualité bien vivante de la peinture d'histoire britannique. Depuis William Hogarth jusqu'aux tableaux d'Edward Penny, qui, dès 1763, peint une *Mort du général Wolfe* en costumes contemporains⁷¹, certains peintres d'histoire favorisent l'expression des nobles passions, mais dans le cadre de sujets empruntés au monde contemporain et non plus au monde antique. Comme on le voit, pas plus que la question des « genres » artistiques, la notion anachronique du « néo-classicisme » ne permet donc de comprendre à elle seule l'évolution de la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle.

Le goût national

Il paraît difficile de fonder notre analyse sur de seuls enjeux formels ou iconographiques. Cette étude insistera fréquemment sur la variété des partis pris esthétiques de la peinture d'histoire britannique ainsi que sur les débats souvent violents entre ses différents protagonistes. Une telle lecture, qui mise sur la manière dont les peintres d'histoire britanniques ont tenté de tenir compte des évolutions sociales, culturelles et politiques de leur temps, a déjà été tentée, notamment en lien avec l'émergence du public et à la construction de la nation britannique au XVIII^e siècle. J'aimerais montrer ici que, si ces études ont permis d'incontestables avancées historiographiques, elles constituent aussi une troisième difficulté dans l'analyse de la peinture d'histoire des Lumières britanniques.

Commençons par évoquer la question du public. L'un des premiers historiens de l'art à avoir mis en évidence

le rôle stratégique que la peinture d'histoire a joué dans la nouvelle modélisation des rapports entre l'art, le politique et le public au XVIII^e siècle a été John Barrell⁷². Il a montré le rôle moteur joué par Joshua Reynolds dans cette promotion, qu'il inscrit dans son action de peintre, de théoricien et de premier président de la Royal Academy, et dans la droite ligne des idées néo-platoniciennes d'Anthony Ashley-Cooper, troisième comte de Shaftesbury⁷³. Pour Barrell, Reynolds a cherché à montrer que « the function of painting was to create or confirm a republic of taste, which would in turn confirm the security of civil society »⁷⁴, en faisant de la peinture d'histoire la forme d'art la plus pure et la moins racoleuse. Elle aurait été, selon lui, la seule à pouvoir sauver l'art anglais de son déclin, amorcé à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, et encouragé par le succès écrasant du portrait et du paysage, deux genres suspectés d'être excessivement déterminés par les logiques de la commande et du marché. Pour Reynolds, et même pour ses premiers critiques (James Barry, William Blake, Henry Fuseli), la peinture d'histoire et les valeurs morales qu'elle peut véhiculer permettraient aux artistes de participer à l'édification d'un civisme humaniste, tourné vers le bien public et non vers la vaine et vicieuse surproduction de biens de luxe.

Les analyses de Barrell ont eu le mérite d'arracher la peinture d'histoire britannique à son idiosyncrasie et à sa marginalité, en montrant qu'elle a occupé une place centrale dans les théories artistiques et politiques du XVIII^e siècle. Iain Pears (1988) a lui aussi cherché à définir le goût nouveau pour la peinture d'histoire à partir de la fin du XVII^e siècle, en le rapprochant de l'émergence d'une nouvelle société qui cultive un goût pour les images, mais aussi sur la nécessité, pour les artistes britanniques, de se démarquer des strictes logiques de commande et de marché en promouvant des valeurs plus générales et

⁷⁰ Galt 1816, t. II, p. 47-50.

⁷¹ Wind 1986, p. 102.

⁷² Barrell 1986.

⁷³ Wind 1986, p. 64-68; Barrell 1986, p. 69-162.

⁷⁴ Barrell 1986, p. 72.

abstraites. Après Waterhouse, Pears rattache ce goût aux traditions continentales :

English artists steadfastly subscribed to the continental notion that, as the prime purpose of painting was its educational role and ability to give visual expression to intellectual ideas, then history painting was the loftiest and most useful manifestation of the art⁷⁵.

Se saisissant des mêmes thèmes que Barrell, David Solkin a proposé de déplacer son interprétation des théories aux pratiques artistiques, mais aussi du droit au fait⁷⁶. Il défend l'idée que les nouvelles valeurs de la société marchande et préindustrielle britannique ont conduit les artistes à modifier les canons de la peinture d'histoire et à abandonner progressivement les références à une culture érudite et élitaire. Ils mettent désormais en valeur les héros de la nation anglaise, tirés de son illustre passé (Gavin Hamilton) ou de son présent quotidien (William Hogarth, Edward Penny), et prennent leurs distances à l'égard des grandes passions héroïques, jugées trop abstraites, pour se concentrer sur les spectacles de la charité et de la sympathie sociales (Joseph Wright of Derby)⁷⁷.

Ces enjeux inédits de la peinture d'histoire britannique, dont le développement coïncide avec l'apparition de nouvelles formes britanniques de la sensibilité, prennent plus d'importance encore quand, à partir du début des années 1760, grâce à la Society of Arts, puis à la Royal Academy, des expositions publiques sont régulièrement organisées à Londres. Les peintres d'histoire peuvent désormais se mesurer publiquement les uns aux autres. Contrairement à la pratique des morceaux d'agrément et de réception de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris⁷⁸, les sujets des prix de peinture et de sculpture décernés par ces institutions sont presque toujours empruntés à l'histoire profane,

sacrée ou littéraire⁷⁹. Lors de la fondation de la Royal Academy, il est prévu de décerner chaque année trois médailles d'or aux élèves les plus méritants : une pour la meilleure sculpture en bas-relief, une pour la meilleure composition d'architecture, et une pour la meilleure peinture d'histoire⁸⁰. Et ce sont les moulages de la collection d'antiques que les élèves de la Royal Academy sont le plus souvent amenés à étudier, lorsqu'ils entrent dans la prestigieuse institution⁸¹.

Comme l'a bien montré Myrone, les artistes trouvent au sein de l'institution académique, qui promeut les valeurs immuables de la peinture d'histoire contre les principes mercantiles et éphémères du portrait et du paysage, un nouveau terrain de jeu où leurs œuvres peuvent être en principe goûtées pour elles-mêmes⁸². Tout au long de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les murs de l'exposition annuelle de la Royal Academy instituent une nouvelle forme de concurrence visuelle et institutionnelle. L'institution encourage les peintres d'histoire à renouveler leurs sources et leurs solutions formelles et à faire primer l'effet puissant sur le spectateur au détriment – ce dont se plaignent certains critiques – de leurs qualités propres ou de la conversation qu'elles établissent avec les maîtres anciens.

La question du public est liée, on le voit, à celle de la nation. Reprenant à son compte les idées formulées par Barrell, Holger Hock choisit de se concentrer sur des enjeux plus strictement politiques. Il met en corrélation l'émergence de la Grande-Bretagne comme première puissance économique et militaire au XVIII^e siècle et le développement de la peinture d'histoire patriotique britannique, dont les sujets seraient tournés vers la glorification de la nation et de ses héros (Benjamin West, John Singleton Copley, John Trumbull)⁸³. Douglas Fordham développe et précise cette démonstration,

⁷⁵ Pears 1988, p. 120.

⁷⁶ Solkin 1985 ; Solkin 1986 ; Solkin 1986a ; Solkin 1993 ; Solkin 2001.

⁷⁷ Solkin 1993.

⁷⁸ Michel 2012, p. 196-214.

⁷⁹ Hudson & Luckhurst 1954.

⁸⁰ Hutchison 1968, p. 52.

⁸¹ Bignamini & Postle 1991, p. 49-64 ; Fenton 2006, p. 97-101, 118-119.

⁸² Myrone 2001.

⁸³ Hock 2010.

en s’attachant à démontrer le rôle décisif joué par la guerre de Sept Ans (1756-1763) dans la construction du sentiment national britannique, dans le domaine des théories politiques, sociales et institutionnelles et dans le champ des arts, coïncidant avec la naissance de la notion d’« École anglaise » dans les écrits des peintres britanniques⁸⁴.

Avant Hooock et Fordham, Lawrence Lipking a sans doute été l’un des premiers historiens à réfléchir sur le rôle de la promotion de la peinture d’histoire dans la Grande-Bretagne dans la construction de l’idée plus générale de la Nation anglaise. Il constate qu’au milieu du siècle, des connaisseurs (Horace Walpole), des peintres (Joshua Reynolds), des critiques musicaux (Francis Burney) et littéraires (Samuel Johnson) commencent à publier des ouvrages proposant une théorie et une histoire explicites de leur art⁸⁵. L’enjeu n’est pas seulement pour eux de combler un manque bibliographique ; il est aussi de construire un ordre social et politique à travers une mise en ordre des arts et de leur passé. La défense de peinture d’histoire, selon Lipking, relève de la même logique : « “History painting”, an imitative genre whose true subject often seems to be the styles of old masters, perfectly represents the ambiguous conversions of myth to history, and history to myth, displayed by eighteenth-century painters »⁸⁶. Parmi les auteurs autour desquels ces enjeux se sont le plus et le mieux cristallisés, William Shakespeare occupe une place prédominante⁸⁷. Présentées, avec les poèmes d’Edmund Spenser et de John Milton⁸⁸, comme les exemples par excellence du génie national⁸⁹, les pièces du dramaturge attirent l’intérêt des peintres. Ces derniers sont soucieux d’associer leur nom à celui de l’auteur le plus anglais de tous les temps. Ils cherchent aussi à renouveler les codes formels et iconographiques de la peinture d’histoire

au contact de textes nouvellement édités et des scènes des théâtres londoniens⁹⁰. Les œuvres de ces auteurs suscitent d’ailleurs de grands projets éditoriaux comme la Shakespeare Gallery de John Boydell⁹¹, ou la Milton Gallery d’Henry Fuseli⁹².

À travers leur exemple, il s’agit aussi de défendre l’existence et l’excellence, mais aussi l’ancienneté d’une littérature authentiquement anglo-saxonne. À partir des années 1760, la multiplication des peintures d’histoire faisant appel à des sujets du Moyen Âge britannique relève du même processus de canonisation, qui est également encouragé par la publication de recueils de poèmes anciens (Thomas Percy)⁹³ ou de vers inspirés par le passé mythique (Thomas Gray), voire factice (James Macpherson) de la Grande-Bretagne⁹⁴. Cette dimension spécifiquement historique de la peinture d’histoire britannique du XVIII^e siècle a notamment été analysée par Isabelle Baudino. Son ouvrage croise ainsi une réflexion sur les progrès et les avancées des sciences historiques et une chronique sommaire des développements des peintures d’histoire favorisant les sujets spécifiquement attachés au grand récit de la nation britannique⁹⁵.

À l’image de cette thèse, les travaux associant la peinture d’histoire britannique et l’identité nationale britannique au XVIII^e siècle ont eu le mérite d’arracher les artistes et les œuvres dont il est question au regard naïvement esthétique dont il a été question précédemment. Mais il est frappant de constater que les œuvres d’art apparaissent souvent superfétatoires dans ces études, qui font primer le général sur le particulier et le contexte sur les événements. Se cantonnant souvent aux deux premiers tiers du siècle, ces travaux prennent rarement en compte l’ensemble des Lumières britanniques. Les

⁸⁴ Fordham 2010. Voir aussi Hooock 2003, p. 62-79.

⁸⁵ Lipking 1970.

⁸⁶ Lipking 1970, p. 11.

⁸⁷ Martineau 2003 ; Sillars 2006 ; Sillars 2008.

⁸⁸ Oras 1969 ; Farmer 1974 ; Griffin 1986 ; Shawcross 1991.

⁸⁹ Sillars 2006, p. 12, 17.

⁹⁰ Sillars 2006, p. 3, 6.

⁹¹ Friedman 1976 ; Bruntjen 1985 ; Mörk 1994 ; Burwick & Pape 1996 ; Dias 2013.

⁹² Schiff 1963 ; Calè 2006.

⁹³ Davis 1981 ; Davis 1989.

⁹⁴ Okun 1967 ; Stewart 1977 ; Rubel 1978 ; Pressly, 1979, p. vii ; Mack 2000 ; Moore 2004 ; Curley 2009 ; Bär & Gaskill 2012.

⁹⁵ Baudino 1997.

œuvres sont souvent utilisées comme des illustrations ou des exemplifications du propos historique ou politique plutôt qu'elles ne sont étudiées pour elles-mêmes, comme les lieux de construction des réalités sociales et des représentations collectives⁹⁶.

Pour résumer, la littérature consacrée à la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle s'articule ainsi autour de deux types d'approches. La première favorise les enjeux plutôt formels, voire stylistiques. Elle conduit à s'interroger sur les conditions théoriques et pratiques dans lesquelles les œuvres ont été conçues et produites en ignorant les contextes historique, politique, social et intellectuel dans lesquels la peinture d'histoire a pris sens et fait débat dans la Grande-Bretagne des Lumières. La seconde approche s'intéresse au contraire aux questions sociétales. Elle aborde de façon tout à fait marginale la matérialité des œuvres, souvent réduites à de simples symptômes de faits et d'événements plus généraux, qui les dépassent sans les englober véritablement. Aucune de ces deux approches ne paraît pouvoir ou vouloir tenter de comprendre la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle comme un phénomène général. Ce projet d'étude globale est celui que je propose de mener dans ce livre.

Projet

Pour cela, il est nécessaire d'affirmer la nécessité d'une histoire de longue durée, qui prend en considération le long XVIII^e siècle, de la fin du Grand Siècle aux premières années du XIX^e siècle. Cette histoire de la longue durée, qui s'inscrit volontiers dans le sillage des travaux de Fernand Braudel⁹⁷, pose le cadre méthodologique dans lequel mon livre souhaiterait s'inscrire. Plutôt que d'envisager la peinture d'histoire britannique du

XVIII^e siècle sous un seul angle, forcément réducteur, j'ai fait le choix de n'en choisir aucun et de considérer que le problème est mieux posé s'il n'est pas simplifié d'emblée, et réduit à une « époque », un « style » ou une « idée ». Plutôt que de réduire la complexité d'un phénomène qui, nous le verrons, structure une grande partie de la vie artistique de la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle, je propose de mettre en évidence le plus clairement possible l'ensemble des éclairages et des regards possibles que l'on peut jeter sur ce que l'on a appelé, en leur temps, des « peintres d'histoire », des « peintures d'histoire » et de la « peinture d'histoire ».

Définitions

Pour cela, il nous semble nécessaire d'allier deux types de raisonnement. Le premier, d'ordre terminologique, suppose de s'entendre sur les termes et les notions. De quoi parle-t-on, au juste, quand nous utilisons l'expression « peinture d'histoire » qui, dans l'anglais du XVIII^e siècle, se dit indifféremment *history painting* ou *historical painting*? La plupart des usages de cette expression la renvoient à celle d'un « genre » artistique, comparable au paysage ou au portrait⁹⁸, ce qui, à mon sens, en simplifie, et même en dénature la richesse, au moins à deux niveaux. Cette approche fait d'une part – cette question vient d'être évoquée – comme si les genres artistiques allaient de soi, alors que, comme les mots qui les désignent et les accompagnent, dans le langage savant ou courant, ces genres ont une histoire qu'il faut reconstituer⁹⁹.

Par ailleurs, une telle conception générique de la peinture d'histoire manque l'essentiel des problèmes posés par la pratique de cet art durant la période moderne : parce qu'elle suppose en principe la maîtrise de tous les sujets et de toutes les parties de l'art – la représentation expressive des figures, le traitement géométrique et optique de l'espace, le rendu de

⁹⁶ Anderson [2013].

⁹⁷ Braudel 1958.

⁹⁸ Baudino 1997, p. 1; Lenihan 2014.

⁹⁹ Blanc 2008.

l'ensemble des phénomènes susceptibles d'être peints – animaux, objets, éléments, etc. –, la peinture d'histoire possède une dimension universelle et englobante qui l'exclut des genres particuliers pour en faire la forme artistique la plus difficile et la plus exigeante. La peinture n'est pas un « genre » de la peinture, mais elle est la peinture toute entière. C'est pourquoi, à la toute fin du xvii^e siècle, André Félibien affirme qu'il « est plus rare de trouver des gens qui aient les qualités nécessaires à bien s'acquitter de la peinture d'histoire, qu'il n'est malaisé de trouver des hommes d'un esprit moins sublime qui peuvent représenter des choses ordinaires »¹⁰⁰. Parler de la peinture d'histoire comme d'un genre, comme le propose Antoine-Joseph Pernety en 1757, expliquant que « ce genre appelé historique tient avec raison le premier rang de la Peinture »¹⁰¹ relève d'une logique oxymorique. Puisque « peindre l'histoire se dit des peintres qui prennent des traits de l'histoire, de la fable, ou en général des actions grandes et héroïques, pour sujet de leurs tableaux »¹⁰², c'est-à-dire, pour l'essentiel, des sujets religieux, mythologiques, allégoriques, littéraires et historiques, il faut que le peintre d'histoire rassemble en un seul et même individu toutes les qualités que l'on puisse imaginer, de telle sorte qu'il paraît parfois d'imaginer que ce peintre parfait, à l'instar de l'architecte idéal imaginé par Vitruve, existe réellement :

Elle [la peinture d'histoire] demande en effet beaucoup d'esprit et de génie, beaucoup de correction de dessein, beaucoup de sentiments, de science, de goût, de fidélité, de choix et de netteté dans les idées et dans la manière de les présenter sur la toile. [...] Le génie détermine le choix du sujet; le goût le dirige, pour la composition et l'ordonnance; les sentiments sont la source où le peintre puise la noblesse, la grandeur et la grâce de ses figures, la force et la justesse de l'expression¹⁰³.

Ces qualités que réunit le peintre d'histoire sont dispersées chez les peintres de genre, qui peuvent être excellents *en leur genre*, mais seulement, *en droit*. S'il peut arriver que les théoriciens évoquent la peinture d'histoire comme un « genre », elle est considérée par la majeure partie des artistes du xviii^e siècle non point comme une partie spécifique de l'art de peindre, assimilable à l'exercice d'un talent ou d'un génie particulier, mais comme l'art de peindre par excellence, dont la difficulté tient, précisément, au fait qu'elle demande du peintre des talents universels, une parfaite connaissance de tous les genres de peinture, mais aussi une familiarité avec les grands maîtres qui s'y sont illustrés: « L'histoire [...] est la plus noble et la plus importante partie de la peinture, pour ne pas dire le tout: car qui représente bien l'histoire, représente généralement tout ce qu'il y a de beau et de rare dans le monde, puisqu'elle renferme dans son vaste sein le composé de la nature, qui est l'unique objet de notre art »¹⁰⁴. Dans ce contexte, un portrait historié ne peut en aucun cas être considéré comme une peinture d'histoire, comme l'explique encore Pernety :

Quoique ceux qui se restreignent au portrait peignent des figures avec des attributs historiques, et dans des attitudes de caprice, ou qui rappellent quelque action propre à la personne représentée, on dit seulement que de tels peintres font des portraits historiés; mais on ne les met pas dans la classe des peintres d'histoire¹⁰⁵.

Histoires

À ce raisonnement d'ordre terminologique, il faut également associer une réflexion sur les événements. Une étude de la peinture d'histoire britannique au xviii^e siècle doit s'écrire sur plusieurs plans ou, pour emprunter une expression plus à la mode, à travers plusieurs régimes d'historicité¹⁰⁶. Il s'agit évidemment d'articuler réellement les différents niveaux qui, dans

¹⁰⁰ Félibien [1972], t. IV, p. 398.

¹⁰¹ Pernety 1757, p. 359.

¹⁰² Pernety 1757, p. 359.

¹⁰³ Pernety 1757, p. 360.

¹⁰⁴ Le Blond de La Tour 1669, p. 33.

¹⁰⁵ Pernety 1757, p. 359.

¹⁰⁶ Hartog 2003.

l'historiographie évoquée au début de cette introduction, sont généralement séparés, selon le principe jadis rappelé par Fernand Braudel :

En fait, les durées que nous distinguons sont solidaires : ce n'est pas la durée qui est tellement création de notre esprit, mais les morcellements de cette durée. Or, ces fragments se rejoignent au terme de notre travail. Longue durée, conjoncture, événement s'emboîtent sans difficulté, car tous se mesurent à une même échelle. Aussi bien, participer en esprit à l'un de ces temps, c'est participer à tous¹⁰⁷.

Le temps de l'histoire doit revenir aux œuvres elles-mêmes délaissées par l'historiographie, qui, très généralement, sont davantage utilisées comme des illustrations d'une conception préexistante. Nous tâcherons donc les analyser sur le plan de la forme et de l'iconographie, mais aussi de mettre en évidence les modèles sur lesquels elles ont été conçues. Nous rendrons aussi compte des théories et des esthétiques qui les sous-tendent, et qui, nous le verrons, sont beaucoup plus nombreuses, variées et plus contradictoires qu'on ne l'a dit. La « conjoncture » de l'histoire, dont parle Braudel, doit nous encourager à prendre en compte les contextes dans lesquels ces œuvres ont été produites et présentées, au sein desquels, souvent, elles ont pris des sens bien différents de ceux dont on les revêt aujourd'hui. Et enfin, seulement, la longue durée doit nous permettre de réfléchir sur les différentes manières dont ces objets et leur situation conjoncturelle ont joué les uns avec les autres et, de temps à autre, les uns contre les autres.

En soumettant la question de la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle à une enquête empirique, je propose d'aller au-delà de ce que prétend Thomas Gainsborough dans une célèbre lettre adressée à William Hoare, en 1773, où il commente le cinquième discours académique de Joshua Reynolds, et où il affirme qu'il n'existe pas de « demande » (*call*) pour la peinture d'histoire en Grande-Bretagne :

Betwixt Friends Sir Joshua either forgets, or does not chuse see that his Instruction is all adapted to form the History Painter, which he must know there is no call for in this country. The Ornamental Style (as he calls it) seems form'd for Portraits. Therefore he had better come down to Watteau at once (who was a very fine Painter taking awy the french conceit) and let us have a few Tints¹⁰⁸.

Plutôt que d'en demeurer au constat frustré d'un peintre qui, malgré ses efforts, n'est pas parvenu à rencontrer le succès autrement que dans ses portraits et dans quelques paysages, je souhaiterais ressaisir les conditions sociales et professionnelles qui ont permis aux artistes britanniques du XVIII^e siècle de pratiquer la peinture d'histoire. Contrairement à ce qu'affirme Gainsborough, il n'est pas impossible de faire carrière pour un peintre d'histoire britannique. Nous insisterons en revanche sur les difficultés rencontrées par les compatriotes de Gainsborough dans la fixation d'un corps de règles et de doctrines, que le portraitiste juge incompatible avec l'idée qu'il se fait de son art, qui doit être tourné vers la séduction des yeux : « Every one knows that the grand Style must consist in plainness & simplicity, and that silks & sattins Pearls & triffling ornaments would be as hurtfull to simplicity, as flourished in a Psalm Tune »¹⁰⁹. Si Gainsborough cite le nom de Watteau, c'est à dessein. Il s'agit, pour lui, de mettre en valeur l'exemple d'un artiste qui incarne pour lui la possibilité d'une nouvelle peinture qui, sans être attachée à des sujets historiques, apparaît aussi digne, valable et universelle que la peinture d'histoire¹¹⁰. C'est à cette question du renouveau – de ce que Joshua Reynolds appelle, à plusieurs reprises, dans ses textes, sa « réforme »¹¹¹ – de la peinture d'histoire britannique au XVIII^e siècle que ce livre est d'abord consacré.

Cette réforme ne s'est pas produite du jour au lendemain. Plurielle et incertaine, elle s'est constituée très

¹⁰⁸ Gainsborough [2001], p. 112.

¹⁰⁹ Gainsborough [2001], p. 113.

¹¹⁰ Michel 2008, p. 167-168.

¹¹¹ Blanc 2012.

¹⁰⁷ Braudel 1958, p. 749.

progressivement, et de façon souvent désordonnée, en raison du grand nombre d'acteurs en jeu. Pour en suivre les principales étapes, il est nécessaire de suivre la chronologie au plus près. Cinq grandes parties ponctueront ainsi ce livre. Dans la première, j'analyserai les difficultés rencontrées par les peintres à partir de la fin du xvii^e siècle, et notamment durant la période marquée par les productions de James Thornhill et de William Hogarth, dans l'affirmation d'une peinture d'histoire spécifiquement britannique. Je montrerai toutefois, dans la deuxième partie, que ces difficultés ont indirectement permis de poser les jalons des débats qui animent la vie artistique au cours des années 1750 et 1760, permettant l'émergence des premiers peintres d'histoire britanniques reconnus comme tels, en leur patrie, mais aussi dans d'autres pays européens. Durant cette période, le rôle des institutions comme la Society of Arts ou la Royal Academy est essentiel : j'y consacrerai la troisième partie, en insistant sur leur rôle dans la codification et la régulation de la peinture d'histoire britannique au début de la seconde moitié du xviii^e siècle. La quatrième et dernière partie montrera qu'au crépuscule du siècle et, plus fortement encore, après la mort de Joshua Reynolds, les peintres d'histoire privilégient de plus en plus les projets collectifs, qui leur offrent autant l'occasion de se confronter les uns aux autres autour de sujets, de thèmes et de programmes communs, de susciter l'intérêt d'une nouvelle clientèle et, mais aussi de toucher aux limites d'un domaine artistique qui ne semble plus parvenir à se renouveler suffisamment.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

PREMIÈRE PARTIE

L'INVENTION D'UNE TRADITION

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

À la fin de l'année 1723, William Hogarth grave l'une de ses premières estampes connues (ill. 1). Le titre qui lui est donné dans la presse donne le ton : *The Bad Taste of Town*¹. Dans cette image satirique, Hogarth dénonce la situation des arts et du théâtre britanniques, qui lui semble minée par deux principaux fléaux. Le premier est le succès des mascarades et des opéras. À gauche, une foule de personnages accoutrés pour une mascarade est menée par un fou et un diable vers l'entrée du King's Theatre (Haymarket), affecté aux opéras depuis les années 1710, et où la plupart des œuvres de Georg Friedrich Haendel ont été créées. Au-dessus, une enseigne annonce un nouvel opéra. Elle présente ses trois principaux chanteurs : Francesca Cuzzoni, Francesco Bernardi (dit « Senesino ») et Gaetano Berenstadt. L'écriteau accroché au mur (« The Long Room. Faux's Dexterity of Hand ») raille les activités du magicien Isaac Fawkes, un protégé du prince de Galles, très populaire pour ses tours de prestidigitation. Quant au vieillard dont on aperçoit la tête, il est reconnaissable au *H* placé sur le rebord de la fenêtre : il s'agit de Johann Jakob Heidegger, célèbre promoteur de l'opéra italien en Angleterre. De l'autre côté de la rue, une autre foule s'amasse devant un bâtiment marqué de l'inscription « Dr Faustus is Here », qui fait référence à deux spectacles de pantomime qui, durant la saison, ont attiré un public considérable en vidant les autres théâtres londoniens : le *Harlequin Doctor Faustus* de John Thurmond, mis en musique par Henry Carey et joué pour la première fois au Drury Lane Theatre le 26 novembre 1723 ; et *The Necromancer, or, Harlequin Doctor Faustus*, de John Rich, dont la première a lieu le 20 décembre 1723. Au premier plan de son estampe, Hogarth a représenté les effets des mascarades et des opéras en Angleterre : une femme pousse une brouette surchargée de « déchets de papiers », et où l'on reconnaît, sur la tranche des volumes, les noms de célèbres dramaturges anglais – Joseph Addison, William Congreve, John Dryden, Thomas Otway et William Shakespeare. Dès les premières années du xviii^e siècle, l'Église d'Angleterre et les milieux politiques les plus hostiles à la France et à l'Italie condamnent les mascarades et les opéras. Ils les jugent responsables de l'avilissement des mœurs, propre aux légèretés du goût français qu'elles insinuent dans la politesse anglaise. Une pétition circule même à la Chambre des Communes pour interdire les mascarades organisées par Heidegger, considérées comme les « pouponnières de l'obscénité, de l'extravagance et de l'immoralité » (« Nurseries of Lewdness, Extravagance, and Immorality »)².

Mais l'estampe d'Hogarth ne se contente pas de condamner un phénomène social ou une mode artistique ; la question qu'elle pose est aussi esthétique. Il s'agit de condamner un

¹ *The Daily Courant*, Londres, 24 février 1724.

² Kelly, 2004, p. 61.



autre fléau, plus nocif encore : celui du goût pour les opéras et les mascarades, mais aussi des responsables de cette dégradation des arts britanniques. Parmi eux, une personne est particulièrement visée : Richard Boyle, troisième comte de Burlington, dont la demeure sise dans le quartier londonien de Piccadilly, qui vient d'être rénovée, est évoquée à travers la façade que le graveur place au centre de sa composition. Ironiquement décrite comme une « Académie des arts » (« Academy of Arts »), la Burlington House est présentée comme la source de tous les maux qui touchent le goût et les arts britanniques du début du XVIII^e siècle. Au sommet de son fronton, Hogarth vise les trois principaux protagonistes de cette décadence : le peintre William Kent, en son sommet, tenant un pinceau et une palette, entouré de Michel-Ange, à sa droite, et de Raphaël d'Urbin, à sa gauche.

1. William Hogarth,
« Le Mauvais goût de la ville »,
1723-1724, eau-forte et
gravure, 12,7 x 17,1 cm,
Londres, The British
Museum, Department
of Prints and Drawings,
inv. 1868,0808-3471

Si j'ai choisi de commencer cette première partie par *The Bad Taste of Town*, c'est parce qu'elle me semble mettre en évidence le débat qui, dès le début du XVIII^e siècle, agite une partie de la communauté artistique autour des nouvelles orientations qu'il faut donner – ou éviter de donner – aux arts britanniques. Ces débats naissent lors des premières années du règne de Jacques II, à un moment où, tant du côté du pouvoir royal que des artistes, il s'agit de réaffirmer le sentiment de la nation britannique³. La peinture d'histoire occupe alors une place capitale. Au contraire du portrait ou du paysage, elle est la seule forme artistique insuffisamment représentée en Grande-Bretagne, en comparaison avec les autres grandes nations européennes. C'est donc souvent sur la naissance de la peinture d'histoire britannique que se portent ces discussions, hésitant entre deux tendances, représentées par *The Bad Taste of Town* : une tendance continentale, illustrée par William Kent et le cercle de lord Burlington, qui défend un rattachement des pratiques artistiques britanniques à la tradition des grands maîtres de la Renaissance italienne, puis du Grand Siècle français ; et une tendance autochtone, dont Hogarth se fait le chantre, qui affirme des valeurs esthétiques, sociales et politiques différentes. Pour mesurer la place capitale et controversée des théories et des œuvres d'Hogarth dans ces débats, mais aussi comprendre son attaque en règle contre le « mauvais goût » des Anglais, je propose de détailler d'abord les conditions dans lesquelles ils ont eu lieu et ont fait de la peinture d'histoire un enjeu central (chapitre I). J'aborderai ensuite les propositions formulées par Hogarth pour renouveler la matière iconographique et formelle de la peinture d'histoire britannique (chapitre II). Je conclurai enfin sur les critiques adressées à ces propositions, qui ont signé l'échec du peintre et graveur, mais marqué la naissance d'une nouvelle réflexion sur la place de l'histoire dans la peinture britannique du XVIII^e siècle (chapitre III). Pour commencer, il me paraît nécessaire de rappeler à quel contexte répondent les différents éléments de la satire hogarthienne. Cette contextualisation nous permettra d'envisager la véritable « guerre des goûts » qui prévaut alors dans la théorie de l'art et la peinture d'histoire britanniques de la fin du XVII^e siècle.

³ Je préfère utiliser ici le terme de *sentiment* plutôt que d'*identité*, non point seulement en raison des connotations récentes qu'il a prises et qui parasitent désormais son usage, mais aussi parce qu'une identité collective ne peut exister, à l'échelle d'un groupe et, *a fortiori*, d'une nation, que si des valeurs et des traits communs sont solidairement reconnus par l'ensemble du groupe, ce qui n'est que très rarement le cas. Il me paraît, de ce fait, plus utile de m'interroger sur les représentations collectives, dans la lignée des travaux de Benedict Anderson [2013].

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

CHAPITRE PREMIER

LA GUERRE DES GOÛTS

Revenons-en, pour commencer, à *The Bad Taste of Town*, et aux statues de Michel-Ange et de Raphaël, au fronton de la Burlington House. Durant le XVII^e siècle, Michel-Ange avait fait l'objet d'un nombre croissant de réserves, concernant notamment son manque de correction, en particulier dans le traitement des corps¹. Mais ces critiques n'ont pas empêché Roger de Piles de présenter le dessin de Michel-Ange, parallèlement au coloris de Rubens, comme l'exemple même du « grand goût », même si – et peut-être parce que – cette grandeur est conquise au prix d'« imaginations capricieuses » (« Capricious Imaginations ») et de « quelques choses extravagantes » (« some things extravagant »)². Raphaël, de son côté, n'a jamais cessé d'être admiré pour les qualités de sa grâce et les richesses de son coloris, notamment sous la plume de Jonathan Richardson, l'un de ses premiers et de ses principaux zéloteurs anglais³.

Le goût pour la peinture d'histoire italienne à la fin du XVII^e siècle

C'est précisément de cette admiration, pour ne pas dire de cette vénération que bénéficient Michel-Ange et Raphaël auprès des hommes de goût britanniques qui provoque l'irritation de William Hogarth. Cette adoration est pourtant ancienne.

¹ Thuillier 1957.

² Piles 1706, p. 161.

³ Richardson 1725 ; Richardson 1719 ; Richardson 1722. Pour une traduction française de ces textes, voir Richardson [2008].

William Aglionby (1686)

L'une de ses premières manifestations théoriques est sans doute le livre que William Aglionby publie en 1686, *Painting illustrated in three diallogues*. Cet ouvrage, l'un des premiers du genre à être imprimés en Angleterre, ne cache pas, dès ses premières lignes, son ambition patriotique. Avant d'être des imitateurs de la nature, les grands artistes sont ou devraient être les relais d'une mémoire collective qui, par-delà le passé, demeure vivante dans et à travers leurs œuvres d'art⁴. Dans la longue liste des artistes qui se sont illustrés en se rendant dignes de cette mission monumentale qu'Aglionby assigne aux arts de sculpter et de peindre, l'Angleterre occupe une place centrale. Le roi Charles I^{er} est loué pour avoir su attirer les talents de Peter Paul Rubens, comparés à ceux de Raphaël, auprès du pape Léon X. Le peintre anversois est considéré par Aglionby comme le premier véritable peintre d'histoire actif sur le sol anglais⁵. Publié vingt-six ans après le début de la Restauration, un an après la mort de Charles II et le couronnement de Jacques II, l'ouvrage d'Aglionby affiche ainsi ses sympathies royalistes et son soutien à la dynastie Stuart. Il assimile et réduit l'ensemble de la production artistique de son temps à un art de cour, soutenu par le pouvoir monarchique. Les « rebelles barbares » (« Barbarous Rebels ») et les soutiens puritains d'Oliver Cromwell sont accusés d'avoir précipité la chute du roi. Aglionby leur reproche aussi d'avoir empêché le développement d'une peinture religieuse anglaise, en lui interdisant l'accès aux lieux de prière et en critiquant sa prétendue immoralité⁶. Face au scandale de l'exécution de Charles I^{er}, assimilé par Aglionby à la destruction du corps politique et artistique de l'Angleterre, l'avènement de son fils, Charles II, apparaît comme un retour à l'ordre des choses, mais aussi comme la condition *sine qua non* d'un nouvel essor de l'art anglais. Elle constitue aussi l'occasion unique

de former enfin des peintres d'histoire véritablement anglais : « For a Painter, we never had, as yet, any of Note, that was an English Man, that pretended to History-Painting »⁷. Aglionby explique de quelle manière les succès des portraitistes anglais, ou actifs en Angleterre, ont entravé toute autre forme de production artistique. Il cite les noms d'Isaac Oliver, de Samuel Cooper et de John Riley ; mais il regrette que « our Nobility and Gentry, except some few, who have eminently showed their Kindness for this noble Art, they are generally speaking, no Judges, and therefore can be no Promoters of an Art that lies all in nice Observations »⁸.

Le projet d'encouragement de la peinture d'histoire britannique porté par *Painting Illustrated* est pourtant singulier. En effet, il est tributaire des théories de l'art continentales. La forme choisie, celle du dialogue, renvoie à une tradition omniprésente dans la littérature artistique italienne⁹ et française¹⁰. La définition de la peinture d'histoire, qu'Aglionby est probablement le premier écrivain anglais à proposer de façon explicite, s'inscrit dans ce même lignage : « History-Painting is an Assembling of many Figures in one Piece, to Represent any Action of Life, whether True or Fabulous, accompanied with all its Ornaments of Landskip and Perspective »¹¹. L'enjeu n'est pas de renouveler les frontières de la peinture d'histoire ; il s'agit plutôt de les borner avec grande clarté. En soulignant que la peinture d'histoire doit rassembler de nombreuses figures, Aglionby renoue avec la définition de l'*istoria* que l'on trouve dans le *De pictura* de Leon Battista Alberti ; mais il s'oppose aussi, et du même coup, à l'idée qu'un *Bacchus* peint par le Caravage ou une *Sainte Cécile* exécutée par Guido Reni puissent être considérés, au sens strict du terme, comme des peintures d'histoire. Puisque la première fonction de la peinture d'histoire est monumentale et

⁴ Aglionby 1686, p. [5-6] (préface).

⁵ Aglionby 1686, p. [10-11].

⁶ Aglionby 1686, p. [11].

⁷ Aglionby 1686.

⁸ Aglionby 1686, p. [12-13].

⁹ Pino [2011] ; Dolce [1557].

¹⁰ Félibien 1666 ; Piles 1677.

¹¹ Aglionby 1686, « An explanation of some terms of the art of painting ».

épidictique, elle doit s'inscrire dans le cadre d'un grand décor et d'une célébration symbolique. Par ailleurs, le propos d'Aglionby est essentiellement consacré aux peintres italiens, et en grande partie redevable aux *Vite* de Giorgio Vasari et de Giovanni Pietro Bellori¹², comme il le reconnaît lui-même¹³.

En réalité, l'argument d'Aglionby n'est contradictoire qu'en apparence, et cela pour deux raisons. D'une part, ce n'est pas aux peintres qu'il adresse son livre, mais à leurs clients. Pour lui, comme pour Thomas Gainsborough, un demi-siècle plus tard, la situation de la peinture d'histoire anglaise est d'abord un problème d'offre, lié aux préjugés d'une aristocratie et d'une *gentry* hérités des réserves puritaines vis-à-vis des arts du luxe¹⁴. Le défi est de rééduquer le goût de ces commanditaires potentiels en leur montrant ce qui fait la beauté de la peinture italienne et en leur inculquant ses principes et ses règles. D'autre part, et c'est un point essentiel, l'ouvrage d'Aglionby est moins un plaidoyer pour la peinture d'histoire *anglaise* qu'une défense et illustration de la peinture d'histoire *en Angleterre*. Évidemment, les peintres italiens qu'évoque Aglionby sont d'abord les maîtres anciens dont on trouve les tableaux dans les collections privées anglaises et que leurs propriétaires doivent apprendre à mieux connaître. Mais ils font aussi référence aux peintres étrangers qui, à partir de la Restauration, sont de plus en plus nombreux à s'installer sur le sol britannique. Pour Aglionby, ces artistes sont les premiers à encourager la pratique de la peinture d'histoire dans son pays, en permettant à leurs patrons de se familiariser avec les codes et les règles de l'Histoire et aux peintres autochtones de se former au contact des meilleurs exemples et des modèles les plus légitimes.

La Society of the Virtuosi of St Luke

Les idées formulées par Aglionby sont relayées par un nombre grandissant d'auteurs et d'artistes. À la fin

des années 1680, John Riley, premier peintre du roi Guillaume III, entreprend de donner une forme concrète à ce projet en soutenant la Society of the Virtuosi of St Luke. Fondée par Anthony van Dyck lui-même, s'il faut en croire la légende de l'institution, répétée par l'un de ses secrétaires, George Vertue¹⁵, cette société fonctionne comme un club. Son entrée se fait par cooptation. Les coûts d'adhésion sont élevés. Et de nombreux *gentlemen* y siègent – près de 25 % de l'effectif entre 1689 et 1743. Le but affiché de la St Luke Society est de promouvoir la connaissance des œuvres d'art, d'encourager l'enrichissement des collections artistiques en Angleterre et de soutenir le développement d'une véritable peinture d'histoire britannique.

Les efforts de certains de ses membres sont importants, même s'ils ne sont pas toujours couronnés de succès. Vers 1698, John Riley et John Closterman soumettent à Guillaume III le projet de la fondation d'une académie artistique – c'est un échec. À Rome, le même Closterman entre en contact avec Carlo Maratta. Il négocie avec lui l'achat de la gigantesque collection de dessins du peintre, qui compte des Raphaël et des Carrache et, surtout, près de mille huit cents feuilles du Dominiquin. Il promet des sommes considérables : 1000 *scudi* en acompte, et 4000 *scudi* à la réception des dessins. Mais son entreprise est bloquée par le pape Clément XI qui, le 28 avril 1703, achète le tout et rembourse l'avance de Closterman. Cette tentative infructueuse soulève toutefois l'enthousiasme en Angleterre. Elle est par ailleurs accompagnée d'une campagne d'achats de tableaux, lors des deux séjours italiens de Closterman en Italie¹⁶.

D'autres projets, en revanche, voient le jour. Ils sont d'abord tournés vers la valorisation des œuvres-clefs de ce qui est considéré alors comme le patrimoine artistique britannique. C'est le cas de la restauration de la série des neuf tableaux des *Triumphes de César* d'Andrea Mantegna accrochés dans le palais d'Hampton Court (ill. 2). Elle est confiée au peintre français Louis

¹² Vasari 1568; Bellori 1672.

¹³ Bellori 1672, p. [13].

¹⁴ Bellori 1672, p. [13-14].

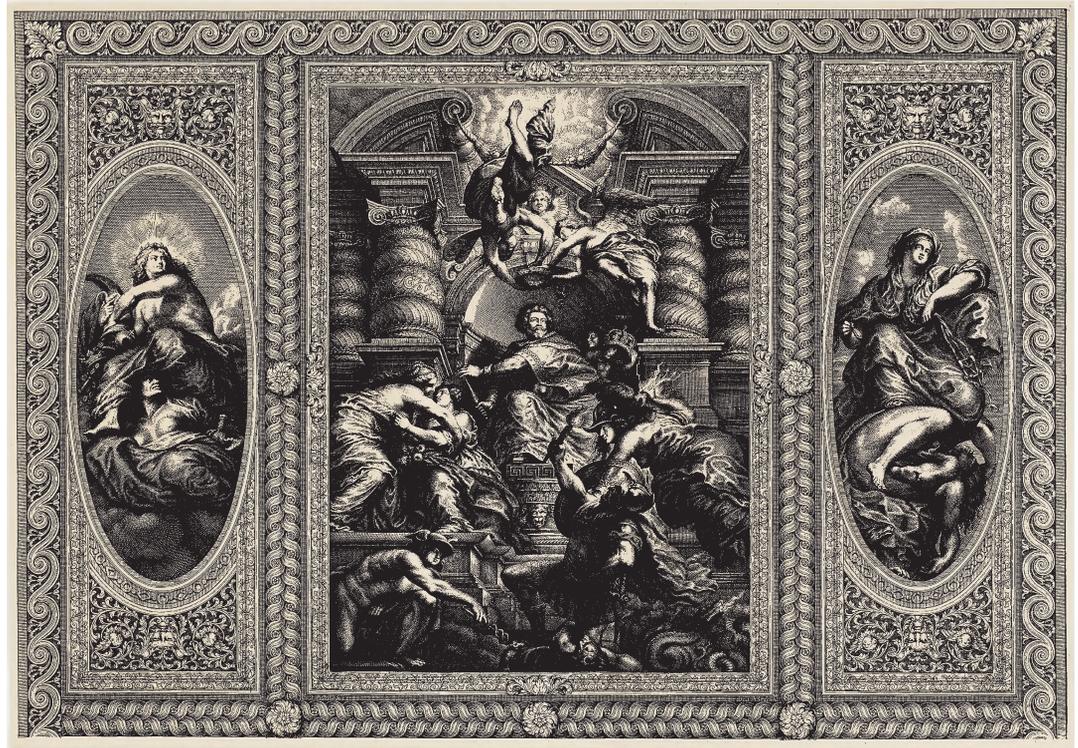
¹⁵ Vertue [1930], t. III, p. 120.

¹⁶ Vertue [1930], t. II, pp. 139-140.



2. Andrea Mantegna, *César sur son char* (série des Triomphes de César), v. 1484-1492, détrempe sur toile, 270,4 x 280,7 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 403966

3. Simon Gribelin d'après
Peter Paul Rubens,
L'Apothéose de Jacques I^{er}
(plafond de la Banqueting
House), 1720, gravure,
31,6 x 46,2 cm, Londres,
The British Museum,
Department of Prints and
Drawings, inv. n° 8.167-169



Laguerre, vers 1700, puis à Joseph Goupy, membre de la St Luke Society, en 1726. Le choix de cet ensemble répond sans doute moins au prestige de son auteur (Mantegna n'est plus véritablement un peintre de référence au début du XVIII^e siècle) qu'à celui de son sujet. Acquis en 1629 par Charles I^{er} avant d'être adaptés dans des tapisseries tissées dans la manufacture royale de Mortlake, ces *Triumphes* de Jules César permettent de célébrer typologiquement la monarchie britannique. Il en est de même pour la série des neuf estampes gravées par Simon Gribelin (1720) d'après les neuf compartiments du plafond peint par Rubens pour la Banqueting House du palais de Whitehall (ill. 3). Là, ce sont les figures croisées du roi défunt, Jacques I^{er}, et de son fils, Charles I^{er}, auxquelles il s'agit de rendre hommage.

L'essentiel des efforts se porte alors sur les célèbres cartons des *Actes des Apôtres* de Raphaël (ill. 4, 5, 6, 7, 8), considérés comme un véritable trésor national et comme le modèle d'une peinture d'histoire susceptible de fournir un exemple aux jeunes artistes britanniques de l'époque. Vers 1697, Guillaume III charge Henry Cooke, un ancien élève de Salvator Rosa, ainsi que Christopher Wren, son architecte, et Parry Walton, le conservateur des tableaux des collections royales, d'organiser un nouvel accrochage des cartons. Ils sont soigneusement restaurés par Cook et Walton pendant que la King's Gallery d'Hampton Court est réaménagée par Wren. Une fois exposées, les œuvres de Raphaël font l'objet d'un nouvel engouement. Des copies en sont réalisées pour d'importants commanditaires.



4. Simon Gribelin d'après Raphaël, *La Prédication de saint Paul à Athènes* (série des Actes des apôtres), 1707, gravure, 18,3 x 21,3 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1975,0920.121

Johann Adolf, baron de Kielmansegg et *deputy master of the horse* du futur George I^{er}, sollicite Joseph Goupy. Les copies qu'il réalise entre 1714 et 1717 connaissent un tel succès que le peintre fournit le même travail pour Frederick, prince de Galles. Durant la même période, deux séries d'estampes sont gravées. La première est réalisée par Simon Gribelin, en 1707 (ill. 4). La seconde (ill. 5) est confiée, en 1711, à Nicolas Dorigny par Robert Harley, premier comte d'Oxford et Mortimer. À cette occasion, ce dernier fait venir le graveur romain à Londres, où il est rejoint par deux collaborateurs, Charles Dupuis et Claude Du Bosc, entre 1711 et 1719. Achevée en 1719, la série de Dorigny est vendue à un prix seize fois plus élevé que celle de Gribelin. Elle est célébrée par Richard Steele, qui, dans un article publié dans le *Spectator*, insiste sur l'effet bénéfique que ces œuvres pourraient avoir sur le goût britannique¹⁷. Les planches en sont officiellement présentées au prince de Galles et à la princesse Sophia. En plus de son salaire, Dorigny reçoit une médaille en or, cent guinées de la part de George I^{er}, et un titre de noblesse en juin 1720.

¹⁷ *The Spectator*, n° 226, 19 novembre 1711.

5. Nicolas Dorigny d'après Raphaël, *La Prédication de saint Paul à Athènes* (série des Actes des apôtres), 1711-1719, eau-forte, 51,7 x 61,7 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. v.4.142



À ces entreprises de valorisation des chefs-d'œuvre des collections royales britanniques s'ajoutent des projets plus directement théoriques et didactiques. En 1695, plusieurs membres de la St Luke Society soutiennent la publication de la première traduction anglaise du *De arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy par John Dryden¹⁸. Cooke et Gribelin sont à nouveau sollicités. Le premier dessine le frontispice du traité, gravé par le second. Richard Graham s'occupe d'écrire le recueil de vies qui lui est adjoint, *A Short Account of the Most Eminent Painters, Both Ancient and Modern*, et de réviser les notes de Roger de Piles afin de les adapter au lectorat anglais. Cet ouvrage est peut-être le premier texte théorique publié en Angleterre où la promotion de la peinture d'histoire est omniprésente et évidente. Ceci est vrai, évidemment, du texte de Dufresnoy, un élève de Simon Vouet et de François Perrier, qui fait de l'histoire le cœur de sa théorie et de l'invention la qualité première d'un peintre¹⁹. C'est aussi vrai des commentaires révisés de Roger de Piles, qui réclame un peintre d'histoire érudit, connaissant le détail des sources et

¹⁸ Voir Dufresnoy 1668 [2005].

¹⁹ Dufresnoy, Piles & Graham 1695, p. 105.



6. James Thornhill
d'après Raphaël d'Urbin,
La Prédication de saint Paul,
1729-1731, huile sur toile,
353 × 442 cm, Londres,
Royal Academy of Arts,
inv. 03/1101



7. Raphaël d'Urbin,
La Prédication de saint Paul,
1515-1516, gouache sur
papier maroufflé sur toile,
340 × 440 cm, Londres,
Victoria & Albert Museum,
Royal Loans, inv. 7

8. Raphaël d'Urbain, *Saint Paul devant le proconsul Sergius Paulus*, 1515-1516, gouache sur papier marouflé sur toile, 340 x 450 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, Royal Loans, inv. 8



des auteurs, et se fonde sur une liste d'ouvrages clairement adaptés à un public anglophone de la fin du XVII^e siècle²⁰.

Publiée deux ans avec cette édition augmentée de Dufresnoy, la deuxième édition de l'*Art of Painting* de Marshall Smith insiste également sur le fait que, comme l'indique son sous-titre, il a été écrit « conformément à la théorie et pratique des meilleurs maîtres italiens, français et allemands »²¹. Le septième chapitre de cet ouvrage, consacré aux « grands maîtres de cet art », ne compte pratiquement que des artistes italiens, les noms de Rubens, Van Dyck et Lely ne sont sauvés qu'au nom de leur art produit en Angleterre²². Smith n'oublie pas les « maîtres vivant aujourd'hui » (« Masters now living »). Mais son choix

²⁰ On y trouve des références habituelles (la Bible, Homère, Virgile, Ovide, Horace, Philostrate, Pausanias, Flavius Josèphe, Tite-Live, Polybe, Baronius, les livres de médailles, les recueils d'antiques de François Perrier et Jan de Bisschop, Hygin, Natale Conti, Vincenzo Cartari, Cesare Ripa, le Tasse), des textes plus rares (l'*Histoire romaine* de Nicolas Coeffeteau, l'*Histoire ecclésiastique* d'Antoine Godeau, le *Discours de la religion des anciens Romains* de Guillaume Du Choul, les *Roman Antiquities* de Thomas Godwin, la *Colonna Traiana* d'Alfonson Chacón et Giovanni Pietro Bellori, la *Perspective pratique* de Jean Du Breuil), et des sources spécifiquement britanniques (Edmund Spenser, John Milton). Voir Dufresnoy, Piles & Graham 1695, p. 88-89.

²¹ Smith 1693.

²² Smith 1693, p. 17-20.

est, une nouvelle fois, limité²³. Le premier à être cité est Godfrey Kneller, premier peintre du roi Charles II depuis 1680. Si le nom de Cooke est cité, tout juste après celui de Verrio, « parmi les plus grands maîtres du temps dans l'Histoire » (« in History one of the greatest Masters of the Age »), c'est au nom de ses liens avec la St Luke Society, mais aussi parce qu'il a été l'élève de Rosa et qu'il a participé à la mise en valeur des cartons de Raphaël²⁴. Mais c'est surtout le nom d'Antonio Verrio qui est mis en exergue par Smith. Il est présenté comme « a Man of vast Design in History, Great and Lofty in his Manner, witness the noble work at Windsor, as likewise at several Persons of Quality Houses »²⁵.

À ces initiatives éditoriales, il faut enfin ajouter le choix de l'éditeur anglo-néerlandais David Mortier de republier les *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* et les *Entretiens* d'André Félibien (1705), tout comme, deux ans plus tard, l'*Idée du peintre parfait* de Roger de Piles, dont la traduction anglaise et la publication par John Savage est dédiée au riche banquier Robert Child et encouragée par la St-Luke Society (1706)²⁶. La réédition des *Conférences* et des *Entretiens* répond à une double attente. Cette attente est d'abord politique. Il est tentant de relier les mots de Félibien, qui souligne que les « illustres Artisans » permettent de « laisser des marques éternelles de [la] puissance » des souverains et d'« apprendre à la postérité l'histoire de [leurs] grandes actions »²⁷, à la situation de la Grande-Bretagne, sur laquelle règne Anne depuis trois ans, et dont de nombreux artistes espèrent qu'elle saura, comme ses prédécesseurs, encourager l'essor des arts par une nouvelle politique de commandes. Mais cette attente est aussi artistique. À travers Félibien et à la suite d'Aglionby, il s'agit de faire valoir la peinture d'histoire au sein d'une

production artistique contemporaine dominée par le portrait et de justifier théoriquement cette primauté²⁸.

La traduction de l'*Idée du peintre parfait* répond par ailleurs à l'instrumentalisation britannique des théories de l'art françaises au profit d'une promotion de la peinture d'histoire nationale. En plus du texte de Roger de Piles, on y trouve en effet un long texte, *An Essay Towards an English School*. Son auteur, le poète et théoricien Baynbrigg Buckeridge, cherche à démontrer l'existence, et même la supériorité de l'École anglaise, en comparaison de l'École française. Le propos n'est pas neuf : une partie des vies des artistes mentionnés reprend celles que l'on pouvait déjà trouver dans le recueil biographique que Richard Graham avait publié²⁹. Mais il permet à Buckeridge de développer une théorie exigeante de l'École anglaise. Il ne défend pas seulement les peintres actifs en Grande-Bretagne, mais aussi les peintres nés en Grande-Bretagne. Très disert sur les peintres anglais, Buckeridge ne cite en revanche que brièvement les noms d'Hans Holbein, Isaac Oliver, Samuel Cooper ou Peter Lely : « tho's Sir Peter Lely was entirely an English Painter, he was not an English Man »³⁰.

L'italophilie britannique

Le contexte artistique est favorable à l'introduction des discours de Smith, Félibien et Buckeridge dans le champ de la théorie artistique britannique. Dès la fin du XVII^e siècle, les noms de peintres italiens modernes, récemment installés en Angleterre, viennent se mêler à ceux des maîtres anciens. Comme on l'a vu, au sein de ce panthéon, Antonio Verrio occupe une place prédominante³¹. Originaire de Lecce, ce peintre italien est appelé à Londres en mars 1672, à l'instigation de Ralph Montagu, premier duc de Montagu. Il devient l'un des principaux peintres décorateurs des familles

²³ Smith 1693, p. 23-26.

²⁴ Smith 1693, p. 24.

²⁵ Smith 1693, p. 24.

²⁶ Cette traduction jouera un rôle essentiel dans la diffusion considérable des idées de Roger de Piles dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, suscitant d'autres rééditions (Piles 1711).

²⁷ Félibien 1705, préface.

²⁸ Félibien 1705, préface.

²⁹ Dufresnoy, Piles & Graham 1695.

³⁰ Piles 1706, p. 315.

³¹ Antonio Verrio, *Chroniques d'un peintre italien voyageur* 2010.

aristocratiques. Il s'attire les faveurs d'Henry Bennet, premier comte d'Arlington³² et de John Maitland, premier duc et deuxième comte de Lauderdale³³. Il travaille ensuite pour les monarques Charles II, Jacques II, Guillaume III et Anne, qui font de lui le *chief and first painter*. Ils l'engagent dans un nombre considérable de chantiers, pour les palais de Windsor, Whitehall et Hampton Court. À la fin de sa carrière, Verrio continue de s'investir dans d'importants projets décoratifs, comme celui de la Burghley House de John Cecil, cinquième comte d'Exeter, ou du palais de Chatsworth de William Cavendish, quatrième comte de Devonshire. Sa peinture, fondée sur la couverture de grandes surfaces et sur la multiplication de trompe-l'œil, traduit un goût particulièrement apprécié en Angleterre, où est publiée en 1707 une traduction par l'architecte John James du traité de perspective d'Andrea Pozzo, dédiée à la reine Anne³⁴.

Quand Antonio Verrio meurt, le 15 juin 1707, cette disparition n'annonce donc pas la fin d'un cycle, comme on le prétend parfois, mais le début d'une véritable guerre de succession. De nombreux commanditaires britanniques cherchent à s'attacher les services d'artistes susceptibles de peindre dans une manière comparable à celle de Verrio. Leurs regards se tournent vers l'Italie du Nord. Dès la fin du mois d'octobre 1708, Giovanni Antonio Pellegrini et Marco Ricci font leur arrivée à Londres. Ils viennent de Venise où leur protecteur, Charles Montagu, quatrième comte de Manchester, est alors ambassadeur extraordinaire de la couronne britannique. Ils travaillent au décor du hall et de l'escalier de la Manchester House, à Londres. Ils sont ensuite engagés par le même comte pour la décoration de la chapelle et du grand escalier du Kimbolton Castle. Leurs figures en trompe-l'œil et leur imitation des *Triumphes* de Mantegna leur permettent de s'inscrire dans le sillage de Verrio et de valoriser assez habilement des œuvres

considérées comme des composantes essentielles du patrimoine anglais de la peinture d'histoire italienne.

Ces premiers succès permettent aux peintres vénitiens d'apparaître, aux yeux des grandes familles aristocratiques, comme les dignes successeurs d'Antonio Verrio. C'est sans doute durant cette période que Giovanni Antonio Pellegrini et Marco Ricci entrent en contact avec le jeune Richard Boyle, qui n'a pas encore entamé son Grand Tour, par l'entremise probable de sa mère, Juliana, qui leur commande un grand nombre de décors mythologiques, littéraires et sacrés pour la Burlington House³⁵. Durant la même période, ils sont également employés par plusieurs membres du prestigieux Kit-Cat Club. C'est le cas d'Henry Bentinck, premier duc de Portland, qui demande à Pellegrini de décorer sa demeure londonienne de St James's Square, pour la somme considérable de 800 livres³⁶.

Deux ans après son arrivée en Angleterre, où il rejoint son neveu Marco, en 1712, Sebastiano Ricci reçoit à son tour la commande de quatre grandes compositions mythologiques pour le grand escalier de la Burlington House³⁷. À l'automne 1713, Sebastiano et Marco Ricci travaillent également, à la demande du duc de Portland, à la décoration de la chapelle de la Bulstrode House, près de Gerrards Cross. Cette chapelle a été détruite en 1862 ; mais on en a conservé certains modèles peints, qui renvoient directement aux tableaux que les Ricci avaient pu peindre en Italie, comme c'est le cas, par exemple, de sa *Sainte Cène* (ill. 9), sans doute issue du décor du palais vénitien de Priuli-Venier³⁸. Dans ces œuvres peintes à l'huile ou à fresque, les Ricci font dialoguer leur culture visuelle et technique et les attentes esthétiques de leurs commanditaires, en grande partie formées par les tableaux de Verrio et les œuvres de leurs collections. Sebastiano Ricci demeure fidèle au coloris clair et aux jeux illusionnistes, chers à Verrio et à Laguerre ;

³² Arlington House, Euston Hall.

³³ Ham House.

³⁴ Pozzo 1707.

³⁵ Aujourd'hui à Narford Hall, Norfolk.

³⁶ Détruite en 1748.

³⁷ In situ.

³⁸ Daniels 1976, p. 153.



9. Sebastiano Ricci,
La Sainte Cène, 1713-1714,
 huile sur toile, 67 x 104 cm,
 Washington, The National
 Gallery of Art, inv. 1943.4.32

mais il cherche aussi à affirmer une manière personnelle. Les ombres intenses, presque noires, évoquent davantage Alessandro Magnasco, dont Ricci avait été proche à Venise. L'organisation perspective et le jeu des diagonales renvoient davantage aux choix du Tintoret – on peut penser à la *Cène* de S. Giorgio Maggiore, dont certaines figures sont quasiment citées par Ricci, et qui suscitait l'intérêt des touristes anglais lors de leur passage dans la cité vénitienne.

L'importance prise par les artistes italiens dans la peinture d'histoire britannique de la fin du xvii^e et du début du xviii^e siècle explique donc la place accordée par William Hogarth aux statues de Michel-Ange et de Raphaël sur la façade de la Burlington House, dans son estampe du *Bad Taste of Town*. Il ne s'agit pas, pour lui, de viser ces deux grands maîtres de la Renaissance italienne, qu'il admire, mais plutôt les artistes qui, en Grande-Bretagne, revendiquent leur filiation et les amateurs anglais qui se réclament de leur goût. C'est à un clan qu'Hogarth tente de s'opposer, en l'associant à la dégénérescence du goût de la nation anglaise, mais aussi à deux personnes, expressément visées par son estampe, lord Burlington et William Kent, qui symbolisent à ses yeux ce que l'on pourrait appeler un « goût italo-britannique » de la peinture d'histoire.

Le goût italo-britannique

Il ne fait en effet guère de doute que les deux hommes sont directement incriminés par Hogarth, comme l'indique la réception de son estampe dans la presse. On reconnaît sans mal le peintre William Kent, au sommet du fronton de la Burlington House, tandis que d'autres croient identifier, parmi le trio des *gentlemen* conversant devant l'édifice, la personne de lord Burlington, qui désigne de son bâton la figure de son peintre préféré. Les participations régulières des peintres italiens que j'ai mentionnés dans les pages qui précèdent aux décors de scène pour des opéras italiens d'Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini et Francesco Mancini laissent supposer qu'à l'arrière-plan de ses attaques contre les mascarades et les opéras italiens, Hogarth a également en tête les productions de ces artistes, qu'il associe directement au « mauvais goût » de lord Burlington et à celui qui en est le premier responsable, Anthony Ashley-Cooper, troisième comte de Shaftesbury.

Les idées de Lord Shaftesbury

Même si, comme je l'ai rappelé, les premières commandes décoratives effectuées par la mère de lord Burlington, Juliana, à Giovanni Antonio Pellegrini et Marco Ricci, ont peut-être joué un rôle important dans la construction de son goût, la lecture des premiers écrits esthétiques de Lord Shaftesbury, et les deux séjours italiens effectués, entre 1714 et 1720, lors de son Grand Tour, ont joué un rôle décisif dans cette formation initiale. Dès les dernières années du XVII^e siècle, Lord Shaftesbury fait valoir, d'abord dans le cercle de ses amis, puis dans ses premières publications, une nouvelle conception de l'art en Grande-Bretagne. Il fréquente alors John Closterman, qui l'accompagne en 1698, avec son ami James Stanhope, futur premier comte de Stanhope, lors de son premier Grand Tour italien et espagnol, et qui peint son portrait à l'antique, en compagnie de son frère Maurice, en

1702³⁹. Durant ces années, Lord Shaftesbury entame ses réflexions philosophiques sur le patrimoine moral de la philosophie antique. Il publie son *Inquiry Concerning Virtue or Merit* (1699), où il formule le projet de rejeter le scepticisme moral de John Locke en s'appuyant sur un retour aux valeurs des Anciens.

Ces recherches répondent à un contexte favorable où l'histoire antique connaît un nouvel engouement. En 1713, Joseph Addison achève son *Cato*, une pièce de théâtre dont il a peut-être écrit les premières lignes au moment de ses études à Oxford (1687-1697) et de son Grand Tour (1699-1704), mais qu'il commence à faire jouer sur les planches du Drury Lane Theatre le 14 avril 1713. Son succès est considérable : elle est jouée durant vingt soirées consécutives ; elle est reprise à Oxford ; et elle fait l'objet, entre avril et juin 1713, de sept éditions successives ainsi que d'une traduction française par Abel Boyer⁴⁰. Regorgeant d'allusions au contexte politique, la pièce d'Addison se présente comme une critique contre les dangers de la tyrannie. Par son ancienneté, le monde antique est présenté comme l'espace utopique des valeurs universelles et éternelles, que l'art doit contribuer à transmettre en édifiant les spectateurs plutôt qu'en les divertissant. C'est la même logique qui guide la publication ou la republication des discours platoniciens et des tragédies de Sophocle. Ces dernières sont en grande partie traduites par Lewis Theobald⁴¹, qui republie également un traité consacré à Homère⁴² et fait jouer plusieurs pièces, opéras et mascarades de nature antiquisante⁴³. C'est encore le sens de la préface que William Parsons publie, en 1703, en prologue de sa traduction de la description de la *Tente de Darius* de Charles Le Brun par André Félibien, où Alexandre n'est plus présenté comme l'idéal antique du bon souverain ou l'incarnation figurée de Louis XIV, mais comme

³⁹ Londres, National Portrait Gallery.

⁴⁰ Addison 1713 ; Addison 1713a.

⁴¹ Platon [1713] ; Sophocle [1714] ; Sophocle [1714a] ; Sophocle [1715] ; Sophocle [1725].

⁴² Houdart de La Motte 1714.

⁴³ Theobald 1713 ; Theobald 1717 ; Theobald 1718 ; Theobald 1719.

l'*exemplum virtutis* des héros vertueux de l'Angleterre contemporaine⁴⁴.

Le 2 juillet 1711, Lord Shaftesbury part pour l'Italie à la suite de problèmes de santé. Lors de ce Grand Tour, il visite les villes de Turin, de Florence et de Rome. Il finit par s'installer à Naples, le 15 novembre, dans un palais à Chiaia, au-dessus de la baie. Il y écrit d'abord *A Letter Concerning the Art, or Science of Design*. Il y dresse le bilan des arts après la Glorieuse Révolution et souligne le rôle décisif des peintres italiens dans la lutte contre le goût dépravé des artistes français et modernes :

Tho we have as yet nothing of our own native Growth in this kind worthy of being mention'd; yet since the Publick has of late begun to express a Relish for Ingravings, Drawings, Copyings, and for the original Paintings of the chief *Italian* Schools, (so contrary to the modern *French*) I doubt not that, in very few years, we shall make an equal progress in this other Science⁴⁵.

Dans la lignée de ses premiers écrits, Lord Shaftesbury fait du public une instance essentielle dans le jugement des œuvres⁴⁶. Il est aussi l'un des premiers à regretter l'absence d'une académie en son pays, qui oblige les Anglais à partir pour l'étranger, à la façon de mercenaires⁴⁷. Lord Shaftesbury prépare ensuite une nouvelle édition de ses *Characteristics* (1711), ornée d'estampes de Simon Gribelin gravées d'après des dessins d'Henry Trench, un artiste irlandais rencontré à Rome, dans l'atelier de Giuseppe Chiari. Il y explicite un véritable programme de réforme de la peinture d'histoire britannique.

Ce programme prend la forme d'un petit texte, d'abord publié en français dans le *Journal des Savants*⁴⁸, puis en anglais, sous le titre *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*⁴⁹, avant d'être inclus dans le troisième volume de la deuxième édition

des *Characteristics*⁵⁰. Affirmant la supériorité de la vertu sur le plaisir, il dresse une liste de conseils concernant l'invention et la composition d'un tableau d'histoire allégorique thématissant cette question. Il commande d'ailleurs un *Jugement d'Hercule* (1712) à Paolo de Matteis, un élève napolitain de Luca Giordano⁵¹, avant qu'il ne soit gravé en 1714 par Simon Gribelin (ill. 10), décidément très actif durant ces années. Dans la littérature artistique britannique, le *Judgment of Hercules* est une première. De façon inédite, en effet, un auteur ose proposer une théorie spécifique de la peinture d'histoire, exprimée sous la forme de la description d'un tableau idéal, et selon un modèle similaire à celui du *Peintre parfait* de Roger de Piles⁵², plutôt que sous celle d'une liste de conseils abstraits ou de multiples références à des maîtres anciens.

Pour Lord Shaftesbury, une peinture d'histoire doit briller par deux qualités. Tout d'abord, « the Unity of Design must with more particular exactness be preserv'd, according to the just Rules of Poetick Art »⁵³. Ensuite, « in the Representation of any Event, or remarkable Fact, the Probability, or seeming Truth (which is the real Truth of Art) may with the highest advantage be supported and advanc'd »⁵⁴. En fin lecteur d'Aristote, mais aussi, sans doute, de Roland Fréart de Chambray et d'André Félibien⁵⁵, Lord Shaftesbury ne confond donc pas peinture d'histoire et peinture de l'histoire. La peinture d'histoire, parce qu'elle est une fable et non la transcription fidèle d'événements historiques, doit viser le vraisemblable et non le vrai, ce qui devrait être ou aurait dû être et non ce qui est ou a été. Il ne s'agit pas de renier la nécessité de la « vérité historique » (« Historical Truth »); mais il faut se soumettre à l'« unité de temps et d'action » (« Unity of Time and Action »). C'est ce qu'il appelle la « règle de la cohérence » (« Rule of

⁴⁴ Félibien 1703.

⁴⁵ Shaftesbury 1715, p. 399.

⁴⁶ Shaftesbury 1715, p. 402.

⁴⁷ Shaftesbury 1715, p. 405.

⁴⁸ Shaftesbury 1712.

⁴⁹ Shaftesbury 1713.

⁵⁰ Shaftesbury 1715.

⁵¹ Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology.

⁵² Piles 1715.

⁵³ Shaftesbury 1732, t. III, p. 349.

⁵⁴ Shaftesbury 1732, t. III, p. 349.

⁵⁵ Fréart de Chambray 1668; Félibien 1705.

10. Simon Gribelin
d'après Paolo de Matteis,
« Le Jugement d'Hercule »,
1713, gravure, 28,3 x 23 cm,
Londres, The British
Museum, Department
of Prints and Drawings,
inv. 1859,0709.2425



Consistency »), par laquelle toute scène doit être considérée comme partie d'un ensemble narratif continu dont il faut respecter et faire connaître l'unité générale. Pour cela, un tableau d'histoire doit toujours tenir compte de l'avant et de l'après de l'instant qu'il exprime, soit par les traces d'un événement ou d'une émotion disparue (*repeal*), soit par les indices annonçant un événement ou une émotion à venir (*anticipation*)⁵⁶. C'est au nom de cette « vérité poétique » (« Poetick Truth ») que le philosophe anglais autorise son peintre idéal à donner au jeune Hercule une massue ou la peau du lion de Némée, qu'il n'a pourtant pas encore affronté, parce que cet ajout permet de laisser deviner la suite de la vie du héros⁵⁷. Et c'est encore au nom de cette même vérité qu'il conseille au peintre du *Jugement d'Hercule* de choisir le moment où la dispute entre la Vertu et le Plaisir « est déjà bien avancée, et où la Vertu semble gagner Hercule à sa cause » (« when their Dispute is already far advanc'd, and Virtue seems to gain her Cause »). Ce moment est le

⁵⁶ Félibien 1705, t. III, p. 356.

⁵⁷ Félibien 1705, t. III, p. 353-354.



11. Annibal Carrache,
Le Choix d'Hercule, v. 1596,
huile sur toile, 165 x 239 cm,
Naples, Museo Nazionale
di Capodimonte

seul, en effet, à montrer que le choix a été fait « d'une vie pleine de défis et de difficultés, mais conduite par la Vertu, afin de délivrer l'humanité de la tyrannie et de l'oppression » (« of a Life full of Toil and Hardship, under the conduct of Virtue, for the deliverance of Mankind from Tyranny and Oppression »⁵⁸).

Mis bout à bout, les conseils de Lord Shaftesbury peuvent surprendre par les infinis détails dans lesquels ils entrent, mais aussi, dans certains cas, sur leur caractère contradictoire, ou sur les difficultés qu'ils poseraient à un peintre qui serait chargé de les traduire visuellement. On peut comprendre comment cet artiste opérerait pour donner à la figure de la Vertu l'aspect d'un « excellent orateur, au moment de la partie la plus intense et la plus expressive de son discours » (« excellent Orator, when at the height, and in the most affecting part of his Discourse »⁵⁹). Il est moins facile, en revanche, d'imaginer comment ce même peintre ferait, dans le même temps, quand Lord Shaftesbury lui réclame de « se rapprocher un peu plus près de la vérité, et de veiller à ce que son action ne soit pas théâtrale [*theatrical*] ou de seconde main, mais originale et tirée de la nature elle-même » (« come a little nearer to Truth, and take care that his Action be not theatrical or at second hand; but original, and drawn from Nature her-self »⁶⁰). Paolo de Matteis n'a lui-même pas suivi à la lettre

⁵⁸ Félibien 1705, t. III, p. 351.

⁵⁹ Félibien 1705, t. III, p. 362.

⁶⁰ Shaftesbury 1732, t. III, p. 368.

les conseils de son commanditaire : ce n'est pas d'après nature qu'il a conçu sa composition, mais en s'inspirant directement du *Choix d'Hercule* peint par Annibal Carrache pour le palais Farnèse (ill. 11). Pour Lord Shaftesbury, la manière compte moins que la matière ; et sa définition de la peinture d'histoire est d'abord celle, intellectuelle et spéculative, d'un philosophe qui fait de l'art le lieu et le véhicule d'une pensée abstraite et morale.

L'action de lord Burlington

En raison du prestige de son auteur, du raffinement de ses remarques et de la nouveauté de ses idées, le *Judgment of Hercules* connaît un succès considérable auprès des amateurs et des artistes actifs en Grande-Bretagne. Pour la Great Room de la demeure londonienne du duc de Portland, à St James's Square, Sebastiano Ricci peint ainsi, peut-être à la demande expresse de son patron, un *Choix d'Hercule* au sein d'un décor consacré à la vie d'Hercule (1713)⁶¹. C'est aussi dans cette direction que s'orientent les premières traductions de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* entreprises par Alexander Pope⁶². Conformément aux idées exprimées par Lord Shaftesbury, Pope fait de l'invention l'enjeu principal de l'art homérique⁶³, notable dans ses descriptions⁶⁴. Il souligne aussi que la civilisation recrée par l'aède grec constitue un modèle éthique autant que narratif, en raison de la simplicité de ses mœurs et de ses besoins : « There is a Pleasure in taking a view of that Simplicity in Opposition to the Luxury of succeeding Ages; in beholding Monarchs without their Guards, Princes tending their Flocks, and Princesses drawing Water from the Springs »⁶⁵. Homère n'est pas seulement indépassable en vertu de l'épreuve du temps qu'il a traversée avec succès. Il porte aussi les marques du génie, qui le distinguent de ses imitateurs ou de ses émules, plus réguliers, mais moins forts (Virgile), ou aussi forts,

mais sans constance (Lucain, Stace, Shakespeare, Milton). En lui, les défauts font briller les qualités, et constituent les meilleurs antidotes à la petitesse ou l'étroitesse de l'esprit, en favorisant l'expression de la nature même, dans son exubérance et son indistinction : « every thing moves, every thing lives, and is put in Action »⁶⁶. À cet égard, Homère est le maître de tous les peintres d'histoire. Sa poésie merveilleuse est comparable à la fable dont se nourrissent les peintres : « The Probable Fable is the Recital of such Actions as tho' they did not happen, yet might, in the common course of Nature »⁶⁷. Cette fable typique de la langue d'Homère, que Pope présente comme une « fable allégorique » (« Allegorical Fable ») ou une « fable merveilleuse » (« Marvelous Fable »), ne sera ensuite plus pratiquée avec autant de liberté par ses successeurs, qui ne goûteront plus un tel goût pour l'invention⁶⁸, notamment dans la représentation de « ce qui est surnaturel, et spécialement les machines des dieux » (« includes whatever is supernatural, and especially the Machines of the Gods »)⁶⁹. Pope rappelle à cet égard les critiques qui ont été adressées aux fictions homériques qui surpassent « toutes les limites de la probabilité » (« all the Bounds of Probability »); mais il les excuse aussi, au nom même du caractère improbable des sujets choisis⁷⁰.

Lord Burlington, qui a soutenu personnellement et financièrement les éditions d'Homère de son ami Pope, semble avoir pris connaissance des idées contenues de la *Letter Concerning Art, or Science of Design*, puis dans le *Judgment of Hercules* sans doute peu avant, ou durant le premier de ses deux séjours italiens, entre 1714 et 1715. Il n'est pas certain qu'il a approuvé toutes les idées proférées par Lord Shaftesbury. Il paraît en revanche vraisemblable que, grâce à elles, lord Burlington prend lentement conscience que l'art britannique doit cesser de se fonder sur des modèles

⁶¹ Détruit en 1748.

⁶² Homère [1715]; Homère [1725].

⁶³ Homère [1715], p. 1.

⁶⁴ Homère [1715], p. 6.

⁶⁵ Homère [1715], p. 20.

⁶⁶ Homère [1715], p. 3.

⁶⁷ Homère [1715], p. 6.

⁶⁸ Homère [1715], p. 7.

⁶⁹ Homère [1715], p. 8.

⁷⁰ Homère [1715], p. 18.

pour la seule raison qu'ils appartiennent à telle ou telle école artistique, ou parce qu'ils ont été légitimés et justifiés par des discours d'autorité, mais en vertu de leurs qualités spécifiques, et dans le but d'encourager la peinture d'histoire britannique. L'art britannique doit rechercher les meilleurs modèles ; et l'on ne peut décider du choix de ces modèles qu'après leur examen précis et circonstancié, par lequel les préjugés, favorables ou défavorables, peuvent être repoussés.

L'enjeu n'est évidemment pas, pour lord Burlington, d'encourager un « retour à l'antique », ou de développer une esthétique « néo-classique ». Comme le suggère Alexander Pope, dans sa célèbre *Epistle to the Right Honourable Richard Earl of Burlington* (1731), le projet de Burlington est plutôt celui d'une restauration à un état de l'art anglais antérieur à l'arrivée des peintres italiens et à l'instauration d'un goût dépravé par leurs manières :

You too proceed! making falling Arts your care,
Erect new wonders, and the old repair;
Jones and Palladio to themselves restore,
And be what'er Vitruvius was before⁷¹.

Cette revitalisation des Modernes par les Anciens est d'ailleurs également présente dans le traité de Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735). À son tour, et en connivence avec Lord Shaftesbury, Blackwell fait d'Homère le héros d'un âge d'or qui avait su dépasser l'état brut de la nature sans avoir été encore corrompu par les vices de la civilisation :

It may be said of Homer, and of every poet who has wrote
[sic] well that what he felt and saw that he described: had
he been born much sooner he would have seen nothing but
nakedness and barbarity [...] later private passions are buried
in the common order and established discipline⁷².

Cette approche concerne tous les arts, à commencer par la musique et les belles-lettres, les premières passions de Burlington, qui ne supportent ni les préjugés négatifs nourris par certains Anglais à l'égard de l'opéra italien, ni les vaines querelles opposant les Anciens et les Modernes. De ce point de vue, lord Burlington suit des goûts largement partagés en son temps. Comme le soulignent les vers d'Alexander Pope qui viennent d'être cités, il retrouve davantage à retrouver la pureté des formes artistiques les plus respectées plutôt qu'à en trouver de nouvelles. L'éclectisme souvent décrié de l'aristocrate anglais traduit d'abord son souci d'un renouvellement mesuré des arts, fondé sur une étude minutieuse des modèles anciens. Sa pratique d'architecte est à l'avenant. Probablement débutée lors de son premier voyage en Italie, elle se nourrit d'abord de sa collection de dessins d'Andrea Palladio d'après des édifices romains ou des reconstitutions, puis d'esquisses d'Inigo Jones et de son élève, John Webb, d'après des prototypes palladiens⁷³ ainsi que de traités d'architecture, qu'il fait rééditer, et qui lui permettent d'étudier dans le détail les structures et les formes de l'architecture antique et moderne⁷⁴.

Souvent présenté comme un homme de goût en avance sur son temps, lord Burlington suit donc, en réalité, une mode bien installée depuis plusieurs années, et dont Lord Shaftesbury a été l'un des précurseurs. Les réflexions menées par l'architecte anglais s'inscrivent dans un contexte favorable, dominé par un regain d'intérêt pour les études du corpus artistique et littéraire antique. Le 5 décembre 1707, la nouvelle Society of Antiquaries, fondée sur les cendres de l'ancien College of Antiquaries (1586), relance les recherches antiquaires anglo-saxonnes. Y participent des proches comme George Vertue. Lord Burlington, dans le même temps, intègre à ses collections les antiques qu'il fait acheter en

⁷¹ « You too proceed! making falling Arts your care, / Erect new wonders, and the old repair; Jones and Palladio to themselves restore, / And be what'er Vitruvius was before » (*Epistles to Several Persons*, IV).

⁷² Macmillan 1986, p. 39.

⁷³ Lord Burlington encourage d'ailleurs la publication de deux ouvrages consacrés à l'architecture d'Inigo Jones (Jones 1727; Jones 1731).

⁷⁴ Parmi les principaux traités publiés avec le concours de lord Burlington, on peut citer: Palladio 1730; Revesi Bruti 1737; Palladio Londres, 1738.

Italie, notamment sur le site de la villa d'Hadrien, tout en continuant à commander des statues aux sculpteurs issus de l'ancienne (Peter Scheemakers, John Michael Rysbrack) et de la nouvelle génération (John Cheere, Giovanni Battista Guelfi).

En quelques années, plusieurs ouvrages importants consacrés au patrimoine antique sont ainsi publiés ou réédités, qui font partie de l'horizon visuel et culturel de lord Burlington. On peut évoquer les *Antiquities of Rome* de Basil Kennett, véritable best-seller lors de sa sortie, en 1696, et qui fait l'objet d'une riche réédition révisée et augmentée, en 1713⁷⁵. On peut également citer la traduction anglaise d'un célèbre recueil d'estampes et de mesures d'après les plus célèbres statues antiques du graveur français Girard Audran, en 1718⁷⁶. Cet intérêt pour les formes de l'architecture antique demeure toutefois toujours tourné, chez lord Burlington, vers une ambition de « restauration », pour reprendre ici, une nouvelle fois, le mot employé par Alexander Pope. Restaurer ne suppose pas de revenir à un état antérieur, dont chacun sait qu'il est perdu pour toujours, mais de retrouver son esprit au sein de productions modernes. C'est pourquoi lord Burlington se tourne vers Andrea Palladio et Inigo Jones plutôt que vers les édifices antiques à proprement parler. C'est aussi la raison pour laquelle il encourage les poètes qui, inspirés par la littérature antique, tentent toutefois de s'en dégager (Matthew Prior, John Gay, James Thomson)⁷⁷. La même tendance est notable dans le goût artistique de lord Burlington. Dans le domaine de la peinture, son choix se porte essentiellement sur les peintres italiens. Il mêle ainsi des peintres italiens (Annibal Carrache, le Dominiquin, Pierre de Cortone, Carlo Maratta) et nordiques (Rembrandt), qui lui apparaissent comme les meilleurs antidotes à la déchéance du goût britannique contemporain, excessivement influencé par des maîtres de second rang.

⁷⁵ Kennet 1713.

⁷⁶ Audran 1718.

⁷⁷ Prior 1718 ; Gay 1720 ; Thomson 1730.

Les œuvres de William Kent

Ce goût que lord Burlington partage avec une majorité de ses amis du Kit-Cat Club ainsi qu'avec Jonathan Richardson prend une ampleur nouvelle lorsque l'aristocrate anglais croise le chemin de William Kent, à Rome, entre le 30 septembre et la fin du mois de décembre 1714, et avec lequel il séjourne à Gênes et en Vénétie, à partir d'août 1719. Arrivé en Italie en juillet 1709, Kent devient rapidement le familier de nombreux artistes et amateurs locaux. En Toscane, il fréquente le peintre Giuseppe Scacciati, les sculpteurs Giovanni Battista Foggini et Agostino Cornacchini, l'antiquaire Lorenzo Magnolfi. À Rome, il loge chez le peintre Giuseppe Pesci, après être entré dans l'atelier de Giuseppe Chiari, un élève de Carlo Maratta, où il commence son apprentissage de peintre en compagnie d'Henry Trench, qui avait travaillé quelques années plus tôt pour Lord Shaftesbury. Les modèles de Kent sont alors les œuvres de Maratta, mais aussi les décors de Raphaël, qu'il étudie *in situ*, dans les Loges du Vatican, à la villa Farnésine et à la villa Madame, ainsi que des artistes alors considérés comme ses meilleurs suiveurs – le Corrège, Guido Reni. Dès juin 1713, il dessine un *Miracle de saint Andrea Avellino* qui lui permet d'être primé par l'Accademia di San Luca, d'obtenir une médaille d'argent du pape Clément XI et de recevoir, en juillet 1717, la commande de la *Glorification de saint Julien*, pour la coupole de S. Giuliano dei Fiamminghi.

Ces succès sont abondamment commentés en Angleterre. William Kent apparaît comme l'un des jeunes peintres d'histoire les plus prometteurs de sa génération, et attire l'attention des touristes britanniques de passage à Rome. Arrivé à Rome le 7 février 1714, Thomas Coke, futur premier comte de Leicester, fréquente l'atelier de Chiari où il engage Giacomo Mariari afin de lui donner des cours de dessin et d'architecture. C'est à cette occasion qu'il rencontre Kent. Dès le mois de juin 1754, il effectue avec lui un tour de l'Italie septentrionale. Le goût connu de Coke pour la musique et l'opéra en fait peut-être une cible collatérale de l'attaque lancée par Hogarth

dans son *Bad Taste of Town*⁷⁸. Mais le protecteur et principal soutien de Kent devient lord Burlington. À son retour en Angleterre, l'aristocrate anglais accorde beaucoup d'attention à la rénovation et à la décoration de ses demeures, auxquelles William Kent participe intensément. Vers 1717, lord Burlington fait remplacer l'architecte James Gibbs par Colen Campbell sur les chantiers de la Burlington House et de la Chiswick House. Ce remplacement traduit les préoccupations de l'aristocrate, qui cherche à installer et à soutenir les hommes les plus à même de comprendre le travail de révision du goût britannique qu'il souhaite désormais encourager.

Grâce à son patron, Kent côtoie désormais les membres de la Royal Academy of Music, comme Georg Friedrich Haendel. Il se rapproche des peintres appréciés par lord Burlington, comme le portraitiste Charles Jervas. Il fréquente les poètes avec lesquels son patron entretient des relations amicales, comme Alexander Pope ou John Gay, pour lequel il dessine les estampes d'un de ses recueils de poèmes⁷⁹. Et il est mis à contribution par lord Burlington qui, dès 1720, soit quelques mois après le retour du peintre en Angleterre, l'invite à lui soumettre une proposition pour le décor de la Great Room de la Burlington House. Devant faire dialoguer sa manière avec celle de Giovanni Antonio Pellegrini et Sebastiano Ricci, dont les tableaux ornent déjà les murs de la salle, Kent est également chargé, à la fin des années 1720, de peindre un *Banquet des dieux* pour le plafond de la même salle.

Cette situation explique aussi qu'à l'image de William Kent, un grand nombre de ces artistes aient cherché à répondre aux attentes d'un goût essentiellement formé par les modèles italiens. Cette contrainte explique peut-être que, dans *The Bad Taste of Town*, Hogarth choisit de représenter la statue de Kent les bras écartés, semblant tendre son pinceau vers Michel-Ange et la force de son dessin, tandis que sa palette paraît orientée vers Raphaël

et la richesse de son coloris. Pour Hogarth, il va de soi qu'il existe une continuité entre l'art des deux maîtres italiens et du peintre britannique. William Kent et lord Burlington doivent être rendus directement responsables du déclin des arts britanniques. Leur mauvais goût est en cause, mais aussi l'ostracisme dans lequel ils ont jeté l'art de celui qui, pour Hogarth, est le premier et le seul peintre d'histoire britannique digne de ce nom : James Thornhill.

La troisième voie de James Thornhill

James Thornhill est le grand absent du *Bad Taste of Town*, et pour cause : il s'agit, pour Hogarth, de montrer que le peintre anglais échappe aux critiques qu'il formule, mais encore de dénoncer le rejet dont il a été victime de la part du clan de lord Burlington, après les prometteurs succès qu'il a récoltés, au début de sa carrière. Né en Angleterre, en 1675 ou 1676 (les archives sont contradictoires sur ce point), James Thornhill s'impose très tôt comme l'un des peintres d'histoires britanniques les plus prometteurs de sa génération, et comme l'un des seuls Anglais de naissance à pouvoir rivaliser avec les artistes d'origine italienne ou française. Le fait, assez probable, que Thornhill ait été l'un des assistants d'Antonio Verrio, lors du chantier de décoration de la Queen's Drawing-Room du palais d'Hampton Court, entre 1702 et 1704, permet de comprendre les liens étroits qu'à moins de trente ans, le jeune peintre noue déjà avec l'un des peintres d'histoire les plus appréciés du début du XVIII^e siècle britannique.

Le Royal Naval Hospital de Greenwich (1707-1726)

Il serait pourtant difficile de faire de James Thornhill un simple suiveur d'Antonio Verrio. Le premier succès véritable que rencontre le peintre britannique,

⁷⁸ Coke 1982, p. xxix.

⁷⁹ Gay 1720.

lorsqu'il remporte le prestigieux concours organisé par l'Amirauté pour la décoration du Painted Hall du Royal Naval Hospital de Greenwich (1707), se fonde sur d'autres qualités que celles des peintres d'histoire italiens contemporains. Ce décor, très bien documenté par de nombreux dessins et esquisses préparatoires (ill. 12), permet à Thornhill d'exaucer les vœux de William Aglionby et de devenir le premier peintre d'histoire né et actif en Angleterre.

Entouré d'une équipe d'assistants chargés de le seconder dans l'exécution, Thornhill commence par peindre le registre inférieur des murs entre 1708 et 1712. Il poursuit ensuite la décoration de la partie supérieure des parois et du plafond jusqu'en 1726. Le programme allégorique, sans doute élaboré avec l'Amirauté, n'a rien d'original. Les premiers mois du règne de la reine Anne et de son époux, le prince consort Georges du Danemark, sont ainsi célébrés à travers les fruits de la prospérité économique qu'ils ont permis de susciter. C'est surtout du point de vue de la forme que le propos de Thornhill est novateur. Le peintre ne renonce pas aux facilités d'un illusionnisme encore fort présent dans sa manière, jouant des motifs et des figures qui viennent déborder des cadres feints, ménagés au centre de chacune des parois. Mais c'est surtout sur l'unité chromatique et compositionnelle de chacune des scènes peintes qu'insiste Thornhill. Les différentes masses sombres et claires sont regroupées et contrastées par de puissants effets de clair-obscur afin de faciliter la perception de l'ensemble. Même si l'on peut penser, dans ce domaine, aux grands décors plafonnants de Véronèse, du Tintoret ou de Pierre de Cortone, qui usent d'artifices comparables, il est peu probable que Thornhill, qui n'est jamais allé en Italie, ait pu les connaître de première main. Sans doute le peintre anglais pense-t-il davantage au plafond de la Banqueting House, peint par Rubens et gravé en 1620 par Simon Gribelin (ill. 3). C'est plutôt dans le sillage du peintre néerlandais que Thornhill cherche à inscrire sa peinture, en valorisant les effets du *whole-together* (« tout-ensemble ») de ses compositions, susceptibles d'« appeler » et d'intéresser



12. James Thornhill, *Apollon et Minerve en allégories de la Sagesse et des Arts*, v. 1707, huile sur toile, 183 x 86,5 cm, Londres (Greenwich), National Maritime Museum

le regard du spectateur, plutôt que sur les seuls effets d'un art strictement illusionniste.

Cette insistance sur la dimension perceptive de la peinture d'histoire plutôt que sur son contenu ou sa simple efficacité illusionniste rattache James Thornhill à certains auteurs et aux théoriciens qui, au début du XVIII^e siècle, publient des ouvrages qui font valoir les qualités d'une peinture d'histoire coloriste. C'est le cas de John Elsum, dont l'œuvre maîtresse, *The Art of Painting After the Italian Manner* (1703), connaît un vrai succès d'estime, qui conduit à sa double réimpression en l'espace de deux ans⁸⁰. Ce livre se détache du ton apologétique des livres de William Aglionby, Richard Graham et Marshall Smith. Elsum s'adresse aux artistes afin de leur inculquer les bonnes règles de la peinture d'histoire: « It is not my design to frame a Panegyrick, much less to prescribe to others how to Write, but how to Paint »⁸¹. Comme ses prédécesseurs, Elsum ne cache pas « qu'un peintre n'a pas de plus grande tâche que l'Histoire » (« that a Painter has no greater task than History »). Cette tâche repose notamment sur le respect de la convenance et la maîtrise des effets de la perspective, notamment dans les grands décors⁸². Mais la théorie de l'histoire proposée par Elsum est d'abord une théorie de la perception: il ne s'agit pas, pour lui, de décréter ce qu'est une bonne peinture d'histoire, mais de définir le « bon effet » (« good effect ») qu'une peinture d'histoire devrait faire sur le spectateur⁸³. Pour cela, il faut d'abord veiller à refuser toute forme d'exhibition virtuose, explique Elsum en pensant probablement à Verrio et ses suiveurs. La « manière pompeuse et gigantesque » (« Pompous and Gigantick Maner ») et des « idées extravagantes » (« extravagant conceits »), souvent tirées d'une étude mal choisie de l'antique, doivent être refusées. Elles font passer les moyens techniques pour des fins esthétiques et réduisent la peinture d'histoire

à un exercice de style⁸⁴. Elsum s'inscrit ainsi en porte-à-faux des propositions de Fréart de Chambray et de Lord Shaftesbury. La peinture d'histoire est présentée comme le lieu d'une réflexion sur la forme plutôt que sur le contenu: « Tho' the History and Invention are delightful of themselves, yet if Colouring be not sweet, it cannot produce the like effect: But Colours well united and accorded, are very beautiful and charming »⁸⁵. C'est par le coloris, d'abord, qu'un tableau d'histoire peut et doit appeler le spectateur afin d'entretenir une relation avec lui⁸⁶.

Le livre de John Elsum a été écrit sous l'ombre tutélaire des théories de Roger de Piles, qui seront traduites et publiées en anglais trois ans après *The Art of Painting*, et ont joué un rôle probablement important dans la formation de James Thornhill. Contrairement à la plupart des théoriciens de l'art britanniques de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, De Piles n'accorde qu'une importance toute relative à l'invention, dont il donne une définition volontairement limitée: « Invention, which is an essential part of Painting, consists solely in finding out Objects proper to enter into the Composition of a Picture, as the Painters Imagination guides him, whether in Things True or False, Fabulous or Historical »⁸⁷. Dans ce cadre, l'enjeu de la fidélité aux sources est secondaire⁸⁸. Les peintres doivent en tenir compte, mais modérément. L'essence de la peinture est de proposer une imitation frappante de la nature et non une illustration de récits ou de textes: « When I would learn History, I would not go to a Painter for it; he is an Historian meerly by accident »⁸⁹.

Si Roger de Piles, mort en 1709, ignore probablement les premiers écrits de Lord Shaftesbury, ses écrits, publiés en Angleterre, apparaissent comme une véritable machine de guerre contre l'entreprise de moralisation des arts

⁸⁰ Elsum 1703.

⁸¹ Elsum 1703, préface.

⁸² Elsum 1703, p. 61.

⁸³ Elsum 1703.

⁸⁴ Elsum 1703, p. 63.

⁸⁵ Elsum 1703, p. 32. Sur cet enjeu, voir Lichtenstein 1989.

⁸⁶ Elsum 1703, p. 69.

⁸⁷ Piles 1706, p. 22-23.

⁸⁸ Piles 1706, p. 20-23.

⁸⁹ Piles 1706, p. 22.

défendue par l'aristocrate anglais. Ils discréditent pour une large part les modes de lecture et d'interprétation initiés par Lord Shaftesbury :

The greater Part of those bred to the Profession of Learning, have no Notion of Painting but as it relates to the Invention of the Painter, whose fancy is the chief thing they look on. They examine this Invention narrowly, they dissect it, they praise or dispraise the Picture without considering the effect, or to what degree of Perfection the Painter has carry'd his imitation of Nature⁹⁰.

Par ailleurs, si Roger de Piles a été, avant même Jonathan Richardson, l'un des premiers théoriciens des connaisseurs⁹¹, il ne fait pas de ce savoir spécifique une science véritable : il plane selon lui un trop grand nombre d'incertitudes sur le jugement esthétique ; par ailleurs, ce savoir manque l'essentiel de ce qui fait la spécificité d'une œuvre d'art, qui est de plaire au spectateur en frappant son regard, et non en l'instruisant de vérités et de leçons. Dans le même ordre d'idée, l'imitation des statues antiques est utile, mais dangereuse. Toutes les antiques ne sont pas de qualité égale. Leur imitation servile peut très vite conduire un artiste à peindre des figures sèches et à « donner dans la pierre ». Pour comprendre la beauté d'une sculpture antique, il faut un goût préalable, construit par l'étude des maîtres et de la nature⁹².

Les idées de Roger de Piles s'impriment rapidement et fortement dans la culture visuelle des peintres britanniques du XVIII^e siècle, parce qu'à l'instar de John Elsum, plusieurs auteurs ont repris et diffusé ses idées ou formulé des systèmes théoriques faisant écho aux principaux enjeux de son esthétique. Parmi eux, les publications de Joseph Addison, de Jonathan Richardson et de Charles-Antoine Coypel ont joué un rôle majeur. Le 21 juin 1712, le premier fait publier dans son journal, *The Spectator*, un célèbre article où il souligne que la

spécificité de la peinture, en son état achevé, n'est pas de s'adresser aux sens, mais à l'imagination⁹³. Pas plus que De Piles, Addison ne nie l'importance de la vue dans l'expérience esthétique, « le plus parfait et le plus délicieux de tous nos sens » (« the most perfect and most delightful of all our Senses »). Grâce à ce sens, l'esprit se remplit d'idées et d'images. Mais la vue n'est utile à l'art que dans la mesure où « ce sens fournit à l'imagination ses idées » (« this Sense [...] furnishes the Imagination with its Ideas »), créant en elle le plaisir esthétique :

A beautiful Prospect delights the Soul, as much as a Demonstration ; and a Description in Homer has charmed more Readers than a Chapter in Aristotle. Besides, the Pleasures of the Imagination have this Advantage, above those of the Understanding, that they are more obvious, and more easie to be acquired. It is but opening the Eye, and the Scene enters. The Colours paint themselves on the Fancy, with very little Attention of Thought or Application of Mind in the Beholder⁹⁴.

Pour Addison, l'imagination correspond à une faculté combinatoire détenue conjointement par les sens (face aux objets visibles) et la mémoire (quand elle est excitée par des souvenirs ou des évocations). L'imagination ainsi que les arts qui la fortifient participent de la liberté intrinsèque de l'homme dans le monde et la Création divine, mais encore de son appartenance à un espace social dont dépendent en grande partie les plaisirs de l'imagination : « A Man of a Polite Imagination is let into a great many Pleasures, that the Vulgar are not capable of receiving. He can converse with a Picture, and find an agreeable Companion in a Statue »⁹⁵. En effet, les plaisirs de l'imagination ne dépendent pas du thème ou du sujet choisi par les artistes, mais de leur traitement, y compris quand ce thème ou ce sujet est tiré de l'histoire⁹⁶. Dans ce contexte, Addison, comme De Piles, en appelle

⁹⁰ Piles 1706, p. 24.

⁹¹ Piles 1706, p. 71-75.

⁹² Piles 1706, p. 10.

⁹³ *The Spectator*, n° 411, 21 juin 1712.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

les peintres, et notamment les portraitistes, à ne pas se contenter d'une imitation servile de la nature. Il faut rechercher de grands et puissants effets, susceptibles de toucher les sens et, à travers eux, de frapper l'imagination afin de susciter ses plaisirs. Ces puissants effets, explique Addison dans un autre article du *Spectator*⁹⁷, ne peuvent être trouvés que dans les œuvres des véritables génies comme Homère. En eux parle et s'exprime la Nature elle-même, dans la mesure où ces génies cherchent moins la correction et la politesse des règles que la puissance de l'effet sublime.

Tout comme Joseph Addison, Jonathan Richardson a été extrêmement sensible aux idées de Roger de Piles, au point de le paraphraser souvent dans ses trois principaux livres publiés entre 1715 et 1722⁹⁸. Richardson insiste sur la primauté de l'exécution sur l'invention. Face à une source ou un sujet, le peintre d'histoire doit trouver les moyens d'une traduction spécifiquement visuelle. Il faut ajouter à l'histoire des détails qui ne s'y trouvent pas et prendre des libertés avec la stricte fidélité⁹⁹. Il faut encore organiser l'ensemble de la surface picturale afin de frapper le plus directement et le plus fortement possible l'imagination du spectateur, par la composition¹⁰⁰, le contraste¹⁰¹, le jeu des masses¹⁰² et l'unité du tout-ensemble¹⁰³. C'est en mobilisant ainsi l'attention du spectateur qu'un tableau est véritablement efficace, qu'il peut créer un sentiment de grandeur et de sublime. Ces deux notions sont, chez Richardson, sont synonymes. Elles renvoient à ce qui est « le plus excellent de ce qui est excellent » (« the most Excellent of what is Excellent »), et aux « pensées, images et sentiments les plus grands et les plus nobles, qui nous sont communiquées par les mots les mieux choisis » (« The Greatest, and most Noble Thoughts, Images, or Sentiments, Convey'd to us in the

Best chosen Words, I take therefore to be the Perfect Sublime in Writing; the Admirable, the Marvellous »¹⁰⁴), au risque même d'une irrégularité qui est le signe du génie qui, à l'image de celui de Michel-Ange, brise les règles usées par l'habitude pour en fabriquer de nouvelles¹⁰⁵.

C'est au nom de cette efficacité sublime que Richardson dévalue le portrait et les autres genres de talents particuliers en faveur de la peinture d'histoire. Non pas parce qu'un portrait ne serait point narratif – il peut l'être, quand un portrait devient « une sorte d'histoire générale de la vie de la personne qu'il représente » (« a sort of General History of the Life of the Person it represents »)¹⁰⁶, en étant « rendus historiques » (« made Historical »)¹⁰⁷. Mais parce que la peinture d'histoire est la seule à s'adresser aux yeux, à l'esprit et aux sentiments, elle est « preferable to a Landscape, Sea-piece, Animals, Fruit, Flowers, or any other Still-Life, pieces of Drollery, &c.; the reason is, the latter Kinds may please, and in proportion as they do so they are estimable, and that is according to every one's Taste, but they cannot Improve the Mind, they excite no Noble Sentiments; at least not as the other naturally does »¹⁰⁸.

C'est encore au nom de ces effets sublimes que Richardson encourage, à la suite de nombreux théoriciens¹⁰⁹, les peintres d'histoire à suivre les règles d'unités de temps, de lieu et d'action. Il ne s'agit pas, là, de souscrire aux règles conventionnelles du théâtre, mais de permettre au spectateur de mieux comprendre, et plus rapidement, l'action principale de tout tableau¹¹⁰. C'est ainsi, et nous retrouvons là des idées communes à Piles, Addison et Richardson, que le spectateur peut être « appelé » par l'œuvre et incité par elle à faire travailler

⁹⁷ *The Spectator*, n° 160, 3 septembre 1771.

⁹⁸ Richardson 1722; Richardson 1725.

⁹⁹ Richardson 1725, p. 49.

¹⁰⁰ Richardson 1725, p. 118.

¹⁰¹ Richardson 1725, p. 119.

¹⁰² Richardson 1725, p. 142.

¹⁰³ Richardson 1725, p. 126.

¹⁰⁴ Richardson 1725, p. 227.

¹⁰⁵ Richardson 1719, p. 35-37.

¹⁰⁶ Richardson 1719, p. 45.

¹⁰⁷ Richardson 1719, p. 47.

¹⁰⁸ Richardson 1719, p. 44-45.

¹⁰⁹ Parmi les publications récentes, on peut citer Dufresnoy, Piles & Graham 1695, p. 114-115; Lamy 1702, p. 17.

¹¹⁰ Richardson 1725, p. 57-59.

son imagination, surtout si le peintre veille bien à ne pas représenter l'ensemble des détails de la nature¹¹¹.

Ce principe est encore celui que défend Antoine Coypel, dans ses *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, qui parachèvent le triomphe contemporain des idées inspirées par Roger de Piles¹¹², et où le peintre français compare l'effet qu'un tableau réussi produit sur le spectateur à un voyage mental. La peinture « ne consiste [point seulement] dans le rapport & la ressemblance aux objets visibles de la nature [...]; elle doit joindre à la fidélité de l'Histoire toute l'élévation & le sublime de la Poésie, de même que la Tragédie : elle doit trouver des ressorts qui remuent les passions, & qui inspirent à son gré la joie, la tristesse, la douceur, la colère & l'horreur : elle doit par la force de ses enchantements nous transporter dans les Pays, & parmi les Nations qu'elle veut représenter »¹¹³. À la façon d'une langue, la peinture doit nous parler. Elle crie d'abord, car elle veut être aperçue ; puis elle tente de se faire comprendre : « La Peinture est un langage qui doit être entendu de tout le monde ; son trop de bizarrerie est comme l'obscurité du discours ; l'on n'écrit & l'on ne parle que pour être entendu »¹¹⁴.

Pour les contemporains de Thornhill et Hogarth, la réussite de James Thornhill à Greenwich a donc été doublement significative. Accordée par la reine Anne à un peintre anglais de naissance, la commande de ces décors a constitué, pour beaucoup, l'acte de naissance de la véritable peinture d'histoire britannique. Son programme iconographique, qui glorifie le pouvoir

politique, commercial et financier de la monarchie anglaise, peut être aussi lu, de façon réflexive, comme le triomphe d'un nouvel art britannique. Dès que les premiers décors achevés par Thornhill sont dévoilés au public, ils ne manquent pas de susciter l'admiration du public et l'intérêt des visiteurs anglais et étrangers. La publication en français et en anglais d'une description complète du décor contribue encore à ce succès. Sur le modèle des descriptions consacrées par André Félibien aux grands ensembles décoratifs du château de Versailles, elle permet d'expliquer la complexité du programme iconographique, mais surtout de glorifier la grandeur du peintre et de son monarque¹¹⁵, une quinzaine d'années après l'apologie publiée par Richard Steele dans *The Lover* (1715), où le « grand et noble dessein » (« great and Noble design ») de Thornhill est loué pour faire « honneur à notre Nation » (« Honour to our Nation »)¹¹⁶. Mais, pour les contemporains de Thornhill, cette réussite est aussi celle d'une nouvelle manière de peindre l'histoire, fondée sur le primat du génie, de l'effet sublime et de l'imagination, et contre la construction shaftesburienne du public comme spectateur collectif et moral¹¹⁷, sur la revalorisation du spectateur individuel, auquel l'artiste confie une part de l'élaboration de l'œuvre.

La coupole de la cathédrale Saint-Paul (1709-1719)

Après la prestigieuse commande de Greenwich, James Thornhill parvient un temps à supplanter aux yeux du public les peintres italiens qui, à l'instar de Giovanni Antonio Pellegrini, de Sebastiano ou de Marco Ricci, s'étaient installés en Angleterre afin de faire fructifier l'héritage artistique d'Antonio Verrio. Le peintre anglais

¹¹¹ Richardson 1725, p. 63.

¹¹² « Monsieur de Pille [sic], si connu par ses Écrits sur la Peinture, & avec qui j'avais vécu dans une amitié très étroite dès ma jeunesse, revint en France, après les longs voyages où il avait été engagé pour le service du Roi. L'extrême passion que nous avons tous deux pour la Peinture, & et la joie de nous revoir après une très longue absence, redoubla & resserra les nœuds de notre amitié ; nous nous voyions régulièrement tous les jours ; il me communiqua le Manuscrit de son Ouvrage sur la vie des Peintres ; & comme il continuait toujours à écrire sur la Peinture, j'étais toujours le confident de ses ouvrages à mesure qu'il les produisait » (Coypel 1721, préface).

¹¹³ Coypel 1721, p. 2.

¹¹⁴ Coypel 1721, p. 14.

¹¹⁵ An Explanation 1730.

¹¹⁶ Bold 2000, p. 148.

¹¹⁷ Barrell 1986 ; Solkin 1993. Ces auteurs insistent sur d'autres textes contemporains de ceux que je viens de citer, comme *The Fable of the Bees, or, Private Vices, Publick Benefits* (1714), qui connaît un succès considérable après sa parution, traduit, en français (1722-1723, 1729, 1738), en néerlandais (1723) et en allemand (1726), avant d'être réédité (1724, 1725, 1728, 1729, 1732), et augmenté (1729).

remporte plusieurs concours importants. Il s'attire les faveurs de la Couronne qui lui confie le décor de la chapelle royale et du Royal Closet (1710), puis de la chambre à coucher du prince de Galles, à Hampton Court (1714), pour laquelle Sebastiano Ricci avait été initialement soutenu par le Lord Chamberlain, Charles Talbot, premier duc de Shrewsbury. Ayant développé, durant son Grand Tour (1700-1705), un vif intérêt pour l'art et l'architecture italiens, Talbot se heurte à l'opposition de Charles Montagu, premier duc de Manchester et, surtout, à celle du cousin de ce dernier, Charles Montagu, comte d'Halifax et Premier Lord du Trésor, qui explique à Talbot que « si Ricci était employé, il ne paierait pas » (« if Richi was imploy'd he would not pay him for it »). Il ajoute que si « Mr Thornhill our Country man has strove against all oppositions & difficultys & now had got near the very Top of the Mountain & his grace would thro' him down & crush all his endeavours. wich [*sic*] would prevent & discourage all countrymen everafter to attempt the like again »¹¹⁸. L'opposition conjointe des ducs de Manchester et d'Halifax au projet de Talbot mérite d'être commentée. Pour le premier, qui a joué, on l'a vu, un rôle important dans la venue en Angleterre de Pellegrini et Ricci, ainsi que pour lord Halifax, la question est surtout de récompenser le parcours d'un « compatriote », quitte à écarter un peintre comme Ricci, dont les qualités artistiques ne sont pas contestées, mais qui est présenté comme le candidat de l'étranger, pour ne pas dire du passé¹¹⁹. Thornhill ne semble pas avoir directement participé à ces négociations ; mais il semble qu'il comprend parfaitement à quelles attentes sa peinture répond à présent. Engagé dans l'éphémère académie fondée par Godfrey Kneller en 1711, après que John

Evelyn, le premier en 1662, a exprimé son souhait qu'une telle institution puisse voir le jour¹²⁰, Thornhill propose à lord Halifax de soutenir le projet de financement d'une « Académie pour la peinture » (« Accademy for Painting »), dont il lui soumet les plans¹²¹. Ce projet, présenté en 1714, ne voit pas le jour ; mais il permet à Thornhill de s'imposer comme le seul défenseur anglais de l'art anglais.

Un an plus tard, le concours pour le décor de la coupole de la cathédrale Saint-Paul, reconstruite par Christopher Wren entre 1697 et 1710, offre à James Thornhill l'occasion de se confronter une nouvelle fois avec ses rivaux étrangers¹²². Le peintre est le seul Anglais, né de surcroît en Angleterre, à soumettre un projet. Parmi ses principaux concurrents figurent trois Français (Pierre Berchet, Louis Chéron et Louis Laguerre) et trois Italiens (Giovanni Battista Catenaro, Antonio Pellegrini et Sebastiano Ricci). Les demandes de la Fabrique de Saint-Paul sont très clairement explicitées lors de l'appel à concours du 3 mars 1709 : « The inside of the Dome be painted with figures, but confined to the Scripturall History taken from the Acts of the Apostles, and that such Painters as are willing to undertake the same, do bring their Designs and proposalls [...] on the 5th Day of April next »¹²³.

Le 11 février 1710, le concours est réduit à deux artistes, Pellegrini et Thornhill. On leur demande à chacun de peindre un *modello* sous la forme d'une petite coupole. Aucun de ces modèles n'a été conservé. Mais l'esquisse d'un plafond illustrant l'*Adoration de la Sainte Trinité* (ill. 13), peinte par Pellegrini et datée de 1710, peut être reliée au projet de Saint-Paul et permet d'avoir une idée de l'aspect que le peintre italien avait donné à son projet. Le vocabulaire formel et chromatique qui y est développé est directement inspiré de la tradition italienne des décors

¹¹⁸ Vertue [1930], t. I, p. 45.

¹¹⁹ La carrière anglaise de Sebastiano Ricci ne se relèvera pas de l'échec d'Hampton Court et du concours de Saint-Paul. Lord Shrewsbury lui permet d'obtenir, en guise de lot de consolation, la commande de la fresque de la *Résurrection*, pour le Royal Naval Hospital de Chelsea, peinte entre 1714 et 1715, dont l'achèvement est aussitôt suivi par le retour de Ricci en Italie.

¹²⁰ Whitley, t. I, p. 7.

¹²¹ Vertue [1930], t. III, p. 74.

¹²² Johns 2009.

¹²³ « Minute Book of H. M. Commission for rebuilding St Paul's Cathedral » 1939.



13. Giovanni Antonio Pellegrini, *L'Adoration de la sainte Trinité*, 1710, huile sur toile, 59 x 61 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. P.24-1953

plafonnants de l'Italie du Nord (Corrège, Parmesan), que Pellegrini avait lui-même mis en place dans d'autres décors, comme le plafond de la bibliothèque de S. Antonio, à Padoue (1702) ou la *Chute de Phaéton* (1709-1710) de Castle Howard¹²⁴. Pour Pellegrini, l'enjeu n'est pas, comme on l'a souvent dit, de faire valoir un « vocabulaire italien », qui s'était alors déjà et depuis longtemps diffusé dans toute l'Europe, y compris en Grande-Bretagne. Il s'agit plutôt de mettre en évidence les qualités de décorateur qu'on lui connaissait déjà, et qui étaient largement reconnues par ses contemporains, lui valant, à l'automne 1711, d'être accepté dans l'éphémère académie créée par Godfrey Kneller.

James Thornhill, de son côté, analyse le projet soumis par la Fabrique en termes formels et patriotiques (ill. 14). En demandant aux candidats de présenter un décor sur le thème des

¹²⁴ En grande partie détruite par un incendie, en 1941.



14. Gerard Van der Gucht d'après James Thornhill,
La Prédication de saint Paul, Saint-Paul, Londres, British Museum,
 Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0709.711

Actes des Apôtres, le concours suppose implicitement que les peintres se mesurent au vénérable modèle des cartons de Raphaël, qui viennent tout juste d'être raccrochés dans le palais d'Hampton Court (ill. 4-5, 6, 7-8). En concentrant le programme de son décor sur la seule vie de saint Paul, présentée en huit tableaux, Thornhill fait d'une pierre deux coups : il associe étroitement ses œuvres à son lieu d'exposition et évite toute forme d'imitation servile des modèles de Raphaël. Sur les sujets de ses huit tableaux, seuls trois font partie de la série des cartons d'Hampton Court (la *Conversion du proconsul*, le *Sacrifice de Lystres*, la *Prédication de saint Paul*), auxquels il faut ajouter la *Conversion de Saul*, dont le carton a été perdu, mais qui faisait partie du cycle des tapisseries de la chapelle Sixtine. Dans l'*Incendie des livres à Éphèse*, le *Naufrage de Malte*, *Saint Paul devant Agrippa* et la *Conversion du géôlier à Philippes*, Thornhill jouit d'une plus grande liberté d'invention. Il peut explorer des sujets ignorés par Raphaël et fait valoir sa différence.

Mais cette double stratégie d'hommage et de différenciation est également visible au sein des œuvres elles-mêmes. Dans la *Prédication de saint Paul*, par exemple, Thornhill isole la figure de saint Paul du reste de la composition. Il traite également avec une grande minutie le drapé de la toge du prédicateur. Par le pan de draperie qui traverse horizontalement le bassin de l'apôtre et le contraste ainsi créé, il s'agit d'exprimer l'énergie du discours de saint Paul et l'efficacité de sa parole sur ses auditeurs. Cet effet est un emprunt direct au modèle de Raphaël (ill. 4-5), dont Jonathan Richardson, quelques années plus tard, dira tout le bien qu'il en pense¹²⁵. Fort de cette double tactique, et au terme d'une longue attente de cinq années, au cours desquelles son concurrent semble avoir un moment été préféré par Christopher Wren¹²⁶, le projet de Thornhill est finalement accepté, le 28 juin 1715. Les travaux commencent le 1^{er} mai 1716. En-dehors des questions

¹²⁵ Richardson 1725, p. 136-137.

¹²⁶ Bolton & Hendry 1928, p. xxxv.

strictement artistiques, il est possible que la décision de la Fabrique de Saint-Paul ait été marquée par le contexte : la fin de la Guerre de Succession espagnole avait ravivé les sentiments patriotiques des Britanniques, tandis que le récent succès de Thornhill, à Greenwich, avait renforcé son prestige et son aura au sein de l’imaginaire artistique nationale. Pour la presse, la victoire de Thornhill est, une nouvelle fois, celle d’un art véritablement anglais, soutenu par une décision qui « fera taire tous les bruyants applaudissements qui ont salué jusque là les artistes étrangers » (« put to silence all the loud applauses hitherto given to foreign artists »)¹²⁷.

Le « Raphaël anglais »

En quelques années, James Thornhill est devenu le symbole de la naissance, tant attendue, d’une peinture d’histoire authentiquement anglaise, mais aussi l’incarnation d’un « Raphaël anglais », dont témoigne, en 1720, la publication d’une série d’estampes gravées d’après les tableaux de Saint-Paul (ill. 14). Ces estampes, qui permettent à Thornhill de rivaliser une nouvelle fois avec Raphaël, et avec les séries récemment gravées par Gribelin (1707) et Dorigny (1719), sont offertes à George I^{er}. Le roi, pourtant attaché à William Kent, avait déjà nommé Thornhill History Painter in Ordinary to the King (juin 1718) ; il le fait alors Sergeant-Painter, en remplacement de son propre maître, Thomas Highmore (mars 1720), avant de lui décerner le titre de chevalier (2 mai 1720) – une première pour un peintre né en Angleterre. Le 19 octobre, Thornhill est nommé maître de la Painter-Stainers’ Company. L’année suivante, il reçoit le droit de cité de la ville de Weymouth, dans son Dorset natal. Il salue ce geste en offrant à l’église paroissiale de St Mary’s, à Melcombe Regis, une *Sainte Cène* (ill. 15) qui, comparée au tableau peint par Sebastiano Ricci pour la chapelle de la Bulstrode House (ill. 9), marque l’indépendance de Thornhill vis-à-vis des modèles italiens anciens et contemporains, tandis que

l’arrière-plan architecturé rappelle directement, une nouvelle fois, les modèles de Raphaël.

Thornhill apparaît désormais comme le principal promoteur du renouveau du goût et des arts britanniques, dont il participe, par ses tableaux ou ses actions individuelles. Il choisit pour s’investir personnellement dans l’académie que le peintre du roi, Godfrey Kneller, avait fondée, en octobre 1711, sur la Great Queen Street, soit quelques mois avant l’achèvement de la première partie du chantier de Greenwich¹²⁸. En 1716, fatigué des multiples conflits qui l’ont opposé à ses confrères, mais aussi aux *gentlemen* fort nombreux dans l’association, Kneller démissionne de son poste de gouverneur de l’académie¹²⁹. Thornhill reprend le flambeau en octobre. Deux ans plus tard, il organise le seul dîner annuel de la Society of the Virtuosi à son domicile de Covent Garden. Les messages qu’il lance ainsi sont d’une grande clarté : un peintre d’histoire né dans le Dorset remplace un portraitiste d’origine allemande dans une institution destinée à promouvoir l’art en Angleterre. Thornhill fait également parler de lui quand, au début de l’année 1717, il effectue un séjour de trois mois en France. Au terme de ce voyage, il fait l’acquisition de deux importants tableaux d’histoire. La *Vierge à l’Enfant dans les nuages* (1592-1593) d’Annibal Carrache ne suscite guère de commentaires¹³⁰. Le tableau de *Tancrede et Erminie* (v. 1634) de Nicolas Poussin, en revanche, fait sensation¹³¹. Gawen Hamilton célèbre ce nouvel enrichissement du patrimoine anglais en représentant, dans un tableau, le peintre anglais montrant à ses amis le tableau du peintre romain¹³². Deux ans plus tard, le même tableau fait l’objet d’un commentaire détaillé et fort élogieux de Jonathan Richardson, dans ses *Two Discourses*¹³³.

¹²⁸ Vertue [1930], t. I, p. 2 ; t. VI, p. 166-168.

¹²⁹ Vertue [1930], t. III, p. 120.

¹³⁰ Oxford, Christ Church.

¹³¹ Birmingham, Barber Institute of Fine Arts.

¹³² Fredericton (New Brunswick), Beaverbrook Art Gallery.

¹³³ Richardson 1719, p. 75.

¹²⁷ *Weekly Packet*, juin 1715, cité par Meyer 1996, p. 71.



15. James Thornhill,
La Sainte Cène, 1719-
1720, huile sur toile,
43,8 x 59,4 cm, New Haven,
Yale Center for British Art,
Paul Mellon Collection,
inv. B1976.7.79

Les succès de Thornhill ne durent toutefois qu'un temps. En 1716, alors que ses collaborateurs achèvent le décor de la coupole de Saint-Paul, James Thornhill aborde un nouveau chantier prestigieux, dont il avait obtenu la commande, deux ans plus tôt, grâce à John Churchill : le décor du hall, du salon et de la galerie du palais de Blenheim, où les exploits militaires du premier duc de Marlborough doivent être célébrés. Thornhill présente un projet et un devis, tous deux acceptés. Mais la situation évolue à la fin de la vie de lord Marlborough. Son épouse, Sarah Churchill, prend alors en charge une grande partie des affaires domestiques et familiales. Après la première attaque cardiaque de son époux, au printemps 1716, elle devient son administratrice politique et dirige les chantiers de Blenheim. Elle demande alors, et brutalement, à Thornhill de ne pas poursuivre son travail et de se contenter de la décoration du hall. La principale raison de cette interruption des travaux est financière. Il s'agit, pour lady Marlborough, de limiter la croissance des dettes familiales, devenues colossales au fil des années. Elle renonce aux demandes trop élevées de Thornhill et fait appel à Louis Laguerre, un artiste qui avait appartenu à l'académie de Godfrey Kneller et avait déjà travaillé pour Blenheim en peignant, vers 1713, une série de batailles du duc de Marlborough. Pour la décoration du salon du palais, sur le thème des Quatre Continents et le modèle de l'Escalier des Ambassadeurs de Versailles, Laguerre demande la moitié de la somme exigée par Thornhill (ill. 16).

Mis devant le fait accompli, Thornhill achève le hall du palais, tout en subodorant que sa mise à l'écart n'est pas seulement mue par des raisons financières. Les soutiens de Thornhill suspectent lady Marlborough, fervente admiratrice de George I^{er}, d'avoir été influencée dans son choix par les adversaires et les concurrents du peintre britannique, aux premiers rangs desquels se trouvent lord Burlington et William Kent. En 1733, ce dernier recevra d'ailleurs la commande du tombeau du duc de Marlborough, qu'il concevra avec le sculpteur John Michael Rysbrack, un autre protégé de lord Burlington. Ces soupçons, probablement infondés, traduisent le climat de tension qui existe au milieu des années 1710. En 1715, George I^{er} choisit de ne plus confier la surintendance des bâtiments du Roi au seul Christopher Wren, mais de la soumettre à une commission. Trois ans plus tard, il finit par écarter Wren au profit d'un nouvel architecte, William Benson, un proche de Colen Campbell, l'un des architectes favoris de lord Burlington. Cette mise à l'écart touche indirectement Thornhill, dont une grande partie de la carrière et des réseaux est liée à la personnalité et aux œuvres de Wren, et dont l'un des proches, l'architecte James Gibbs, avait déjà été écarté en 1717 des chantiers de la Burlington House et de la Chiswick House, et remplacé par Colen Campbell. Thornhill a alors le sentiment d'avoir été « disgraced and supplanted in his Royall Masters favour ». Il pointe du doigt « the overbearing power of the late Vice Chamberlain Coke & the present Earle of Burlington »¹³⁴.

Cette disgrâce royale prend les formes d'un retour des peintres italiens sur le devant de la scène londonienne, mais aussi d'une progressive mise à l'écart du peintre britannique au profit de William Kent. Alors que Thornhill avait pensé s'être débarrassé de la menace des peintres méridionaux en forçant le départ de Pellegrini (1713) et des Ricci (1716), il constate qu'à l'initiative de lord Burlington et des membres du Kit-Cat Club,



16. Louis Laguerre, *Salon des Quatre Continents*, 1705-1724, fresque, Blenheim Palace

de nouveaux artistes italiens s'installent en Angleterre, comme Antonio Bellucci (1716), qui travaille désormais avec les stucateurs Giovanni Bagutti et Giuseppe Artari. Quand, en mars 1722, James Thornhill est pressenti pour décorer les nouveaux appartements royaux (New Copula Room) du palais de Kensington, en vertu de son statut de King's Sergeant Painter, il voit la commande lui échapper au profit de William Kent, qui, comme Laguerre à Blenheim, fait valoir l'argument financier pour appuyer sa candidature: alors que Thornhill exige la somme de 800 livres, Kent n'en demande que 300, tout en produisant un décor qui, par ses pilastres peints et ses

¹³⁴ Paulson 1971, t. I, p. 85.



niches de marbre blanc servant d'écrins à des statues dorées, garantit l'effet du luxe le plus brillant. Kent enchaîne alors les commandes. Il réalise le décor du Salon de dessin du roi, entre 1722 et 1723), de la Privy Chamber et de la King's Bedchamber, en 1723, et de la Presence Chamber (ill. 17) et la Council Chamber en 1724. Ces décors permettent à Kent d'installer son style décoratif, son goût pour l'imitation illusionniste des matériaux et son habile compilation des lieux communs empruntés au vocabulaire de l'Antiquité et de la Renaissance romaines. Au-dessus du manteau de cheminée de la New Copula Room (ill. 18), il fait placer, dans un environnement dominé par la blancheur des stucs et le brillant des ors, la copie d'un *Mariage romain* conservé au Palazzo Sacchetti, à Rome, et réalisée par

17. Copie d'après Francis Philip Stephanoff, d'après William Kent, *La Presence Chamber du palais de Kensington*, plume et encre avec aquarelle et gouache, esquisse au pinceau, 20,4 x 25,3 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 922150



18. Richard Cattermole d'après William Kent, *La Cupola Room du palais de Kensington*, v. 1817, plume et encre avec aquarelle et gouache, esquisse au pinceau, 20,4 x 25,3 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 922156

John Michael Rysbrack. Dans la Presence Room (ill. 17), conseillé par William Talman, il fait valoir un décor de grotesques, sur le modèle des Loges du Vatican et de la Villa Madame. William Hogarth n'est donc pas le seul, en 1724, à dénoncer le « mauvais goût » des Anglais et à faire de l'action conjuguée de lord Burlington et de William Kent la principale cause de cette décadence. Un de ses proches, George Vertue, évoque dans ses notes le complot ourdi par « les amis et l'intérêt de M. Kent » (« Mr Kents friends & interest ») qui, « sans doute, ont cherché à accuser ce différend et à ternir la réputation de sir James » (« no doubt endeavoured to foment this difference & slurr the reputation of Sr James »)¹³⁵.

¹³⁵ Vertue [1930], t. III, p. 35.

Non sans ironie, Horace Walpole affirme que « jamais la protection et la grande richesse n'avaient été si généreusement et si judicieusement diffusées que cette grande personne, qui avait toutes les qualités d'un génie et d'un artiste, à l'exception de l'envie »¹³⁶.

Sans doute faut-il considérer ces affirmations avec précaution. Thornhill se plaint d'avoir été ostracisé par Thomas Coke et lord Burlington ; mais il continue de recevoir des commandes : James Brydges, premier duc de Chandos, l'un de ses amis de jeunesse, lui demande de décorer le salon du Cannons Palace (Middlesex), entre 1719 et 1724, tandis qu'Edward Harley, deuxième comte d'Oxford, père d'un des proches et premiers soutiens de Thomas Coke, lui commande une *Adoration des mages* pour la chapelle de Wimpole Hall (Cambridgeshire). Hogarth est peut-être le premier, toutefois, à proposer une explication crédible de la situation artistique de la Grande-Bretagne au milieu des années 1720, par le biais satirique de son *Bad Taste of Town*.

Cette explication est d'abord sociale. En réunissant les amateurs des opéras italiens et des mascarades autour de la façade de la Burlington House, placée au centre de la composition et légèrement en retrait, Hogarth fait des actions de lord Burlington la source même du développement du « mauvais goût de la ville » ou, tout du moins, l'un des éléments primordiaux de cette décadence des arts et des mœurs britanniques. L'importance qu'il accorde aux foules lui permet d'insister sur la dimension grégaire de phénomènes assimilés à des modes. Les figures des trois *gentlemen* levant les yeux vers la statue de William Kent font peut-être écho à celles du diable et du fou qui, à gauche, guident les amateurs d'opéras italiens. Ils apparaissent comme les adorateurs idolâtres d'une divinité, tout comme Horace Walpole ironisera lui aussi, quelques années plus tard, en présentant Kent comme un « bon prêtre » (« proper priest ») adorant lord Burlington, son « Apollon des arts » (« Apollo

of Arts »)¹³⁷. L'explication d'Hogarth est également politique. Derrière la mode des opéras italiens et des mascarades, mais aussi du goût pour l'art de William Kent, se cache le roi George I^{er}, le dieu absent du *Bad Taste of Town*, implicitement incriminé par Hogarth. L'explication, enfin, est artistique. En plaçant la figure de Kent au sommet du fronton de la Burlington House, avec, à ses pieds, les statues de Michel-Ange et de Raphaël qui, couchées et les yeux levés vers celle du peintre britannique, ressemblent aux figures des nations vaincues que l'on retrouve fréquemment au pied des statues équestres et des monuments patriotiques, Hogarth se fait le commentateur de la vanité d'un peintre qui se réclame de l'art des deux plus grands maîtres anciens, alors même que, contrairement à James Thornhill, il n'est jamais parvenu à rivaliser avec eux. À ces trois explications, sociologique, politique et artistique, il faudrait en ajouter une quatrième, peut-être décisive : une explication personnelle. En critiquant les rivaux de James Thornhill, William Hogarth ne se contente pas de proposer un anti-manifeste artistique ; il s'agit aussi, en creux, de défendre une autre conception de la pratique artistique. Le jeune artiste avait eu l'occasion de fréquenter la St Peter Court's Academy, fondée en octobre 1720 par Louis Chéron et John Vanderbank. Si Kent en faisait partie, d'autres artistes, qui deviendront des proches d'Hogarth, y travaillent également, comme Joseph Highmore, Arthur Pond, John Ellys ou James Seymour. L'accent qui y est mis sur l'étude du nu masculin et féminin, sans doute encouragé par Vanderbank, portraitiste de formation, séduit Hogarth qui y trouve un remède contre les artifices maniérés de William Kent. Et même si l'institution ne survit que quelques années, notamment en raison des déboires de John Vanderbank qui, en mai 1724, fortement endetté, est contraint de fuir pour la France afin d'éviter la prison¹³⁸, elle permet à Hogarth d'entrevoir une alternative au système qu'il dénonce dans son estampe.

¹³⁶ « Never was protection and great wealth more generously and more judiciously diffused than by this great person, who had every quality of a genius and artist, except envy » (Walpole 1765, t. IV, p. 108).

¹³⁷ Walpole 1765, t. IV, p. 111.

¹³⁸ Kitson 1966, xli, p. 46-111, p. 93.

CHAPITRE II

LES PROJETS DE WILLIAM HOGARTH

SIMPLE COÏNCIDENCE ou signe d'une nouvelle stratégie : c'est l'année même de publication du *Bad Taste of Town* de William Hogarth, en 1724, que son mentor, James Thornhill, décide d'ouvrir une académie libre de dessin, qu'il installe dans une salle située à l'arrière de sa maison de Covent Garden. Le peintre est secondé dans son entreprise par Hogarth, qui rencontre à cette occasion sa fille, qu'il épouse le 23 mars 1729, ainsi que par John Ellys, qui anime les séances d'étude et les discussions. George Michael Moser met également en place des ateliers à Salisbury Court (Fleet Street) et à Greyhound Court (Arundel Street). L'ouverture de cette académie ne signe pas un retour en grâce, nous le verrons ; mais elle illustre la double ambition de Thornhill : s'inscrire dans un projet collectif de réforme du goût et des pratiques artistiques ; et relancer une carrière qui, depuis plusieurs années déjà, souffre de l'omniprésence de William Kent et des protégés de lord Burlington.

L'obstacle de William Kent

Mettant tout en œuvre pour reprendre la main, James Thornhill ne parvient que partiellement à ses fins. Il réussit à asseoir et à consolider sa réputation de « Raphaël anglais » en obtenant en 1729 un mandat royal l'enjoignant à peindre des copies en taille réelle des cartons de Raphaël (ill. 6). Dix ans après l'achèvement après la gravure des *Actes des apôtres* par Nicolas Dorigny (ill. 5), c'est la première fois que la Couronne s'associe à un peintre afin de réaliser des copies des œuvres les plus célèbres et les plus prestigieuses des collections royales. Cette commande offre à Thornhill l'occasion de renouer avec le

prestige d'une commande royale, quelques années après sa mise à l'écart. Comme Dorigny, il réalise de nombreux tracés directement à partir des cartons, dont certains ont été conservés¹, ainsi que de nombreuses esquisses, de taille plus réduite, qui ont été plus tard regroupées dans un même album², avant d'être réutilisées par John Boydell dans l'édition d'une somme consacrée à Raphaël et expressément destinée aux jeunes artistes³.

Mais cette reconnaissance tardive ne se traduit plus dans d'importantes commandes. La fin de la carrière de Thornhill est marquée par de cuisants échecs, dont celui de Moor Park est le plus significatif. En 1725, le banquier Benjamin Styles confie à Thornhill le soin de concevoir le décor de sa *country house* de Moor Park, dans l'Hertfordshire. Mais, contestant à nouveau les prix demandés par Thornhill, Styles dénonce le contrat devant les tribunaux entre 1728 et 1730. La justice donne raison à Thornhill. Mais peu de temps après la fin des travaux, Styles remplace les tableaux peints par l'artiste anglais par des grisailles de Francesco Sletter et des scènes d'après Ovide peintes par Jacopo Amigoni. Arrivé en Angleterre en 1730, et rejoint en 1732 par son élève Joseph Wagner, Amigoni supprime Thornhill en devenant alors le principal décorateur anglais. Il est chargé, avec Gaetano Brunetti, de décorer l'escalier de la demeure londonienne de lord Tankerville, à St James's Square⁴. Et il reçoit la prestigieuse commande du nouveau théâtre de Covent Garden (1732), pour John Rich, un ami d'Hogarth⁵. Une nouvelle fois, l'enjeu financier n'est pas la seule explication des déboires qui marquent la fin de la carrière de Thornhill. Il traduit plutôt la perte d'intérêt des grands commanditaires pour la peinture d'histoire, mais aussi la fin d'une situation quasi monopolistique, tout à fait exceptionnelle, dont Thornhill avait bénéficié pendant quelques années.

C'est donc moins par sa propre peinture que par celle de son entourage que James Thornhill parvient, à partir du milieu des années 1720, à imposer ses ambitions, même si, dans ce domaine également, les tentatives sont encore trop rares et timides pour imposer réellement un changement de goût. Deux hommes jouent alors un rôle central autour de lui. Le premier est John Vanderbank, l'un des principaux soutiens de Thornhill dans la création de son académie. Ancien élève de Godfrey Kneller, Vanderbank est, comme Thornhill, un grand admirateur de la peinture flamande, et notamment de Rubens et de Van Dyck, dont il copie et étudie de nombreuses compositions, et auxquels il emprunte sa « grandeur de pinceau, d'esprit et de composition » (« greatness of pencilling, spirit and composition »)⁶. Il tente d'abord de traduire cette grandeur en la liant à son domaine de spécialité, le portrait. Entre 1720 et 1723, il peint trois scènes allégoriques, dont un portrait équestre de George I^{er}, pour l'escalier de la demeure londonienne de Rebecca Moyer (11 Bedford Row)⁷. Et en 1727, il peint un portrait allégorique de Charles I^{er} qui est intégré, un an plus tard, à un recueil de dix estampes consacrées au défunt roi anglais, *Ten Prints of the Reign of King Charles the First*⁸.

Ce n'est toutefois pas dans ces timides et faibles essais allégoriques, vaguement inspirés par Rubens, que Vanderbank fait preuve d'originalité, mais dans la commande qu'il reçoit, en 1723, de Jacob and Richard Tonson, pour l'illustration d'une édition espagnole de *Don Quichotte* de Cervantès⁹ (ill. 19). Soutenu par John Carteret, deuxième comte de Granville, ce projet amène Vanderbank à collaborer avec William Hogarth, qu'il fréquente sur les bancs de l'académie de Thornhill. Le jeune graveur livre six estampes d'après ses propres dessins. Vanderbank, de son côté, conçoit la composition

¹ Londres, Saint-Paul.

² Londres, Victoria and Albert Museum.

³ Ralph 1759.

⁴ Détruit vers 1753.

⁵ Détruit en 1782.

⁶ Vertue [1930], t. III, p. 98.

⁷ Aujourd'hui Old Square Chambers.

⁸ L'*Apothéose de Charles I^{er}* a été vendue chez Christie's (Londres), le 15 novembre 1996.

⁹ Ingamells 1968, XXI, p. 763-767 ; Hammelmann 1975, p. 81-85.



19. John Vanderbank, *Le Discours de Don Quichotte aux chevaliers*, 1730, huile sur toile, 40,6 x 29,5 cm, Londres, Tate Britain, inv. To0937

de soixante-huit estampes, qui l'occuperont quasiment jusqu'à la fin de sa vie, et seront gravées par Gerard Vandergucht, Claude du Bosc et Bernard Baron. Trentecinq de ces dessins serviront également de modèles à des tableaux peints¹⁰. Le livre est finalement publié par les Tonson en 1738, en quatre volumes in-quarto¹¹.

Les estampes de Vanderbank, réutilisées dans l'édition du *Don Quichotte* traduite en anglais par Charles Jarvis¹², ainsi que leurs dérivations peintes, obtiennent un succès d'estime considérable. Le projet des Tonson étonne d'abord par sa nouveauté. Cervantès n'est pas un inconnu pour les lecteurs britanniques. Son *Don Quichotte* a été traduit très tôt en anglais¹³; et ses *Novelas ejemplares* ont connu un succès au moins aussi important, sous la forme de traductions¹⁴ ou de variantes¹⁵. Mais par le nombre et la qualité de ses illustrations gravées, le livre des deux éditeurs londoniens frappe par l'ampleur de son ambition. Puisqu'ils choisissent de conserver le texte espagnol, et non de le faire traduire, les Tonson cherchent surtout à produire un beau livre, susceptible de plaire à un public restreint de lettrés, qui connaissent le texte de Cervantès et sont capables d'apprécier les moyens mis en œuvre par les dessinateurs et les graveurs pour l'illustrer. Cette nouveauté concerne le travail d'illustration du *Don Quichotte* mais aussi, plus largement, et c'est le deuxième point fort de cette édition des Tonson, la peinture d'histoire elle-même. Dans sa réédition augmentée des commentaires de Roger de Piles sur le *De arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy, précédemment évoqué, Richard Graham avait mis en garde les jeunes artistes contre les libertés fabuleuses du roman. Dès le XVII^e siècle et, plus encore avec les succès des livres de Samuel Richardson, ce genre littéraire commence à obtenir un succès considérable auprès du lectorat, notamment féminin; mais il suscite aussi de nombreuses critiques de la part de ceux qui le dénoncent comme le lieu du mensonge, de l'imagination débridée (*fancy*) et de la sensiblerie, coupables de corrompre les mœurs des âmes faibles. À son corps défendant, Graham fait entrer le loup dans la bergerie. Citant la *Fairie Queen* de Spenser et le *Paradise Lost* de Milton, il est le premier auteur qui, dans la littérature artistique

¹⁰ Les dessins de Vanderbank sont conservés au British Museum, tandis que les mises au propre qui serviront au graveur se trouvent aujourd'hui à la Pierpont Morgan Library.

¹¹ Cervantes [1738].

¹² Cervantes [1742].

¹³ Cervantes 1612.

¹⁴ Cervantes [1640]; Cervantes [1687].

¹⁵ Fletcher 1647; Codrington 1652; Crowne 1694.

britannique, souligne explicitement que le corpus de la peinture d'histoire *pourrait* être élargi à un certain nombre d'œuvres des belles-lettres anglaises du *xvi^e* et du *xvii^e* siècle. Le projet des Tonson, auquel participent Vanderbank et Hogarth, apparaît ainsi comme l'un des moyens que les membres du cercle de James Thornhill ont trouvés pour réformer la peinture d'histoire en faisant évoluer ses sources et ses fins. Car les œuvres des deux peintres et graveurs ne sont pas seulement très fidèles au texte de Cervantès : elles sont aussi, et c'est leur force, essentiellement comiques.

Prenons *Le Discours de Don Quichotte aux chevaliers* (ill. 19). Peint d'après l'estampe fournie aux Tonson, ce tableau apparaît très proche du texte. Il représente le séjour de Don Quichotte et de Sancho Pança parmi les chevaliers¹⁶. Inspiré par « une poignée de glands », étalés au sol sur des « nappes de peau », Don Quichotte se pique d'une longue ode à l'âge d'or. Les figures de style qu'il emploie dans son discours fort orné empruntent généreusement au genre de l'élégie et de la pastorale, et paraissent d'autant plus ridicules que « toute cette longue harangue, dont il pouvait fort bien faire l'économie, notre chevalier l'avait débitée parce que les glands qu'on servit lui remirent en mémoire et lui donnèrent la fantaisie d'adresser un beau discours aux chevaliers, lesquels, sans lui répondre un mot, s'étaient tenus tout ébahis, à l'écouter »¹⁷. L'autre dimension comique de la scène est le contraste entre la grandiloquence du discours du « chevalier à la triste figure » et les intérêts prosaïques de Sancho Pança. Pendant que son maître parle, son écuyer de fortune « avalait des glands doux et faisait de fréquentes visites à la seconde outre, qu'on avait suspendue à un liège pour que le vin se tînt frais »¹⁸. C'est surtout sur ce double contraste que Vanderbank insiste. Don Quichotte, placé au centre de la composition, et vêtu d'un beau costume noir à crevés et d'une cape rouge, prend la pose d'un saint Jean-Baptiste dans le

désert ou d'un saint Paul à Athènes. Assis au sol et vêtu plus simplement, les chevaliers donnent en revanche le sentiment de s'ennuyer devant l'oraison du chevalier. Vanderbank accuse ainsi le caractère inapproprié du discours de Don Quichotte, qui se paie de mots en s'adressant aux bergers, et qui est incapable de les remercier de leur hospitalité sans fleurir son discours à l'excès, à l'inverse du berger Antonio, dont le beau et sobre chant clôt le chapitre¹⁹. Tournant le dos à Don Quichotte, Sancho Pança semble, de son côté, se placer en-dehors de la scène. Il fait face au spectateur avec lequel il partage sa gloutonnerie et son total désintéret pour la scène.

Initié en 1723, le projet du *Don Quichotte* a probablement joué un rôle essentiel dans l'orientation que prend alors la carrière de William Hogarth. Dès le début des années 1720, le jeune graveur réalise une première série de petites estampes, qui seront utilisées pour une édition d'*Hudibras* (ill. 20)²⁰. Peu de temps après, Hogarth est à nouveau sollicité par l'éditeur Philip Overton qui lui commande et fait publier douze grandes planches vers 1726. Écrite entre 1663 et 1678, *Hudibras* est une épopée satirique et royaliste qui adresse l'essentiel de ses attaques contre les dévots puritains et presbytériens qui ont sévi lors de la guerre civile britannique. Elle raconte les pérégrinations d'un chevalier errant, sir Hudibras, particulièrement inepte malgré l'idée qu'il se fait de son intelligence et de son sens de la logique, et accompagnés de son écuyer, Ralpho. Le récit ne cache donc pas ses emprunts à Cervantès : sir Hudibras n'est plus le chevalier dont la sincérité de la folie nous le rend sympathique chez Cervantès ; il est, pour Butler, le symbole même de l'arrogance, de la vanité et de la bêtise, inspirées par sa foi aveugle dans la religion. Comme *Don Quichotte*, *Hudibras* est aussi une parodie du genre de l'épopée. Le nom de son héros éponyme est dérivé de celui d'un chevalier de la *Faerie*

¹⁶ Cervantes [1996], I, XI, p. 97-103.

¹⁷ Cervantes [1996], p. 101.

¹⁸ Cervantes [1996], p. 101.

¹⁹ Cervantes [1996], p. 101-103.

²⁰ Butler 1726.



20. William Hogarth,
*La Première aventure
 d'Hudibras*, gravure,
 26,8 x 34,2 cm, New Haven,
 Yale Center for British Art,
 inv. BA 1960

The Catalogue and Character | Whom in a bold Harangue y^e Knight | **Sir Hudibras** | *Encounter* | Talgol, rolls the Bear | *conveys him to Enchanted Castle,*
With Enemies left Men of War; | *Defies, and Challenges to fight* | **ADVENTURE** | *And takes the Fiddler Prisoner; Where shews him fast in Wooden Ball*
 Sold by Phil. Overton near St Dunstons Church-Piazza

Queene dont Edmund Spenser dit qu'il n'était « not so good of deeds as great of name »²¹. Si, comme il le souhaitait initialement, Butler avait ajouté trois nouveaux chants aux neuf qui composent le poème, le plan de son ouvrage aurait fait référence à celui de l'*Énéide*, souvent parodié au XVII^e siècle²².

Puisant à la veine parodique adoptée par Samuel Butler, William Hogarth détourne les codes de la peinture d'histoire, même si l'enjeu, pour lui, est moins de moquer la peinture d'histoire que d'en renouveler les formes, en ayant à l'esprit les idées et les œuvres de Thornhill, comme il s'en souvient plus tard : « The painting of St Pauls and gree[n]wich hospital [...] were during this time runing in my head »²³. Le contenu de *La Première aventure de sir Hudibras* est explicité par la légende de l'estampe :

The Catalogue and Character
 Of th'Ennemis best Men of War;
 Whom in a bold Harangue y^e Knight

²¹ Spenser [1929], II, II, 17.

²² Sur la parodie au XVII^e siècle, voir Genette 1982.

²³ Kitson 1966, p. 205.

Defies, and Challenges to fight.
 H' encounters Talgol, routs the Bear,
 And takes the Fidler Prisoner ;
 Conveys him to Enchanted Castle,
 There shuts him fast in Wooden Bastile²⁴.

Juché sur un âne rétif et affublé d'un embonpoint qui repousse sa ceinture jusqu'à sa poitrine, Hudibras est d'autant plus ridicule, dans la volonté farouche qu'il exprime, le visage et le poing droit crispé par la colère, que son écuyer Ralpho semble prier le ciel au nom duquel le ridicule cavalier prétend agir.

Les entreprises de James Thornhill, John Vanderbank et William Hogarth n'ont de sens que parce qu'elles s'opposent toutes, chacune à leur manière, à l'importance désormais décisive de William Kent au sein de la cour et des commandes les plus prestigieuses, mais aussi de la diffusion des idées de Lord Shaftesbury. Le fait qu'en septembre 1725, dans une estampe satirique, William Hogarth se pique d'une nouvelle attaque contre le protégé de lord Burlington, raillant le retable peint par William Kent pour l'église londonienne de St Clement Danes, et l'accusant, dans sa légende, de favoriser les idées papistes et jacobites, montre bien que le jeune graveur se pose encore en s'opposant à Kent, lequel continue d'être régulièrement sollicité pour des œuvres importantes.

George II et l'anglicisation des arts britanniques

Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, William Kent s'est progressivement imposé, durant la deuxième décennie du XVIII^e siècle, comme l'un des principaux peintres décorateurs en Grande-Bretagne. Il continue, durant les années 1720 et 1730, à recevoir de nombreuses et prestigieuses commandes. Entre 1725 et 1728, il est chargé de la décoration de la galerie du roi, du petit et du grand bureau, ainsi que de l'escalier du palais de Kensington. À partir de 1726, il reçoit de nouvelles distinctions du roi. Il est fait *first master*



21. William Kent, *La Rencontre d'Henry V et de la reine de France*, v. 1728-1730, huile sur toile, 76,2 x 60,5 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 402898

carpenter en 1726, *master mason* et *deputy surveyor* en 1735. En 1725, cela vient d'être dit, il bénéficie de l'une des rares commandes de tableaux religieux à Londres, achevant en septembre un retable pour l'église de St Clement Danes.

C'est sans doute entre 1728 et 1730 qu'il peint, pour la reine Caroline récemment couronnée, le 11 octobre 1727, une série de trois scènes tirées de la vie d'Henry V (ill. 21). Dans cet un habile essai de peinture d'histoire patriotique, le peintre mêle les références au passé glorieux de l'Angleterre auquel les souverains géorgiens veulent se rattacher et au théâtre de William Shakespeare, qui connaît alors une véritable renaissance critique et

²⁴ Cité par Paulson 1989, p. 61.

littéraire²⁵. Née, comme son époux, George II, hors de Grande-Bretagne, la reine Caroline se donne pour tâche, dès les premiers mois de son règne, de renforcer les liens symboliques qui la rattachent aux dynasties britanniques qui l'ont précédée. Ces efforts sont d'abord culturels. Pour le roi comme pour la reine consort, il s'agit d'apprendre l'anglais, une langue qui ne leur est nullement familière, et où ils conserveront toujours un fort accent germanique²⁶. Sans renier ses amitiés originelles, qui l'amènent à poursuivre une abondante correspondance avec Gottfried Wilhelm Leibniz, la reine Caroline crée une grande librairie dans le palais de Saint-James, où les références anglo-saxonnes demeurent en bonne place. Ces efforts sont également politiques. Plutôt que de combattre frontalement l'opposition jacobite, toujours vivace, la reine promeut la clémence et encourage les négociations de pacification²⁷. Elle refuse par ailleurs, toute sa vie durant, de se convertir au catholicisme, ce qui en fait une championne du protestantisme et attire les sympathies de l'opinion²⁸.

La commande des trois tableaux de la vie d'Henry V à William Kent, dont le protecteur, lord Burlington, avait épousé, le 21 mars 1721, Dorothy Savile, dame de la chambre de la reine, s'inscrit dans cette stratégie d'« anglicisation »²⁹ du règne de George II. Henry V, le deuxième monarque anglais issu de la Maison de Lancaster qui, à partir de 1417, est le premier roi anglais à faire régulièrement usage de l'anglais, et non du français, dans les actes et les documents officiels, lors des discussions avec son conseil et dans sa correspondance³⁰,

apparaît comme le parfait modèle auquel la reine souhaite voir identifier son époux. Au début du XVIII^e siècle, Henry V fait d'ailleurs partie des anciens monarques britanniques les plus populaires, même si, plus tardivement, certaines voix s'élèveront pour critiquer son règne tyrannique³¹. Ses glorieuses victoires lors de la guerre de Cent Ans sont réinterprétées comme les signes de la puissance conquérante de l'Angleterre protestante face à l'ennemi catholique héréditaire, comme c'est le cas dans la réédition de la *Vita Henrici quinti regis Angliae* (1437) de Tito Livio dei Frulovisi par Thomas Hearne (1716)³², suivant de douze ans une longue vie de l'ancien souverain anglais écrite par Thomas Goodwin³³. Au-delà du cas spécifique de la reine Caroline, il faut ajouter que le contexte est favorable à ce retour aux sources anglo-saxonnes et à cette exaltation du passé médiéval de la Grande-Bretagne. Dans *Edward and Eleonora* (1739), James Thomson raconte ainsi l'histoire du prince Edward, poignardé par une dague empoisonnée, durant la dernière croisade, et dont la blessure est guérie par son épouse, Eleonora (Aliénor de Castille), qui extrait le poison en suçant la plaie³⁴. Sous le voile pathétique de la relation amoureuse et de l'exaltation des vertus de la patrie en danger se dissimule une véritable critique des mauvais conseillers du roi, que le prince Edward tente d'écarter de son père. Ces critiques sont directement adressées au pouvoir en place, ce qui explique que la pièce, publiée avec une dédicace à la princesse de Galles, est interdite de planches et ne sera jouée pour la première fois qu'en 1775. Notons enfin qu'Henry V apparaît dans trois pièces de William Shakespeare : dans les deux parties d'*Henry IV*, ainsi que dans la pièce éponyme qui lui est dédiée, et dont la tonalité est si explicitement chauviniste qu'elle est souvent considérée comme l'une des pièces historiques les plus médiocres du tragédien anglais³⁵.

²⁵ Les deux autres scènes représentent *La Bataille d'Agincourt* et *Le Mariage d'Henry V et Catherine de France* (Londres, collections royales d'Angleterre).

²⁶ Egmont 1920, t. II, p. 319 ; Hanham 2004, p. 276-299, p. 284.

²⁷ Van der Kiste 1997, p. 104-105, 165.

²⁸ Evans 1727, p. 21 ; Burnet 1833, t. V, p. 322.

²⁹ Hanham 2004.

³⁰ Harriss 1985, p. 46 ; Fisher 1996 ; Mugglestone 2006, p. 101. La pièce de Shakespeare (voir *infra*) fait clairement référence à cet aspect en rendant compte des accents régionaux des trois capitaines gallois, écossais et irlandais, opposés à l'impeccable anglais du roi (Shakespeare [1997], t. I, p. 761).

³¹ Hazlitt 1930, p. 285-286.

³² Frulovisi 1716.

³³ Goodwin 1704.

³⁴ Thomson 1739.

³⁵ Mason 2009, p. 177-192.

C'est précisément à un passage de cette pièce que Kent fait référence dans son tableau. Il s'agit de la seconde scène du cinquième acte, qui constitue à la fois la conclusion et le dénouement de la pièce, avant que le nom d'Henry V et de son fils, le futur Henry VI, ne soit loué par le Chœur. La scène a lieu dans le palais du roi de France, à Troyes. Le duc de Bourgogne organise la rencontre entre les rois d'Angleterre et de France et de leurs conseillers afin de préparer la paix. Les conseillers se retirent, et Henry V se retrouve seul avec Catherine, la fille de Charles VI, ainsi que sa dame d'honneur. La paix est conclue tout juste au moment où Henri et Catherine échangent un baiser, avant que le père de cette dernière n'accepte qu'elle épouse le roi d'Angleterre, qui devient ainsi l'héritier de la couronne de France. Le moment choisi par Kent est la rencontre d'Henry V et de la reine Isabelle, au début de la scène. Les différents protagonistes se saluent et la reine, s'adressant à Henry, exprime le vœu que le spectre de la guerre soit repoussé au profit de la paix³⁶.

En faisant la part belle aux deux personnages féminins de la pièce (le roi de France est visiblement oublié, alors que le frère d'Henry V est présent à ses côtés) et en insérant cette scène au sein d'un triptyque clairement tourné vers les enjeux de la paix, Kent se démarque des intentions de Shakespeare qui, dans l'épilogue de la deuxième partie d'*Henry IV*, explique que les fiançailles d'Henry V et de la fille de Charles VI seraient racontées sur le mode comique³⁷. De façon typologique, le tableau de Kent marque l'importance de la reine Caroline, très proche du puissant premier ministre, Robert Walpole, dans l'action politique contemporaine, et dans le contexte de la guerre anglo-espagnole. Il rappelle aussi, peut-être, l'importance des alliances familiales et dynastiques, par l'entremise d'une allusion à la princesse de Galles, Anne de Hanovre, qui épousera Guillaume IV d'Orange-Nassau le 25 mars 1734.

La peinture d'histoire, entre théâtre et poésie

Par ailleurs, et au-delà de ces circonstances particulières, William Kent tire profit de cette commande royale pour asseoir sa réputation de premier peintre britannique de son temps. Il associe son nom à ceux de son illustre commanditaire et du roi conquérant dont il rend compte des actions, ainsi qu'à celui de William Shakespeare, dont les pièces font l'objet d'une véritable redécouverte. Le mouvement avait été lancé par Nicholas Rowe, au début du siècle. Rowe s'impose alors comme le premier éditeur moderne de Shakespeare³⁸ et comme l'un de ses imitateurs les plus talentueux³⁹. Publiée en 1709, l'édition des pièces de Shakespeare par Rowe suscite un regain d'intérêt pour l'auteur élisabéthain, ce qui amène son ami Alexander Pope à l'imiter en 1725, en faisant le choix d'expurger les textes de ce qu'il considère comme des maladroites ou des archaïsmes, issus de la faible culture de leur auteur et de son public⁴⁰. Durant la même période, Lewis Theobald s'intéresse à son tour à Shakespeare. Dans le sillage du *Spectator* et du *Tatler*, il participe à la création d'un journal *The Censor*, où il accorde une place importante à la critique des pièces du dramaturge. Dans la droite ligne des analyses de Joseph Addison, Theobald présente Shakespeare comme l'exemple du génie qui s'exprime contre et au-delà des règles théâtrales⁴¹. Pour cette raison, Theobald remet en cause les principes d'édition des six volumes publiés par Alexander Pope⁴². Pour Theobald, Pope commet l'erreur classique des connaisseurs : face à un texte qui ne répond pas à l'idée qu'il se fait des règles de l'art, il change le texte plutôt de changer son idée⁴³. Ces critiques n'empêchent pas Pope de faire publier une deuxième édition illustrée des pièces de Shakespeare, qui contribuent largement à les faire redécouvrir auprès du public anglais⁴⁴.

³⁸ Shakespeare [1709].

³⁹ Rowe 1714.

⁴⁰ Shakespeare & Pope 1723.

⁴¹ *The Censor*, Londres, n° 70, 2 avril 1717.

⁴² Shakespeare [1723], t. I, p. vi.

⁴³ Theobald 1726, p. v.

⁴⁴ Shakespeare [1728].

³⁶ William Shakespeare, *Henry V*, V, II, v. 12-20.

³⁷ Shakespeare [1997], t. I, p. 741; Mason 2009, p. 189-190.

Cette complicité toujours forte entre William Kent et les cercles littéraires et artistiques de lord Burlington le place au premier rang des sollicitations les plus importantes, et cela dans le domaine de la peinture décorative, de la peinture d'histoire ou de l'illustration, qui occupe une place essentielle dans sa production durant les années 1730⁴⁵. L'exemple le plus significatif de ce travail est l'ensemble des quatre estampes allégoriques que Nicolas Tardieu grave d'après des dessins de Kent pour la première édition des *Seasons* de James Thomson (ill. 22)⁴⁶. À son arrivée à Londres, Thomson se rapproche du cercle de lord Burlington. Alexander Pope est l'un de ses premiers soutiens. Il encourage Thomson à s'inspirer des modèles de la poésie et du théâtre antique, ce que fait l'auteur, s'en expliquant dans la préface de sa tragédie *Sophonisba* (1730)⁴⁷. Dans le domaine de la poésie, Thomson fraie le chemin des *Bucoliques* et des *Géorgiques* de Virgile, qu'il adapte au paysage anglais et à la sensibilité sublime et dévotionnelle de Milton, ainsi que des vers pastoraux d'Alexander Pope⁴⁸. Il publie d'abord *Winter*, un poème en vers blancs publié en avril 1726, puis dans une version augmentée en juin de la même année. En février 1727, il publie *Summer*, où des références à la science et à la poésie newtoniennes sont insérées, trois mois avant que Thomson ne consacre un poème au savant⁴⁹. Après ces deux premières publications, le poète décide de les compléter et propose de publier *The Seasons* en janvier 1728. Dès juin 1728, *Spring* est publié à compte d'auteur. Deux ans plus tard, en juin 1730, *The Seasons* sont finalement publiées grâce à l'aide de Samuel Richardson et avec quatre estampes de William Kent. Le succès de cette publication est remarquable. Les poèmes pastoraux de Thomson deviennent les plus illustrés en Angleterre pendant plus d'un siècle, et cela en partie grâce à leurs

illustrations qui, jusqu'en 1782, font l'objet de vingt rééditions différentes⁵⁰.

Kent ne se contente pas de condenser dans ses quatre estampes le contenu des poèmes de Thomson, d'ailleurs bien difficile à exprimer par l'image. L'enjeu est plutôt de recherche des analogies et des compléments visuels aux vers de Thomson. Pour ce faire, Kent fait le choix systématique de diviser la composition de chaque estampe en deux registres⁵¹. Le registre inférieur, consacré à la représentation de l'univers visible et matériel, fait référence au contenu du poème. Dans l'estampe d'*Autumn*, le conte amoureux de Polémon et Lavinia⁵² est placé au premier plan, en raison de sa longueur, mais aussi de son caractère narratif – Kent fait de même dans chaque estampe. À droite, les feuilles tombées d'un arbre évoquent le long passage que Thomson consacre aux teintes des paysages automnaux⁵³. Quant à l'arrière-plan, il montre la moisson⁵⁴ et la chasse⁵⁵, les deux activités décrites par le poète. La principale difficulté rencontrée par Kent réside dans le principe d'unité, absent des vers de Thomson qui accumulent les notations poétiques et pastorales sans réelle continuité. Pour cela, Kent organise tout d'abord les quatre estampes en suivant la même structure spatiale et compositionnelle. Les horizons sont alignés et les tailles variées afin de rendre compte des changements chromatiques et lumineux évoqués dans les poèmes de Thomson. Alors que l'estampe de *Spring* multiplie les petites hachures fines, qui permettent d'éclaircir le coloris, l'illustration de *Summer* ménage des contrastes forts afin de rendre compte de la lumière plus vive et de la chaleur étouffante. Mais c'est surtout grâce au registre supérieur de ses compositions que Kent donne aux poésies de Thomson une unité qu'elles ne font que sous-entendre. Traduisant dans le langage allégorique ce que le registre inférieur exprime sous une

⁴⁵ Savage 2013, p. 549-587.

⁴⁶ Savage 2013, p. 430-432.

⁴⁷ Thomson 1730a.

⁴⁸ Pope 1713.

⁴⁹ Thomson 1727.

⁵⁰ Cohen 1964, p. 250, 265.

⁵¹ Cohen 1964, p. 263-264.

⁵² Thomson [1908], v. 177-310.

⁵³ Thomson [1908], v. 950-1081.

⁵⁴ Thomson [1908], *Seasons*, « Autumn », v. 30-42.

⁵⁵ Thomson [1908], *Seasons*, « Autumn », v. 360-609.



22. Nicolas Tardieu d'après William Kent, *L'Automne* (série des *Seasons de James Thomson*), 1730, gravure et eau-forte, 21,9 x 17,4 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1874,0613.1305

forme narrative, cette partie de la composition rend compte de l'ordre divin de la Nature, qui sous-tend l'économie d'ensemble des *Seasons*, et auquel Thomson fait référence à plusieurs reprises.

L'idéal antique

À ces succès de William Kent, qui profitent toujours de ses liens avec lord Burlington, de la protection royale, et du prestige qu'il tire de ses commandes, il faut ajouter la diffusion de plus en plus large des idées de Lord Shaftesbury. Ces idées finissent par infuser une grande partie des écrits poétiques, théâtraux et philosophiques britanniques du premier tiers du XVIII^e siècle. Dans *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), qui obtient un vif succès lors de sa publication, le philosophe irlandais Francis Hutcheson postule ainsi l'existence en chaque être humain d'un sixième sens qui, selon lui, permet à l'esprit de forger des idées fondées sur la beauté, l'ordre et l'harmonie, tant dans le domaine moral, social, politique que religieux ou esthétique⁵⁶. S'inscrivant dans la lignée de Lord Shaftesbury, Hutcheson se refuse à réduire la beauté à une qualité proprement esthétique. Elle peut se définir de façon mathématique ou morale, grâce à des critères fixes, déterminés et nécessaires, liés au principe du désintéressement : une œuvre belle ne peut pas ne pas plaire, dans la mesure où sa valeur universelle est garantie par le Créateur lui-même. Prendre plaisir à une œuvre d'art ou face à une action moralement bonne revient à faire coïncider la nature morale, interne et innée, avec des objets la mettant en évidence. C'est une façon pour les individus, dans leur pluralité, de renouer avec leur nature humaine commune.

Au-delà des liens personnels et esthétiques qui lient William Kent et James Thomson, il faut par ailleurs repérer, dans les illustrations des poèmes des *Seasons* par Kent, la place toujours aussi prépondérante de la référence à l'antique dans les cercles de lord Burlington.

Avec Joseph Addison et Aaron Hill, James Thomson joue un rôle essentiel dans le développement du théâtre britannique à l'antique. Le succès de sa *Sophonisba*, jouée le 28 février 1730 et dédiée à la reine Caroline, n'est pas seulement public, mais aussi esthétique⁵⁷. En soulignant que « personne n'avait été très ému [par la pièce de Thomson] » et que « le public s'était levé comme après une prédication morale »⁵⁸, Samuel Johnson envoie sans doute une pique à un dramaturge qu'il pense infiniment inférieur au sublime Shakespeare ; mais il prend également acte d'un changement de la sensibilité, autour des années 1730, durant lesquelles le public, marqué par les écrits de Lord Shaftesbury, semble moins à la recherche de sensations fortes que de leçons de morale aisément compréhensibles. Cela explique le moindre succès d'*Agamemnon*, la deuxième tragédie héroïque de Thomson, jouée en avril 1738 et dédiée à la princesse de Galles⁵⁹ : le public commence déjà à se lasser des interminables tirades moralisatrices de Clytemnestre, le personnage principal de la pièce. Alexander Pope et ses amis continuent en revanche d'applaudir chaleureusement les efforts de Thomson, tant pour la forme dramaturgique que pour les allusions à la politique du Premier ministre, Robert Walpole, dépeint sous les traits d'Égisthe, le sinistre conseiller d'Agamemnon. Ce demi-échec n'empêche pas James Thomson d'écrire une troisième pièce antique, *Coriolanus*, dont la rédaction est achevée à la fin de l'année 1746, mais qui n'est jouée qu'en 1749, un an après la mort du poète, et qui doit sans doute son succès aux multiples références à la célèbre pièce de Shakespeare plutôt qu'à son efficacité dramatique⁶⁰. Thomson n'est pas le seul, dans l'entourage de lord Burlington, à faire de l'Antiquité un modèle de référence formel et moral. Pour l'aristocrate, qui continue d'étudier et de faire publier les écrits et les dessins d'Andrea

⁵⁶ Hutcheson 1991.

⁵⁷ Thomson 1730a.

⁵⁸ « Nobody was much affected, and that the company rose as from a moral lecture » (Johnson 1905, t. III, p. 288).

⁵⁹ Thomson 1738.

⁶⁰ Thomson 1749.

Palladio, il apparaît essentiel d'encourager les artistes britanniques à se rapprocher de la grandeur et de la simplicité des Anciens.

En 1728, le sculpteur flamand Peter Gaspar Scheemakers, installé à Londres depuis une dizaine d'années, et qui travaillera souvent avec William Kent, annonce vouloir partir à Rome « to improve [his] studies »⁶¹. Il y demeure jusqu'en 1730, en compagnie du sculpteur Laurent Delvaux et du peintre William Hoare. Il se consacre « assiduous in his studies [...] after the best antique Statues [...] making of most exact & correct. Moddels in Clay »⁶². D'autres sculpteurs proches de Lord Burlington et de William Kent sont incités à se rapprocher de la simplicité des modèles antiques, à l'instar de John Michael Rysbrack, un fin connaisseur de la peinture ancienne et contemporaine, qu'il collectionne abondamment⁶³. Il fait partie des premiers sculpteurs à introduire en Angleterre le type du *busta all'antica*, au début des années 1720⁶⁴. Les tombeaux qu'il réalise d'après les dessins de William Kent recueillent aussi l'assentiment général des spectateurs qui y voient les meilleurs exemples d'un art « exceedingly venerable, bold, and majestick »⁶⁵. Son chef-d'œuvre en la matière est sans doute le monument à Isaac Newton, achevé en avril 1731 d'après des dessins de Kent qui, à cette occasion, et un an après la parution de l'édition illustrée des *Seasons*, fait appel à une structure compositionnelle similaire à celle de ses estampes : en bas, le gisant de l'illustre savant, traité sous le mode d'un portrait narratif ; en haut, une allégorie exprimant sous le voile de la fable les qualités et les vertus du grand homme⁶⁶.

⁶¹ Vertue [1930], t. III, p. 36.

⁶² Vertue [1930], t. III, p. 44-45. Voir, par exemple, les *modelli* conservés à San Marino, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, no. 75 14 10-37.

⁶³ Rogers 1778, t. II, p. 228.

⁶⁴ Le premier exemple connu est le portrait de Daniel Finch, deuxième comte de Nottingham (1723, Londres, Victoria and Albert Museum). Sur ce point, voir Faroult, Libebault & Scherf 2010.

⁶⁵ Ralph 1734, p. 69.

⁶⁶ Savage 2013, p. 554-559.

Malgré les efforts conjoints de James Thornhill, de John Vanderbank et de William Hogarth, William Kent demeure ainsi le principal peintre d'histoire britannique des années 1720 et 1730. Sa polyvalence et ses réseaux lui permettent de demeurer incontournable, tant dans le champ de la peinture que dans les registres de l'illustration, de l'architecture, des jardins et des arts du décor⁶⁷. Les échecs de Thornhill et de Vanderbank signent la fin de la carrière de ces deux artistes, qui meurent respectivement en 1734 et 1739. Ils incitent en revanche leur cadet à s'interroger sur les moyens à mettre en œuvre pour contourner la prééminence de Kent.

William Hogarth, « peintre d'histoire satirique »

Tirant les enseignements du succès qu'ont reçu les estampes qu'il avait conçues sur le thème de l'*Hudibras* de Samuel Butler (1726), le peintre et graveur affiche la volonté de renouveler la peinture d'histoire en commençant par ses sujets et par sa manière.

The Beggar's Opera (1729–1731) et *A Rake's Progress* (1733-1735)

Au cours de l'année 1728, le graveur anglais est sollicité pour peindre une scène de *The Beggar's Opera*, un opéra sur un livret de John Gay et une musique arrangée par Johann Pepusch, qui avait fait des débuts triomphaux à Lincoln's Inn Fields, chez John Rich, le 29 janvier 1728, avant d'être jouée durant soixante-deux soirées consécutives (ill. 23)⁶⁸. Le succès aidant, Hogarth recevra trois autres commandes liées au même opéra avant la fin

⁶⁷ Pour une idée de la variété des commandes soumises à Kent durant ces années, voir Weber 2013.

⁶⁸ Gay 1728.

23. William Hogarth,
Scène du Beggar's Opera
 (III, xi), 1729, huile sur toile,
 59,1 x 76,2 cm, New Haven,
 Yale Center for British Art,
 Paul Mellon Collection,
 inv. B1981.25.349



de l'année 1729⁶⁹, et deux autres plus tardives entre 1729 et 1731⁷⁰. Même si John Gay est un proche de lord Burlington et de William Kent, son livret s'inscrit dans la même veine satirique que le *Bad Taste of Town* d'Hogarth. S'il s'agit d'un opéra, en effet, c'est un opéra qui, se déroulant dans le monde interlope des criminels londoniens, parodie tous les codes de l'opéra italien et des mascarades auxquels Hogarth s'était violemment attaqué. L'intention de Gay n'est pas de mettre à mal l'un des divertissements préférés de lord Burlington, mais de s'en amuser. En mêlant des chansons populaires adaptées par Johann Pepusch à des airs composés par Henry Purcell, Georg Friedrich Haendel, Giovanni Bononcini ou Richard Leveridge, Gay s'amuse de l'artificialité du genre en l'accusant, de même qu'en faisant jouer à des personnages de basse condition les rôles généralement dévolus à d'abstraites divinités, il fait valoir de façon amusée le caractère topique pour ne pas dire convenu des intrigues habituelles des opéras italiens.

⁶⁹ Birmingham City Art Gallery; Farmington, W.S. Lewis Collection (peut-être commandé par John Rich, producteur de la pièce); Washington, National Gallery of Art.

⁷⁰ New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (une commande tardive de John Rich); Londres, Tate Britain (le seul tableau dont la provenance est certaine : Archibald Grant, deuxième baronnet de Monymusk).

William Hogarth, bien entendu, s'engouffre dans la brèche. Son premier tableau représente l'une des scènes de cachot dans la prison de Newgate⁷¹. À droite, Polly Peachum, jouée par l'actrice Lavinia Fenton, créatrice du rôle, agenouillée devant son père (John Hippisley), et à gauche, Lucy Lockit (interprétée par M^{me} Egleton), demandent toutes deux d'épargner la vie de Macheath (Thomas Walker), un bandit de grand chemin marié à Lavinia et aimé par Lucy, que l'on voit enchaîné, au centre de la composition, dans de brillants vêtements écarlates. Subtilement, Hogarth ne représente pas seulement l'action de l'opéra, mais sa représentation sur scène. Les rideaux sont tirés. Le public est représenté dans des box partiellement situés sur la scène, comme c'est le cas au XVIII^e siècle, jusqu'à ce que cette pratique soit bannie par David Garrick en 1763. Il confronte ainsi les acteurs et les spectateurs : Lavinia Fenton fait face au duc de Bolton, qui a assisté à toutes les soirées, et qui sera son amant, puis son époux en 1751⁷². Les deux satyres qui, de part et d'autre de la partie principale, servent d'atlantes au cadre feint de la composition permettent toutefois à Hogarth de contester toute forme de naturalisme, comme le confirment les inscriptions de part et d'autre des rideaux : *VELUTI IN SPECULUM* (« comme dans un miroir »), une phrase alors placée sur l'arche du *proscenium* de la scène du théâtre de Covent Garden ; et *UTILE DULCI*, qui renvoie à un célèbre vers d'Horace : « Celui qui joint l'utile à l'agréable remporte tous les suffrages » (« *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* »)⁷³. Si, conformément au paradoxe shakespearien, le monde est comme une scène de théâtre et la scène de théâtre comme le miroir du monde⁷⁴, faut-il donc entendre que les spectateurs du *Beggar's Opera* sont eux-mêmes les êtres vicieux dépeints par John Gay ? Et si,

comme Horace le suggère, l'art devait être moral, quelle leçon tirer d'un opéra et de sa représentation picturale qui, pour paraphraser William Hazlitt, montre « the *vulgarity of vice* »⁷⁵ ?

Hogarth demeure probablement fidèle à l'idée ancienne d'une utilité morale et sociale de l'art, susceptible d'édifier les mœurs ; mais cela ne signifie pas, pour autant, qu'il défende le principe d'un art moralisateur faisant la leçon à ses spectateurs. Parodiant le *Choix d'Hercule* cher à Lord Shaftesbury (ill. 10), en montrant la manière dont deux femmes se battent pour sauver leur homme, non point pour défendre la vertu ou le vice, mais pour défendre leurs propres intérêts d'épouse ou de maîtresse, Hogarth veut d'abord faire rire, à l'instar des satyres qui encadrent la scène. Et c'est par ce rire franc et moqueur que le graveur prétend corriger les vices des mœurs, dépeintes par et dans le théâtre « comme en un miroir », et réformer la peinture d'histoire, sur la base d'un alliage plus subtil de l'« utile » et de l'« agréable ».

Le *Beggar's Opera* de William Hogarth n'est pas une peinture d'histoire au sens propre du terme. Mais ce tableau permet à l'artiste d'affirmer pour la première fois ses prétentions de peintre d'histoire, qui finissent par être reconnues par ses contemporains. Le premier à prendre acte des intentions du graveur est le poète et dramaturge écossais Joseph Mitchell. Dans ses *Three Poetical Epistles* (1731), où il présente Hogarth comme « an eminent History and Conversation Painter »⁷⁶. Pour Mitchell, le peintre et graveur anglais est d'abord un maître dans l'expression des passions, qu'il sait rendre de façon diverse et naturelle⁷⁷. Il faut dire que la situation artistique commence à donner raison aux choix et aux tactiques mises en place par Hogarth. Les peintres d'histoire italiens demeurent fortement présents, même si le renouvellement des générations a fait son œuvre. C'est désormais Jacopo Amigoni, arrivé

⁷¹ Gay 1728, III, xi, air 55.

⁷² Deux autres personnages ont été reconnus au XVIII^e siècle, dans l'audience : Thomas Robinson de Rokeby, le troisième homme à partir de la droite, et Robert Fagg, l'homme qui se tient debout contre le mur, dans la partie gauche de la scène.

⁷³ Horace, *Art poétique*, I, v. 343.

⁷⁴ Briggs 1997 ; Egginton 2003 ; Egginton 2010.

⁷⁵ Hazlitt [1930], p. 65-66.

⁷⁶ Mitchell 1731, p. 1.

⁷⁷ Mitchell 1731, p. 3.

en 1730, qui attire le plus de commandes importantes. Entre 1735 et 1737, il travaille notamment pour Thomas Wentworth, premier comte de Stafford, au château de Mereworth et à Castle Howard. De plus en plus de voix, toutefois, s'élèvent pour protester contre une situation défavorisant les artistes britanniques et pour railler la médiocrité des œuvres produites par les artistes italiens. Hogarth prend lui-même la plume. Dans un numéro du *St James's Evening Post*, sous le pseudonyme patriotique de Britophil (« celui qui aime les Britanniques »), il signe un article louant l'art et la carrière de Thornhill, mort trois ans auparavant, et critiquant violemment les artistes étrangers et, surtout, l'amoncellement des lieux communs que charrient leurs tableaux et leurs « shiploads of dead Christs, Holy Families, Madona's, and other dismal dark subjects, neither entertaining nor ornamental »⁷⁸. Entre 1733 et 1736, George Vertue et Thomas Birch dirigent également, de concert avec James, John et Paul Knapton, la publication de plusieurs volumes illustrés consacrés aux portraits et aux vies des anciens rois et des personnages illustres d'Angleterre dans les textes desquels ils explicitent leur soutien au développement d'une peinture d'histoire proprement britannique, qui permettrait enfin au pays de se célébrer lui-même⁷⁹.

Ces réponses positives incitent à Hogarth à poursuivre ses efforts, qu'il déploie dans trois directions. Le succès rencontré dans ses premiers essais comiques l'amène d'abord à continuer et à amplifier ses recherches. Il s'agit de défendre la fonction édifiante de la satire, mais aussi une nouvelle forme de peinture d'histoire, dont les héros et les héroïnes sont des personnages ordinaires et les exploits des actions quotidiennes. Pour cela, Hogarth renoue avec les estampes illustratives qu'il avait réalisées au début de sa carrière en concevant non plus seulement des scènes isolées, mais des ensembles narratifs de plusieurs scènes-tableaux. C'est le cas des six parties d'*A Harlot's Progress* (1732), peintes en

1755⁸⁰, ainsi que des huit épisodes d'*A Rake's Progress*, peints en huit tableaux (1734)⁸¹ avant d'être gravés par Louis-Gérard Scotin (ill. 24). Ce cycle raconte l'histoire de Tom Rakewell, le fils d'un banquier désargenté qui, armé d'un arrivisme à toute épreuve, mais également d'un appétit sexuel insatiable, tente de faire carrière dans le monde. Dans la huitième et dernière scène, c'est la chute dramatique de Rakewell qu'Hogarth choisit de représenter, dans l'asile de Bedlam, parmi les déments et les mélancoliques, oublié du monde, sauf de la seule femme qui l'a vraiment aimé, Sarah Young. Ce thème offre à Hogarth la possibilité de se moquer des vices des membres les plus éminents de la société britannique, mais aussi, indirectement, de faire preuve de ses talents de peintre d'histoire, notamment dans le domaine de la composition et de l'expression des passions. Servie par un système perspectif assez complexe, avec un horizon très bas et un point de fuite placé en-dehors du champ de la représentation, la disposition permet d'isoler et de distribuer narrativement les différentes scènes. Elle crée également auprès du spectateur un véritable effet de réel et de proximité, auquel participe l'exacerbation extrême des physionomies et des attitudes, aux limites de la caricature, qui participe à la lisibilité et à la simplicité de la composition.

L'enjeu est de traiter une scène de la vie ordinaire sur le mode épique de la peinture d'histoire, comme le montre le corps de Rakewell qui, en partie dénudé et placé au premier plan, évoque typologiquement, et non sans humour, le modèle du *Bon Samaritain* sur lequel il reviendra (ill. 25). Pour qualifier cette nouvelle forme de peinture d'histoire ordinaire, William Hogarth parlera de « modern moral subjects »⁸². On ne sait quand cette expression, qu'il semble n'avoir que peu utilisée lui-même, est née sous sa plume⁸³. Il est néanmoins probable

⁷⁸ *St James's Evening Post*, Londres, 7-9 juin 1737.

⁷⁹ Vertue 1736; Birch 1756.

⁸⁰ Alors conservés à Fonthill Abbey, ces tableaux ont été détruits dans un incendie.

⁸¹ Londres, Sir John Soane's Museum.

⁸² Kitson 1966, p. 66-68.

⁸³ Hogarth ne l'utilise qu'à une seule reprise, et dans des notes autobiographiques restées inédites à sa mort (Hogarth [1955], p. 216).



24. Louis-Gérard Scotin
d'après William Hogarth,
Une Scène à Bedlam (série
du Rake's Progress), 1735,
eau-forte et gravure,
35,6 x 40,5 cm, Washington,
The National Gallery of Art,
inv. 1944.5.35

qu'elle soit apparue en même temps que la publication d'un autre ouvrage qui, lui aussi, fait l'apologie du mélange des genres : la traduction anglaise du principal traité du peintre et théoricien néerlandais Gerard de Lairese, publiée en 1738, six ans après les estampes du *Harlot's Progress*⁸⁴, un ouvrage qui a servi de modèle à l'*Analysis of Beauty*, publiée en 1753, et dont un exemplaire a été offert à Francis Hayman à la Royal Academy, après sa première exposition publique, le 21 août 1769⁸⁵. Pour Hogarth également, l'enjeu est de renouveler la matière et la manière de la peinture d'histoire en lui permettant d'accéder à des registres jusque là ignorés par elle :

Il en donne ailleurs la définition : des tableaux qui, « dans la manière historique » (« *in the historical way* »), constituent une « espèce intermédiaire de sujet pour la peinture entre le sublime et le grotesque » (« *intermediate species of subjects for painting between the sublime and the grotesque* »). Il ajoute : « Nous comparerons ainsi les sujets pour la peinture à ceux pour la scène » (« *We will therefore compare subjects for paintings with those of the stage* »). Voir Hogarth [1955], p. 212.

⁸⁴ Lairese [1738].

⁸⁵ L'exemplaire se trouve toujours dans les collections de la Royal Academy of Arts (inv. 03/2307).

25. Simon François Ravenet
d'après William Hogarth,
Le Bon Samaritain, 1772,
gravure, 48,9 x 57,2 cm,
New Haven, Yale Center
for British Art, Paul Mellon
Collection



I [...] turned my thoughts to a still more novel trade, the painting and engraving modern moral subjects, a field not broken up in any country or any age. The reasons which induced me to adopt this mode of designing were, that I thought both writers and painters had, in the historical style, totally overlooked that intermediate species of subjects, which may be placed between the Sublime and Grotesque. I therefore wished to compose pictures on canvas, similar to representations on the Stage; and farther hope that they will be tried by the same test, and criticised by the same criterion. Let it be observed, that I mean to speak only of those scenes where the human species are actors; and these, I think, have not often been delineated in a way of which they are worthy and capable. In these compositions, those subjects that will both entertain and improve the mind bid fair to be of the greatest public utility, and must therefore be entitled to rank in the highest class. If the execution is difficult (though that is but a secondary merit), the author has a claim to a higher degree of praise. If this be admitted, comedy, in painting as well as writing, ought to be allotted the first place, as most capable of all these perfections, though the Sublime, as it is called, has been opposed to it⁸⁶.

⁸⁶ Ireland 1796, p. 27.

Le groupe de la St Martin's Lane Academy

La deuxième direction dans laquelle William Hogarth porte ses efforts au milieu des années 1730 est institutionnelle. Héritant du matériel d'atelier de James Thornhill, mort en 1734, Hogarth décide de poursuivre les activités didactiques et sociales de son beau-père. Durant l'hiver 1735, il fonde à son tour une académie privée dans un édifice débouchant sur une allée étroite de St Peter's Court, au cœur du quartier de St Martin's Lane. Ses activités se prolongent sur plus de vingt ans, jusqu'à ce qu'elle ferme ses portes en 1767, deux ans avant que le contenu de ses ateliers ne soit déménagé vers Pall Mall et réutilisé pour ceux de la future Royal Academy. Durant cette période, elle aurait compté un peu plus de quatre-vingts membres, parmi lesquels on compte une grande partie des artistes qui animent la vie artistique de ces années⁸⁷. Comme le souligne George Vertue, l'académie est alors fortement liée aux options esthétiques défendues par Hogarth, qui se refuse à instituer cette association sur le modèle des académies continentales⁸⁸. Hogarth explique qu'il faut à présent prendre ses distances vis-à-vis de modèles qu'il juge désuets et dépassés. Dans l'esprit d'un encouragement patriotique des arts britanniques, il s'agit de défendre une idiosyncrasie anglo-saxonne, qui doit se traduire par un mode de fonctionnement non hiérarchisé. Durant la saison de l'académie, qui s'étend d'octobre au printemps, les séances de dessin sont ouvertes à tout artiste, jeune ou confirmé, qui accepte de payer la souscription annuelle (deux guinées pour la première année, une guinée et demie pour chacune des suivantes). Hogarth se targue ainsi que son académie ne distingue pas le statut de ses différents membres⁸⁹, ce qui étonne le Français Jean-André Rouquet, son ami, qui soulignant que « this institution is admirably adapted to the genius of the English: each man pays alike; each is his own master; there is no dependence »⁹⁰, ce qui est

probablement exagéré, l'académie étant tout de même gouvernée par un comité⁹¹, même si ses membres étaient assez peu nombreux⁹².

Au-delà de ces ambitions patriotiques, la St Martin's Lane Academy a des visées pédagogiques. Il s'agit d'encourager les artistes à s'écarter des clichés artificiels de la peinture d'histoire italienne pour revenir au modèle de la nature. À cette fin, Hogarth fait de l'étude du nu l'une des activités principales de l'académie. Y consacrant « a room big enough for a naked figure to be drawn after by thirty or forty people. [...] a proper table for the figure to stand on a large lamp iron stove and benches in a circular form »⁹³, l'académie met à la disposition de ses membres, et cela durant toute la saison, un modèle masculin et un modèle féminin. Plusieurs séances de pose sont organisées chaque semaine – généralement trois jours pour l'homme et deux jours pour la femme⁹⁴.

Véritable lieu de rencontre sociale et professionnelle, l'académie permet à Hogarth, au moins durant les premières années de vie de l'institution, de faire plus largement diffuser ses œuvres et ses idées. Cette diffusion s'effectue d'abord au sein de la communauté artistique, mais également au-delà. Même si l'académie d'Hogarth ne bénéficie pas de patente royale, elle ambitionne d'éduquer le public et les commanditaires potentiels des artistes, conformément aux vœux formulés, un demi-siècle plus tôt, par William Aglionby. Comme la St Luke Society, la St Martin's Lane Academy soutient les projets de publication par l'entremise de ses membres – on peut citer, parmi eux, les *Prints in Imitation of Drawings* (1735-1736) publiées par Arthur Pond et Charles Knapton, d'après des tableaux italiens et néerlandais des collections britanniques, ou la *Dr Brooke Taylor's Method of Perspective Made Easy* (1754) de John Joshua Kirby⁹⁵.

⁸⁷ Bignamini 1988, p. 114-117.

⁸⁸ Kitson 1966, p. 93.

⁸⁹ Kitson 1966, p. 94.

⁹⁰ Rouquet 1755, p. 23.

⁹¹ Strange 1775, p. 61.

⁹² Northcote 1818, p. 97.

⁹³ Kitson 1966, p. 94. Voir aussi Vertue [1930], t. III, p. 76).

⁹⁴ Bignamini 1988, p. 99-100.

⁹⁵ Knapton & Pond 1735; Kirby 1754.

L'académie encourage aussi les pratiques d'amateurs, dans l'idée qu'une connaissance accrue des techniques et des procédés artistiques permettra aux clients des peintres de raffiner leur goût. Durant les deux premières décennies du XVIII^e siècle, Joseph Goupy, qui travaille comme intermédiaire et comme copiste pour John Hedges, trésorier du prince de Galles, gagne essentiellement sa vie en réunissant autour de lui une clientèle de plus en plus fournie, désireuse de suivre les conseils prodigués, au XVII^e siècle, par Henry Peacham et William Sanderson⁹⁶, et d'intégrer la pratique du dessin dans leur éducation. On y rencontre des membres de l'entourage du prince de Galles, comme Hedges lui-même et Augusta, épouse de Frederik Lewis, fils du futur George II, ou de celui de lord Burlington (son épouse Dorothy), des savants (Brook Taylor) ou de simples représentants de la *gentry* récemment enrichie (Dorothy Chabeny, Matthew Robinson). Le prince de Galles finit par faire de Goupy son *cabinet painter* (1736). Il le charge de peindre, de restaurer et de faire acheter des tableaux pour sa maison de Leicester House, et de réaliser des copies réduites à la gouache et au pastel de tableaux d'anciens maîtres, pour lesquelles le peintre peut être payé jusqu'à 50 guinées par œuvre. À l'instar du *Bélisaire*, peint par Goupy d'après un tableau alors attribué à Anthony van Dyck et conservé dans les collections de Lord Burlington, à Chiswick House⁹⁷, ces copies bénéficient d'une vive popularité durant ces années, se présentant comme de parfaits équivalents des originaux auprès d'une clientèle plus attirée par les noms des grands maîtres, notamment italiens et néerlandais, que par des qualités d'originalité et de qualité : ce n'est pas le *Bélisaire* aujourd'hui attribué à Luciano Borzone, mais la copie peinte par Goupy en 1747⁹⁸ qui est gravée par Gérard Jean Baptiste Scotin II (ill. 26). En-dehors de William Hogarth lui-même, plusieurs peintres jouent un rôle prépondérant dans les activités

de l'académie. Élève de Jonathan Richardson entre 1715 et 1722, George Knapton occupe une place centrale, Il fréquente l'académie à partir de 1720. Il séjourne ensuite en Italie, en compagnie de l'antiquaire Daniel Wray et de deux anciens élèves de Richardson, John Dyer et Arthur Pond, qu'il prend sous son aile. Il fait circuler les idées de l'académie au sein de ses réseaux, auxquels appartiennent Francis Dashwood, onzième baron Le Despencer, et Charles Sackville, lord Middlesex, futur deuxième duc de Dorset, qui feront également partie des principaux animateurs de la Society of Dilettanti dont Knapton sera le premier peintre en 1736. Ce séjour italien de sept ans, durant lequel Knapton visite le chantier des fouilles d'Herculanum, qu'il décrit pour la Royal Society, dans le cadre d'un discours publié en 1740, aurait, selon les dires de Vertue, « opened the eyes of his understanding »⁹⁹. Knapton devient alors « the most skillfull judge or Connoisseur of Pictures », non plus dans la lignée de lord Burlington, mais dans celle de Jonathan Richardson. Aux côtés d'Arthur Pond, qui fait publier des estampes de ruines gravées d'après Giovanni Paolo Pannini¹⁰⁰, qui est le seul artiste de sa génération à être élu à la Royal Society et à la Society of Antiquaries (1752), et avec lequel il fonde le Roman Club (1723), Knapton devient l'un des premiers et des principaux promoteurs de la peinture d'histoire et de l'étude des maîtres anciens. En mai 1765, il devient d'ailleurs le *surveyor and keeper of the king's pictures*, après la mort de Stephen Slaughter¹⁰¹.

Comme George Knapton, Francis Hayman occupe une place centrale au sein des cercles de la St Martin's Lane Academy. Ancien élève de Robert Browne, un peintre d'histoire londonien, Hayman partage avec Hogarth l'ambition de promouvoir la peinture d'histoire en Grande-Bretagne, même si, pas plus que son collègue, il ne parvient d'abord à trouver les moyens de ses ambitions. Il commence sa carrière comme peintre décorateur pour

⁹⁶ Peacham 1622 ; Sanderson 1658.

⁹⁷ Ce tableau est conservé à Chatsworth.

⁹⁸ Londres, Royal Academy of Arts.

⁹⁹ Vertue [1930], t. III, p. 62.

¹⁰⁰ Pond 1745.

¹⁰¹ Vertue [1930], t. III, p. 154.



26. Joseph Goupy (dessinateur) et Gérard Jean Baptiste Scotin II (graveur) d'après Anthony van Dyck, *Bélisaire*, 1733-1755, eau-forte et gravure, 50,7 × 57,7 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1935,0225.4

les théâtres de Goodman's Fields et de Drury Lane et pour des mascarades. Ce n'est qu'à partir de 1737, au moment où il est contacté pour Jonathan Tyers, un ami d'Hogarth, pour superviser la décoration des pavillons des Vauxhall Gardens, qu'il trouve l'occasion de montrer ses talents de peintre d'histoire. Cette commande, dont l'idée est peut-être soufflée par Hogarth lui-même¹⁰², et qui s'étendra jusqu'en 1760, permet à plusieurs membres de la St Martin's Lane Academy de s'essayer à la peinture narrative, même si Hayman se taille la part du lion.

L'essentiel des tableaux peints à cette occasion, dont peu ont été conservés, relève moins de la grande peinture d'histoire que des scènes de la vie quotidienne, inspirées par l'art d'Antoine Watteau, de Nicolas Lancret, de Philippe Mercier et Hubert Gravelot (qui fréquente les bancs de l'académie). On sait toutefois, grâce à George Vertue, que quatre grands tableaux d'après Shakespeare (*King Lear*, *Hamlet*, *Henry V*, *The Tempest*)

¹⁰² Nichols 1781.

font partie de l'ensemble et seront accrochés dans le pavillon du prince de Galles en 1745¹⁰³. Hayman profite assurément du regain d'intérêt pour les pièces de Shakespeare, auquel le cercle de lord Burlington avait auparavant participé, et qui se prolonge à la fin des années 1720 et au début des années 1730, avec de nouvelles éditions corrigées et augmentées par Lewis Theobald¹⁰⁴. Hayman collabore à l'illustration des éditions de Shakespeare par Theobald, puis de Thomas Hanmer¹⁰⁵. La Folger Shakespeare Library possède un *modello* probablement peint par Hayman durant cette période, pour les Vauxhall Gardens, et qui correspond à la description qui en est faite en 1762 (ill. 27)¹⁰⁶. Ce tableau illustre l'épisode central de la deuxième scène du troisième acte d'*Hamlet*, qui est consacrée à la pièce de théâtre jouée par une troupe de comédiens sur le sujet du « murder of Gonzago »¹⁰⁷. Au moment de la scène de l'empoisonnement, le roi Claudius se lève et interrompt brusquement la pièce. Il trahit ainsi, aux yeux d'Hamlet, sa culpabilité dans la mort de son frère, qu'il a remplacé sur le trône et dont il a épousé la veuve. Ce n'est donc pas la tragédie mise en scène par Hamlet pour prendre le roi à son propre piège qui intéresse ici Hayman, mais le regard du public de la pièce de Shakespeare. Ce dernier se concentre désormais sur le corps du roi Claudius qui, se levant de son trône, devient lui-même l'objet d'un spectacle :

OPHELIA : The king rises.

HAMLET : What, frighted with false fire!

QUEEN GERTRUDE : How fares my lord?

LORD POLONIUS : Give o'er the play.

KING CLAUDIUS : Give me some light : away!

ALL : Lights, lights, lights!

*Exeunt all but Hamlet and Horatio*¹⁰⁸.

¹⁰³ Allen 1987, p. 16.

¹⁰⁴ Shakespeare [1733].

¹⁰⁵ Shakespeare [1740]; Shakespeare [1743].

¹⁰⁶ A Description of Vaux-Hall Gardens 1762, p. 12-14.

¹⁰⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, II, II, v. 483.

¹⁰⁸ *Ibid.*, III, II, v. 250-256.



27. Francis Hayman, *Scène d'Hamlet (III, II)*, v. 1745, huile sur toile, 34,8 x 29,6 cm, New York, Folger Shakespeare Library, inv. FPA36

Durant les mêmes années, Hayman est sollicité pour des peintures d'histoire de plus grandes dimensions, comme l'*Apollon et les Muses couronnant Archimède*, commandé par le docteur Cox Macro pour le plafond de l'escalier de sa demeure de Little Haugh Hall, à Nowton¹⁰⁹, ou la *Flore et les figures en trompe-l'œil* du plafond de la Radnor House, à Twickenham¹¹⁰. Mais ces commandes demeurent minoritaires et peu significatives de sa production qui, pour l'essentiel, s'inscrivent dans le programme réformateur de la St Martin's Lane Academy. Entre les mains de William Hogarth et de son entourage, l'académie devient un véritable groupe de pression permettant d'encourager de riches commanditaires à

¹⁰⁹ Bury St Edmunds, Suffolk.

¹¹⁰ Détruit en 1940.

lancer de grands programmes décoratifs allant dans le sens d'une nouvelle esthétique.

Dès 1737, on l'a dit, la décoration des Vauxhall Gardens est prise en charge par Francis Hayman, avec l'aval d'Hogarth, qui travaillait alors sur un autre chantier important. Cinq ans plus tôt, Hogarth entend dire que les gouverneurs du Bartholomew's Hospital, à Smithfield, entendent confier à Jacopo Amigoni le décor du hall d'entrée de l'aile nord de leur bâtiment principal. Reprenant à son compte un procédé qui, nous l'avons vu, avait été utilisé contre James Thornhill, Hogarth propose aux gouverneurs de se charger de peindre les deux murs du hall, et cela gratuitement. Ce véritable coup lui permet de devenir à son tour l'un des gouverneurs de l'institution, mais aussi de prendre en charge la commande, réussissant ainsi à contrer le peintre qui avait lui-même damé le pion à James Thornhill, à Moor Park. En avril 1737, Hogarth livre deux tableaux, *Le Bon Samaritain* (ill. 25) et *La Piscine de Bethesda*, ses deux premières peintures d'histoire de grand format. L'invention de ces deux œuvres est évidemment liée à leur destination. Véritable scène de bain thermal, la *Piscine de Bethesda* propose le catalogue des maladies traitées dans l'hôpital, de la cécité à la goûte, en passant par le crétinisme, la tuberculose ou la phtisie. Quant à la scène représentée pour le *Bon Samaritain*, elle s'apparente davantage à une opération chirurgicale qu'à une opération de sauvetage moral.

Dans ces deux œuvres, Hogarth met à profit sa nouvelle réputation, mais aussi les règles mises en place au fil des années, dans ses estampes et au sein de l'Academy. Mettant à distance les procédés propres à la peinture décorative italienne, il se refuse au moindre effet de trompe-l'œil illusionniste, confiant à son ami George Lambert le soin de peindre des cadres contenant des motifs de rocaille. Il refuse par ailleurs, et de façon très explicite, toute forme d'idéalisation excessive, y compris pour les figures principales. Il s'agit d'instaurer une relation étroite entre la scène peinte et les spectateurs. L'expression des passions n'est pas inspirée des modèles

de Charles le Brun, mais s'appuie sur des études sur le vif ou dans le vocabulaire caricatural que le graveur maîtrise parfaitement. À la manière de David Hume qui, un peu moins de deux ans après l'installation des tableaux de Bartholomew's Hospital, publie anonymement les deux premiers volumes de son *Treatise of Human Nature*¹¹¹, puis la suite de ses essais moraux, politiques et esthétiques¹¹², Hogarth soumet la peinture d'histoire, dans sa dimension formelle comme dans sa dimension morale, à une méthode expérimentale fondée sur l'observation empirique de la nature et l'utilisation des modèles artistiques qui la privilégient. Pour Hogarth, seule cette observation empirique, encouragée dans les ateliers de la St Martin's Lane Academy, peut permettre à un peintre d'histoire de se détacher d'une codification trop stricte et stéréotypée des expressions des passions. Il s'agit ainsi de s'adresser à ce que Hume appelle la « Delicacy of Taste », aisément blessée par « the rougher and more boist'rous Emotions », mais qui peut être touchée par la simplicité ordinaire des « tender and agreeable Passions »¹¹³. Ces aspects de la peinture d'histoire hogarthienne expliquent par ailleurs son recours fréquent aux modèles néerlandais, comme les œuvres de Jan Steen ou de Rembrandt van Rijn, qui l'autorisent à intégrer dans des scènes bibliques des éléments prosaïques, comme le chien se léchant la patte postérieure dans le *Bon Samaritain*.

Les deux tableaux du Bartholomew's Hospital offrent ainsi à Hogarth la possibilité de se faire reconnaître comme un peintre de « sujets modernes moraux », qui relèvent des sentiments « merely natural », selon l'expression de David Hume et, à ce titre, condamnables pour leur vulgaire insipidité, mais comme un peintre de la « belle nature », c'est-à-dire comme un peintre qui peint la nature avec des « strong and remarkable strokes », à la manière de Cervantès¹¹⁴. Comme le peintre l'expliquera

¹¹¹ Hume [2009].

¹¹² Hume [2001].

¹¹³ Hume [2001], p. 113-118.

¹¹⁴ Hume [2001], p. 352-353.

plus tard, ces deux premières intrusions dans la peinture d'histoire traditionnelle lui offrent l'occasion de tenter une réforme de ses règles à partir de sa propre pratique de peintre de « sujets moraux »¹¹⁵.

Les tableaux d'Hogarth deviennent des modèles à suivre pour les membres de la St Martin's Lane Academy. Parmi eux, il faut noter le rôle important de Joseph Highmore, qui fait probablement ses premières armes dans l'académie de James Thornhill, avant de faire la connaissance d'Hogarth et de devenir l'un de ses proches. Lors de séjours aux Pays-Bas (1732) et à Paris (1734), Highmore a l'occasion d'étudier les grands formats de Rubens et de Van Dyck, de visiter de nombreuses collections, dont celles de Versailles, du Louvre et du palais du Luxembourg, et de côtoyer certains des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Revenu en Angleterre, il ne parvient pas davantage qu'Hogarth à imposer ses vues. Constatant que la plupart de ses collègues cherchent à faire fortune dans le domaine du portrait et du paysage, ou de la gravure, Highmore fréquente davantage d'hommes de lettres que de lettres – le philosophe James Harris, les écrivains Samuel Richardson, John Hawkesworth et William Duncombe ou le poète Isaac Hawkins Browne, dont la fréquentation lui permet de développer une véritable théorie de l'art personnelle¹¹⁶. Même s'il demeure, pour l'essentiel, un portraitiste, Highmore se saisit de toutes les occasions pour faire valoir ses talents de peintre d'histoire, dans la droite lignée d'Hogarth. Ainsi, en 1744, il reçoit de la part de John Sheppard une commande exceptionnelle : une *Parabole du bon Samaritain*, probablement destinée à une chapelle privée de sa résidence de Campsey Ash, dans le Suffolk. Dans ce tableau, Highmore s'appuie en grande partie sur la composition d'Hogarth, qu'il avait précisément étudiée¹¹⁷. Moins de dix ans plus tard, c'est au tour

de Francis Hayman de peindre une *Parabole du bon Samaritain* pour une chapelle privée près de Doncaster, dans le sud du Yorkshire, où il mêle le vocabulaire mis en place par Hogarth à son étude de Titien¹¹⁸.

Pour autant, et malgré les efforts de William Hogarth, les deux tableaux du Bartholomew's Hospital ne sont pas encensés par la presse. Un journal signale que les figures peintes par Hogarth sont « esteem'd the fairest in England » ; mais l'on soupçonne alors que ces mots soient de l'artiste lui-même¹¹⁹. Les mots de George Vertue, qu'on ne peut soupçonner d'antipathie à l'égard de l'artiste, sont ambigus, puisqu'ils évoquent des œuvres « by every one judged to be more than could be expected of him »¹²⁰. De nombreux commentateurs insistent sur l'incapacité d'Hogarth à quitter le terrain comique de ses précédentes œuvres. John Nichols rapporte que « the figure of the Priest, in the Good Samaritan, is supremely comic, and rather resembles some purse-proud Burgomaster, than the character it was designed to represent »¹²¹.

Pour William Hogarth, l'invention des « sujets modernes moraux » se présente comme une solution pour contrer l'artificialité grandissante des solutions formelles prônées par William Kent, en favorisant des sujets et une manière plus naturels. Cette stratégie est en grande partie couronnée de succès dans le domaine des scènes de la vie quotidienne et dans l'enseignement de la St Martin's Lane Academy. Mais quand l'artiste s'essaie à une peinture d'histoire plus orthodoxe, sur les murs du Bartholomew's Hospital, il ne rencontre que l'assentiment de ses proches et de ceux qui partagent déjà ses vues sur la réforme de la peinture d'histoire.

¹¹⁵ Thackeray [2007], p. 170-171.

¹¹⁶ Highmore 1754 ; Highmore 1763 ; Highmore 1766.

¹¹⁷ Ce tableau se trouve aujourd'hui à la Tate Britain (Londres). On a par ailleurs conservé une étude de la main d'Highmore d'après le tableau

du Bartholomew's Hospital (Londres, Tate Britain). Voir Beard 1934, p. 290-297 ; Edwards [1969], p. 148-151.

¹¹⁸ New Haven, Yale Center for British Art.

¹¹⁹ Paulson 1976, p. 1186-1207.

¹²⁰ Vertue [1930], t. III, p. 78.

¹²¹ Nichols 1781, p. 320.

Pamela (1745) de Joseph Highmore et le *Marriage-à-la-mode* (1743-1745) de William Hogarth

William Hogarth a été la première victime du succès de ses « sujets modernes moraux », qui suscitent les mêmes éloges, mais aussi les mêmes critiques que les romans sentimentaux qui, durant les mêmes années 1730 et 1740, connaissent un vif succès populaire. Entre 1740 et 1741 sont publiés les premiers volumes de *Pamela* de Samuel Richardson. Le succès de ce roman, dont le premier volume connaît déjà cinq éditions en 1740, est considérable¹²². Une deuxième édition en est publiée en 1742, avec l'ajout de deux autres volumes. Pour Hogarth, ce succès est une véritable aubaine. Les deux hommes, malgré leurs différences, partagent un certain nombre de vues sur le plan esthétique et moral. Comme Hogarth, Richardson a tout d'abord cherché à inventer un nouveau style narratif. Ses descriptions extrêmement détaillées et son compte rendu minutieux des petits détails du quotidien créent de véritables effets de réel tout en faisant coïncider le temps de la lecture et la temporalité des scènes lues – ce que Richardson appelle l'art du « writing to the moment »¹²³. Ce temps du présent plutôt que du passé, de l'instant et du moment plutôt que de la durée et de la succession, se rapproche de la temporalité d'un tableau, techniquement contraint à ne représenter qu'une scène et un seul instant. Le deuxième point qui rapproche l'art de Richardson de celui d'Hogarth est l'exacerbation parfois hyperbolique des passions et des sentiments dont joue son roman. En 1751, Samuel Johnson en fait la principale qualité des romans de Richardson, qui « enlarged the knowledge of human nature, and taught the passions to move at the command of virtue »¹²⁴. Malgré les critiques des adversaires de Richardson, *Pamela* et *Clarissa* ne sont pas exempts, enfin, d'un arrière-plan moral, qui ne cesse de faire référence aux lieux communs d'une culture

religieuse où les principaux protagonistes féminins décident de calquer leur parcours social et moral sur l'attitude du Christ, amenés progressivement à abandonner toute forme d'intérêt à l'égard des biens de ce monde. Certes, la moralité de ces romans est ambiguë. Leurs héroïnes sont souvent présentées comme des arrivistes cherchant à tout prix à parvenir à leurs fins et à leurs rêves de grandeur sociale, grâce à leurs intrigues et leurs mariages bien choisis. Mais, comme l'explique Richardson dans la postface de la troisième édition de *Clarissa*, la mort finale de Clarissa est en réalité doit être comprise, sur le modèle du Christ, comme une véritable libération spirituelle¹²⁵.

Ces observations, si elles ne permettent pas à Hogarth et à ses amis d'atteindre encore le statut qu'ils ambitionnent, valident tout du moins les stratégies qui ont été les leurs et les encouragent à poursuivre dans cette voie, en commençant par profiter du succès considérable des deux premiers romans de Samuel Richardson. À l'occasion de la sixième édition de *Pamela*, publiée le 10 mai 1742, Richardson demande à Francis Hayman de collaborer avec lui pour concevoir la composition de vingt-neuf estampes, qui seront gravées par Hubert Gravelot¹²⁶. Moins d'un an plus tard, le peintre Joseph Highmore décide à son tour de tirer profit du succès du roman et de peindre un cycle de douze tableaux d'après *Pamela*¹²⁷, qui seront gravés en 1745 par Antoine Benoist et Louis Truchy (ill. 28). Le roman de Richardson raconte l'histoire de Pamela Andrews, une modeste et honnête jeune femme. Placée en condition chez lady B., dans le comté du Bedfordshire, et sous l'autorité d'une respectueuse servante, M^{me} Jervis, Pamela tient un journal et écrit fréquemment à ses pauvres parents, John et Elizabeth Andrews. Le roman commence au moment de la mort de lady B., narrée dans une des lettres de

¹²² Richardson 1740. Voir Turner 1994.

¹²³ Levin 1978, p. 129.

¹²⁴ *The Rambler*, n° 97, 19 février 1751.

¹²⁵ Keymer 1992, p. 246-249.

¹²⁶ Richardson 1742.

¹²⁷ Ces tableaux sont aujourd'hui dispersés dans trois collections publiques : la Tate Britain (Londres), le Fitzwilliam Museum (Cambridge) et la National Gallery of Victoria (Melbourne).

28. Guillaume Philippe Benoist d'après Joseph Highmore, *Scène de The Life of Pamela de Samuel Richardson*, 1762, gravure, 29,8 x 37,6 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, inv. B1977.24.50



Pamela, dont le fils, M. B., se prend de passion pour la narratrice. Harcelée par le jeune homme, qui lui offre quatre guinées, avant de tenter à plusieurs reprises de l'embrasser, Pamela s'enfuit et s'enferme dans sa chambre, avant de s'évanouir, tout juste avant que M. B., qui l'espionnait à travers le trou de la serrure, ne l'aperçoive, gisant sur le sol et ne fasse venir M^{me} Jervis afin de forcer la porte.

Ce moment est celui que choisit Joseph Highmore dans le tableau qui nous intéresse. Par son invention, la composition imaginée par Highmore emprunte pour l'essentiel aux œuvres popularisées par Hogarth. L'espace intérieur apparaît comme la scène d'un drame à huis clos, où chaque objet vient commenter l'action principale. Les deux chaises laissées vides et le tabouret indiquent la présence de Pamela et de M^{me} Jervis. Les yeux écarquillés, la bouche ouverte et les mains jointes de cette dernière traduisent l'effroi. Le corps de Pamela semble avoir été hissé vers le lit, ce que suggère le vêtement laissé au sol. La porte ouverte indique l'intrusion de M. B., dont le corps indique l'hésitation, si ce n'est un clivage: sa jambe droite est tendue vers l'arrière, mais son genou gauche est plié perpendiculairement vers l'avant, comme pour soutenir le corps de son aimée. Ce sont ainsi plusieurs sentiments qui sont simultanément exprimés: le désir et le soin, inspirés par les sentiments amoureux de M. B.; mais la peur que, de sa faute, il ne soit arrivé quelque

chose à la femme qu'il aime. La lumière dramatique qui éclaire la scène, sans doute une bougie placée en-dehors du champ de l'image, évoque la nuit, mais dramatisé aussi le moment, un véritable tournant dans l'histoire de Pamela, puisque M. B., touché par la vertu de la jeune femme, décidera finalement de l'épouser.

Comme Hogarth, Highmore tente ainsi d'ennoblir ce qui s'apparente à un « sujet moderne moral », mais sans retenir la moindre allusion comique. Traitant la scène du roman de Richardson comme une péripétie théâtrale, le peintre met en évidence le moment où M. B. prend conscience des excès de son propre comportement et constate les conséquences directes de son action en recueillant le corps de Pamela. Dans une lettre adressée à lady Bradshaigh, le romancier salue d'ailleurs les libertés prises par son ami artiste :

He has drawn Clarissa at whole length and in the Vandyck [*sic*] taste and dress. He had finished the piece before I saw it or knew of it, and before Clarissa was printed, having seen only some parts of the work in manuscript. His own imagination was his principal guide, and he has given it great intelligence, sweetness and dignity¹²⁸.

Pour Highmore, il ne s'agit pas de charger et d'exagérer la nature pour la rendre ridicule, mais d'exprimer les valeurs implicites et secrètes de la scène afin d'en dévoiler le caractère véritable. C'est la raison pour laquelle il emprunte autant aux modèles des estampes d'Hogarth qu'au registre de la peinture d'histoire traditionnelle. Conférant à la figure de M. B. l'attitude du *Gladiateur Borghèse*, Highmore héroïse le personnage qui, après avoir été le bourreau de Pamela, devient son sauveur, protégeant celle qu'il aime de ses propres assauts.

Il n'est pas indifférent qu'Henry Fielding, l'un des premiers imitateurs de Samuel Richardson dans le domaine du roman sentimental, ait été également l'un des premiers hommes de lettres britanniques à exprimer son admiration pour les « sujets modernes moraux »

d'Hogarth, dans la préface de son *Joseph Andrews* (1742), mais aussi à comparer ces œuvres à sa propre approche de romancier. Dans *An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews* (1741), Fielding avait déjà tenté de se servir du canevas du célèbre roman de Richardson dans une direction plus ambitieuse, tentant d'appliquer au monde britannique contemporain les modèles de la narration épique. *Joseph Andrews* est l'application de cette ambition. Dans le sous-titre de son livre, Fielding indique bien que son roman a été « written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of Don Quixote »¹²⁹. S'appuyant sur une critique des idées de Lord Shaftesbury, Fielding développe dans sa préface une théorie subtile de la caricature, qu'il détache de la satire. Tandis que cette dernière se présente comme un mode de connaissance de la nature, la caricature, elle, s'apparente d'abord à une raillerie et une condamnation morale. La satire, à cet égard, mérite les éloges parce qu'elle est vraie, contrairement à la caricature, critiquée pour son artificialité et ses exagérations :

Mettons en parallèle les œuvres d'un peintre satirique avec ces exécutions que les Italiens appellent *caricatura*, et l'on verra que la véritable excellence des premières consiste en la plus exacte copie de la nature ; à tel point qu'un œil judicieux rejette instantanément tout ce qu'il peut y avoir d'outré, toute liberté que le peintre pourrait avoir prise à l'égard des traits de cette alma mater. Alors que la *caricatura* autorisera toutes les licences – son but est de présenter des monstres, non des hommes ; et toutes les déformations et exagérations sont de son domaine¹³⁰.

L'enjeu pour Fielding, qui prend ici la défense d'Hogarth, mais aussi de ses premières satires, de ses comédies et de son propre roman, est de rappeler que le registre comique, quelles que soient les exagérations qu'il se permet, demeure un commentaire pertinent de la nature. Les comédies d'Hogarth sont peut-être drôles ; mais elles doivent être prises au sérieux :

¹²⁸ Whitley 1968, t. I, p. 48.

¹²⁹ Marshall 2005, p. 167.

¹³⁰ Fielding [1979], p. 5-6.

Celui qui qualifierait l'ingénieur Hogarth de peintre burlesque lui ferait, à mon avis, bien peu d'honneur ; car il est assurément bien plus facile – et cela offre bien moins matière à admiration – de peindre quelqu'un avec un nez ou tout autre trait d'une dimension absurde, de le représenter dans une attitude absurde ou monstrueuse, que d'exprimer sur la toile les affections des hommes¹³¹.

Tout au long de sa préface, Henry Fielding définit en peu de mots l'esthétique que William Hogarth a patiemment mise en place dans ses « sujets modernes moraux ». Il prétend qu'il n'y a pas de raison, même morale, pour privilégier *a priori* la tragédie à la comédie. L'écrivain ignore donc, ou feint d'ignorer, les peintures d'histoire plus traditionnelles qu'Hogarth vient d'achever, alors le peintre, refroidi par le demi-échec des peintures du Bartholomew's Hospital, renoue avec la veine comique en peignant en 1743 les six tableaux du *Mariage à la mode*, un cycle narratif qu'il fait graver et publier le 1^{er} avril 1745, et qui constitue assurément l'un de ses plus grands succès critiques et commerciaux. En 1743, dans le sillage de Fielding, Hogarth avait publié une planche intitulée *Characters and Caricaturas*, dans laquelle il tentait de montrer lui aussi que son art n'était pas celui d'un simple caricaturiste et que ses œuvres avaient l'ambition de proposer des esquisses d'une idée générale de l'homme.

Même s'il est explicitement satirique, le *Mariage* se présente donc comme une série de tableaux d'histoire modernes, comme il l'explique dans le *London Daily Post*, soulignant qu'il y avait respecté les règles traditionnelles de la peinture d'histoire. En choisissant le thème d'un mariage désaccordé et hypocrite, il prétend déployer devant le spectateur la « Variety of Modern Occurrences in High-Life », et cela en respectant les principes de « décence » (« Decency ») et d'élégance (« elegance »)¹³². Hogarth fait ainsi valoir ses talents de peintre d'histoire traditionnel, capable d'exprimer un

grand nombre d'*affetti* divers et variés, mais aussi ses talents de peintre moderne, saisissant les vilenies et les faux-semblants d'une époque où la maîtrise virtuose des codes de la galanterie pousse les femmes et les hommes à feindre plus qu'à dire la vérité.

Dans *La Toilette* (ill. 29), quatrième planche du *Mariage à la mode*, Hogarth représente une grande chambre où la comtesse a invité quelques amis à l'occasion de son lever. Elle est accompagnée de son coiffeur, de son avocat (Silvertongue), ainsi que d'une amie. Un jeune majordome noir sert des hommes issus de la bonne société de goût, aux ajustements ou aux airs efféminés, comme le buveur de thé, aux cheveux constellés de papillotes ou le chanteur castrat. Tout, dans l'estampe, indique la duplicité et la facticité. En bas, à gauche, le petit garçon noir désigne du doigt les cornes d'une figure d'Actéon, achetée lors d'une vente aux enchères, comme les autres objets dans le panier. Aux murs, ce sont des tableaux mettant en scène des relations sexuelles consenties par tromperie, comme l'histoire d'Io (d'après le Corrège), de Ganymède (d'après Michel-Ange) ou de Lot et ses filles (d'après Bernardo Cavallino). Hogarth fait évidemment allusion à la manière pressante dont l'avocat tente de séduire la jeune mariée, tandis que le portrait de l'époux bienveillant trône ironiquement de l'autre côté de la chambre. Mais il s'agit aussi de faire comprendre au spectateur l'hypocrisie des êtres dont il dépeint les intérieurs, conformément aux conseils de Fielding pour lequel « la seule source du véritable ridicule est [...] l'affectation » qui « découle soit de la vanité, soit de l'hypocrisie » : « la vanité nous pousse à affecter un caractère qui n'est pas le nôtre en vue d'éviter la critique, et l'hypocrisie nous engage à éviter la critique en dissimulant nos vices sous une apparence de la vertu contraire »¹³³. Cette hypocrisie est incarnée par la personne du vieux comte de Squander, dont la maison palladienne n'est pas sans évoquer l'architecture des demeures admirées et conçues par Lord Burlington,

¹³¹ Fielding [1979], p. 6.

¹³² Paulson 1992, p. 209.

¹³³ Fielding [1979], p. 7.



29. Simon François Ravenet d'après William Hogarth, *La Toilette (série du Mariage à la mode)*, 1745, eau-forte et gravure, 38,2 x 46 cm, Washington, The National Gallery of Art, inv. 1944.5.14

tout comme sa collection de tableaux hollandais. L'estampe d'Hogarth adresse d'ailleurs une énième critique à la mode et au goût des Anglais pour l'art et la musique qui viennent d'outre-Manche¹³⁴ : comme l'explique la description de l'estampe, la comtesse est coiffée par un étranger, et c'est un castrat italien, Carestini, qui la divertit de son chant, aux sons du flûtiste.

William Hogarth continue ainsi son lent travail de sape des valeurs sociales, intellectuelles et esthétiques du milieu de lord Burlington et de William Kent, tout en montrant le rôle qu'il veut faire jouer à ses œuvres dans la réforme de la peinture d'histoire britannique de son temps. Si les registres de la caricature et de la satire, souvent confondus de façon imprécise, relèvent de langages, mais aussi de fins tout à fait différents, il est frappant de constater que les contemporains d'Hogarth, sans doute encouragés par l'artiste lui-même, s'ingénient à accuser encore ces différences afin de mieux faire entrer les « sujets modernes moraux » au sein d'une peinture d'histoire qui supporte de faire voisiner le drame et la satire, mais non le grand genre et la vulgaire comédie.

¹³⁴ Hamilton 1831, p. 91.

William Hogarth, peintre d'histoire ?

Le succès du *Mariage à la mode* est donc ambivalent. Il valide une fois de plus la réussite des « sujets modernes moraux » inventés par Hogarth, qui valent désormais à l'artiste d'être considéré comme le meilleur peintre d'histoire satirique de son temps, et non plus comme un simple et divertissant peintre de caricatures. Les essais d'Highmore et d'Hogarth sont reconnus. Le premier est adoubié par Samuel Richardson, grâce auquel, un ou deux ans avoir achevé son cycle consacré à *Pamela*, le peintre a l'idée de s'attaquer au nouveau roman à succès de Richardson, *Clarissa*. Le second, de son côté, poursuit jusque dans les années 1750 sa carrière de peintre d'histoire satirique en s'illustrant dans plusieurs grands cycles narratifs – *Industry and Idleness* (1747); *The Four Stages of Cruelty* (1751); et *The Election* (1753-1758).

Cela étant dit, ces succès sont aussi de véritables pièges pour Hogarth, qui a le sentiment que les portes de la grande peinture se referment lentement devant lui, alors que le contexte n'a jamais été aussi favorable pour une véritable réforme de la peinture d'histoire. Dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), Étienne La Font de Saint Yenne encourage les artistes français à revenir à une pratique plus réglée et plus originale de la peinture d'histoire, le premier « de tous les genres de la Peinture »¹³⁵. Il considère en effet qu'elle n'est pas suffisamment stimulée, ou qu'elle est exercée par « des peintres médiocrement versés dans l'Histoire » qui, comme François Boucher et Charles-Joseph Natoire, se sont excessivement éloignés du vrai¹³⁶, ou sont devenus des « auteurs indolents, plagiaires nés », qui s'attachent à représenter « des sujets traités

mille et mille fois »¹³⁷. L'occasion de cette réforme par La Font de Saint Yenne pour la France se présente, en Angleterre et pour Hogarth, quand, après une lutte acharnée de près de dix-sept années, le capitaine Thomas Coram parvient à obtenir auprès du roi George II, le 17 octobre 1739, la promulgation d'une charte royale autorisant l'établissement du Foundling Hospital, un hôpital pour le « soin et l'éducation des jeunes enfants en situation de détresse ou d'abandon ». Comme il l'avait fait pour le Bartholomew's Hospital, Hogarth devance ses concurrents en offrant au Foundling Hospital un grand portrait de son fondateur¹³⁸, suivi de peu par John Michael Rysbrack, qui fait à son tour le cadeau d'un relief de marbre, *Les Orphelins engagés dans la navigation et l'élevage*, et qui, comme Hogarth, devient gouverneur de l'institution. Le bâtiment de l'hôpital ouvre ses portes en 1745. Encouragée par Hogarth, la décision est prise d'aménager la Council Room, où se réunit le Conseil de l'institution, en la décorant de tableaux et de reliefs offerts par les peintres et les sculpteurs britanniques. Cette salle est officiellement dévoilée le 1^{er} avril 1747, à l'occasion d'un grand dîner. Hogarth présente un *Moïse présenté à la fille de Pharaon* (ill. 30), accompagné de trois autres tableaux fournis par trois autres membres issus de la St Martin's Lane Academy : un autre *Moïse sauvé des eaux* (ill. 31) peint par Francis Hayman, une *Agar dans le désert* de Joseph Highmore et un *Venez à moi les petits enfants* de James Wills. La comparaison du tableau d'Hogarth et de son ami, Hayman, est instructive, non seulement parce que le sujet des deux œuvres est voisin, mais aussi parce que les deux peintres ont visiblement cherché à confronter leurs esthétiques qui, au fil des années, se sont progressivement détachées l'une de l'autre.

¹³⁵ La Font de Saint-Yenne 1747, p. 8.

¹³⁶ La Font de Saint-Yenne 1747, p. 76.

¹³⁷ La Font de Saint-Yenne 1747, p. 6.

¹³⁸ L'ensemble des œuvres citées ici sont toujours conservées dans les collections du Foundling Hospital.



30. Luke Sullivan et William Hogarth, *Moïse présenté à la fille de Pharaon*, 1752, eau-forte et gravure, 42,6 × 52,7 cm, Washington, The National Gallery of Art, inv. 1991.203.18

Le *Moïse sauvé des eaux* (1746) de Francis Hayman

Engagé depuis 1737 dans les décors des Vauxhall Gardens, Francis Hayman se consacre alors à une plus grande variété de commandes qu'Hogarth. Il excelle notamment dans le domaine de l'illustration, parvenant, dans ce domaine, à supplanter progressivement William Kent¹³⁹. Il livre notamment des estampes pour les éditions du théâtre de William Shakespeare par Lewis Theobald (1740)¹⁴⁰ et par Thomas Hanmer (1743)¹⁴¹, et pour celle des poèmes épiques de John Milton par Thomas Newton (1749, 1752)¹⁴². Pour ses illustrations de l'édition Hanmer, Hayman est aidé par l'acteur David Garrick, qui lui conseille des gestes et des expressions. Ce savoir-faire d'illustrateur, en plus de la volonté de se détacher des inventions satiriques d'Hogarth, l'encourage sans doute à concevoir son *Moïse sauvé des eaux* en plus stricte conformité avec les Écritures.

¹³⁹ Richardson 1742.

¹⁴⁰ Shakespeare 1733.

¹⁴¹ Shakespeare 1733.

¹⁴² Milton [1749]; Milton [1752].



31. Francis Hayman, *Moïse sauvé des eaux*, 1746, huile sur toile, 170,8 x 188,6 cm, Londres, The Foundling Museum, inv. FM24

Brian Allen a remarqué que la scène peinte par Hayman représentait le moment précis où la fille de Pharaon demande à l'une de ses servantes de l'assister¹⁴³. Le tableau d'Hayman est toutefois plus qu'un instantané. Il condense spatialement plusieurs moments disjoints de la narration biblique. À gauche, la servante sortant l'enfant du panier, pris dans les roseaux, rappelle le début du récit : le petit Moïse est déposé sur les eaux du Nil¹⁴⁴, puis recueilli par la servante de la fille de Pharaon, à la demande de cette dernière¹⁴⁵. À droite, la jeune femme blonde est sans doute la sœur de Moïse, dont les Écritures nous disent qu'elle « se posta à distance »¹⁴⁶ avant d'intervenir auprès de la fille de Pharaon. Sa mine réjouie et la proximité avec sa mère, qui recueille, en tant que nourrice, son propre enfant, confirment cette hypothèse. Au deuxième plan, les deux femmes debout sont

¹⁴³ Ex 2, 5-9.

¹⁴⁴ Ex 2, 1-4.

¹⁴⁵ Ex 2, 5-6.

¹⁴⁶ Ex 2, 4.

les suivantes qui accompagnent la fille de Pharaon¹⁴⁷. Au cœur de cette composition, la fille de Pharaon se présente comme le moteur premier de l'action, mais aussi comme l'illustration des vertus de charité encouragées par le Foundling Hospital. Sa main droite renvoie à la puissance active de l'institution, qui recueille et finance les soins prodigués aux orphelins. Sa main gauche évoque les sentiments moraux au cœur de cette politique d'évergétisme et, indirectement, l'allaitement qu'elle choisit de déléguer à Yokèbed, la mère de Moïse. Cette manière de condenser au sein d'une même image cohérente plusieurs moments distincts sur le plan narratif rappelle les procédés mis au point par Nicolas Poussin dans ses propres tableaux, qui ont été longuement commentés dans plusieurs conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et notamment au cours de celle que Charles Le Brun consacre à la *Manne dans le désert*, le 5 novembre 1667. À la suite des propos liminaires du peintre, un de ses collègues – selon toute probabilité Philippe de Champaigne – trouve à redire sur la fidélité du tableau aux Écritures :

Il trouvait que cette grande nécessité et cette extrême misère, qu'il a marquées par cette femme qui est contrainte de têter sa propre fille, ne conviennent pas au temps de l'action qu'il figure, puisque, quand la manne tomba dans le désert, le peuple avait déjà été secouru par les cailles, qui avaient été suffisantes pour apaiser la plus grande famine et pour les tirer d'une nécessité aussi pressante qu'est celle que le peintre fait voir¹⁴⁸.

La réponse de Charles Le Brun, telle qu'elle a été rapportée – et sans doute complétée – par André Félibien est demeurée suffisamment célèbre pour que je n'en cite ici que le passage le plus significatif :

À cela M. Le Brun répartit qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une

image des choses qu'il veut dire et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentait d'en dire seulement la fin¹⁴⁹.

Francis Hayman connaissait probablement ce texte qui a largement circulé en Angleterre, au début du XVIII^e siècle¹⁵⁰. Les expressions qu'il donne aux figures de son tableau, tout comme leurs costumes, à l'antique plutôt que dans le goût moderne que le peintre affectionnait jusqu'à présent dans ses peintures et ses estampes, semblent d'ailleurs en partie dérivés de ceux que l'on peut trouver, par exemple, dans la *Tente de Darius* de Le Brun, un tableau que les artistes britanniques connaissaient également par la gravure et la longue description analytique qui en a été tirée par André Félibien, traduite en anglais en 1703¹⁵¹. Pour son premier tableau d'histoire destiné à orner un prestigieux espace public, Francis Hayman fait donc le choix d'une peinture d'histoire « à la française », où la question de la narration visuelle, de la fidélité aux sources et de l'expression des passions est prééminente.

Le Moïse amené devant la fille de Pharaon (1746)
de William Hogarth

Contrairement à Hayman, qui représente le moment de la découverte de Moïse, Hogarth montre sa présentation, plus tardive, à la fille de Pharaon, épisode à la suite duquel l'enfant est baptisé (ill. 30). Le peintre cherche ainsi à glorifier les activités charitables du Foundling Hospital plus qu'il ne cherche à entrer en émulation

¹⁴⁹ Lichtenstein & Michel 2006, t. I, p. 173-174.

¹⁵⁰ Félibien 1705.

¹⁵¹ Félibien 1703.

¹⁴⁷ Ex 2, 4.

¹⁴⁸ Lichtenstein & Michel 2006, t. I, p. 171.

avec des versions antérieures de Paul Véronèse¹⁵². La fille de Pharaon, trônant comme une souveraine, incarne allégoriquement l'institution elle-même. Elle reçoit de jeunes enfants destinés à être nourris, logés et éduqués. Face à elle, le serviteur paie la mère et nourrice de l'enfant. Le conflit qui opposera plus tard Moïse à Pharaon est également évoqué grâce au petit crocodile menaçant qui, sous le trône, semble gronder en direction de l'enfant, et par l'entremise du conciliabule inquiet des deux servantes, derrière la fille de Pharaon, au cours duquel l'esclave nubienne souffle le secret des origines de Moïse.

À l'arrière-plan, le sphinx couché, la pyramide et le temple, tout comme le crocodile, installent la couleur locale d'une Égypte de pacotille plus qu'ils ne cherchent à reconstruire la vision crédible d'une Antiquité rêvée, à la manière de Nicolas Poussin ou de Sébastien Bourdon. De ce point de vue, la réaction de John Ireland, qui critique le crocodile, qui « may be intended to mark the neighborhood of the Nile, but is a poor and forced conceit », est hors de propos¹⁵³. En référence probable aux débats qui ont lieu, au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, autour de la poésie muette des tableaux de Nicolas Poussin, elle pointe la bassesse de l'invention hogarthienne¹⁵⁴. Certains académiciens français comme André Félibien se sont félicités de la présence du dieu-fleuve dans le *Moïse sauvé des eaux* de Poussin¹⁵⁵ et de la manière habile dont le peintre romain, mêlant l'allégorie et la géographie à l'histoire, avait ainsi rappelé la présence du Nil. D'autres, comme Philippe de Champaigne ou, plus tard, Louis-Henri de Loménie de Brienne (*Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux*, v. 1695), ont déploré au contraire une invention pléonastique et un mélange des registres : « Il dit que cela avait plus de rapport à la fable qu'à la majesté d'une histoire

tirée de l'Écriture Sainte »¹⁵⁶. D'autres encore y ont vu une allusion au langage hiéroglyphique des anciens Égyptiens. L'invention de William Hogarth s'inscrit assurément dans ces débats ; mais il s'en détache aussi de façon parfaitement délibérée. Cette invention est d'abord, on l'a peu noté, une notation érudite. Il s'agit sans doute de faire référence à une œuvre plus ancienne et légendaire, le *Combat naval entre les Perses et les Égyptiens* de Néalcès, décrit par Pline l'Ancien, où, « voulant faire comprendre que ce combat se livrait sur le Nil, dont l'eau est semblable à celle de la mer, [Néalcès] représenta par un symbole ce qu'il ne pouvait rendre par son art : il peignit en effet un âne s'abreuvant sur le rivage et un crocodile le guettant »¹⁵⁷. Par ailleurs, il est difficile de ne pas imaginer que ce crocodile en miniature, qui ne guette plus un âne, mais le petit Moïse, ne soit pas une variation humoristique. Peut-être ce crocodile évoque-t-il la malveillance de Pharaon qui, après la dixième Plaie d'Égypte, décide de chasser Moïse et Aaron avant de lancer ses troupes contre le peuple d'Israël. Mais il offre surtout à Hogarth l'occasion de railler l'invention ancienne de Néalcès. Plutôt que de faire appel aux ressorts de l'allégorie ou de l'emblème, Hogarth se concentre sur la relation visuelle entre l'enfant, sa mère biologique, à laquelle il est encore attaché, par le geste de sa main gauche, crispée sur le bas de son vêtement, et sa mère adoptive, vers laquelle une partie de son corps et de son regard se dirige désormais. Une nouvelle fois, le choix d'Hogarth est de refuser les artifices et les symboles au profit d'une peinture d'histoire naturelle, faisant primer le sentiment : un choix particulièrement pertinent dans le cadre d'un épisode qui met en scène une adoption, mais aussi un baptême (c'est le moment même où Moïse reçoit son nom) et un abandon, puisque Yokèbed, en

¹⁵² Fordham 2010, p. 36-37.

¹⁵³ Ireland 1798, t. II, p. 98.

¹⁵⁴ Lichtenstein & Michel 2006, t. I, p. 249-252.

¹⁵⁵ Paris, musée du Louvre.

¹⁵⁶ Hourticq 1921, p. 197-198.

¹⁵⁷ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 142. Cette invention est mentionnée par William Aglionby (1686, p. 119), John Dryden (Dufresnoy, Piles & Graham 1695, p. 154-15) et George Turnbull (1740, p. 63).

acceptant de devenir la nourrice de son propre enfant, accepte aussi, pour son bien, de s'en séparer.

Insérant le motif ironique du crocodile montrant les dents devant le jeune Moïse dans une scène grave et sérieuse, Hogarth prend position pour une peinture d'histoire assumant désormais le mélange des genres et des registres, qui est alors discuté au sein des débats sur la tragédie¹⁵⁸. Au nom d'un refus de ce mélange, mais aussi de la règle des trois unités, la tragédie avait été repoussée au XVII^e siècle par un certain nombre de poètes et de théoriciens. Philip Sidney a ainsi raillé la « mongrel tragedy »¹⁵⁹, tandis que John Dryden, en 1668, critiquait un procédé absurde et condamnable : « There is no Theatre in the world has any thing so absurd as the English Tragi-comedie, 'tis a Drama of our own invention, and the fashion of it is enough to proclaim it so ; here a course of mirth, there another of sadness and passion ; a third of honour, and fourth a Duel »¹⁶⁰. Dryden, qui prend le théâtre français pour modèle, feint d'oublier que la tragédie a inspiré aux compatriotes de Pierre Corneille un grand nombre de pièces de théâtre, durant la deuxième moitié du XVII^e siècle. Il concentre son attaque sur le théâtre anglais, et, en premier lieu, sur William Shakespeare, coupable d'avoir mêlé, contre l'avis d'Aristote, des passages comiques et des passages tragiques¹⁶¹, alors même que les premières éditions de son théâtre ne distinguent que les comédies, les tragédies et les histoires (c'est-à-dire les pièces historiques). Si les critiques sont réticents à l'égard de ces tragédies qui se terminent de façon heureuse, les spectateurs, eux, n'ont jamais cessé de goûter aux plaisirs de la variété et des surprises ainsi suscitées. Sans jamais parler de « tragédie » – l'appellation eût été jugée presque insultante –, Samuel Johnson justifie, dans sa préface aux œuvres de Shakespeare (1765), les choix et les licences du poète anglais par l'effet sensible qu'ils produisent sur

le public, mais aussi par leur caractère plus proche d'une nature qui ne peut se réduire à un ton ou un genre :

Shakespeare has united the powers of exciting laughter and sorrow not only in one mind, but in one composition. Almost all his plays are divided between serious and ludicrous characters, and, in the successive evolutions of the design, sometimes produce seriousness and sorrow, and sometimes levity and laughter. That this is a practice contrary to the rules of criticism will be readily allowed ; but there is always an appeal open from criticism to nature. The end of writing is to instruct ; the end of poetry is to instruct by pleasing. That the mingled drama may convey all the instruction of tragedy or comedy cannot be denied, because it includes both in its alterations of exhibition and approaches nearer than either to the appearance of life, by shewing how great machinations and slender designs may promote or obviate one another, and the high and the low co-operate in the general system by unavoidable concatenation¹⁶².

Que William Hogarth fasse le choix de représenter la scène d'adoption et de baptême de Moïse sous l'angle presque prosaïque de la rencontre d'une femme et d'un petit enfant ne devrait pas étonner le spectateur habitué des scènes de la vie quotidienne dont le peintre et graveur s'est alors fait une spécialité. La manière dont il met en scène, non sans une certaine grandiloquence, les hésitations du petit enfant, mais aussi les regards qu'il échange avec sa mère adoptive, confèrent à l'image une dimension sentimentale qui rappelle l'attachement d'Hogarth au monde des valeurs émotionnelles du roman et qui a sans doute servi de modèle aux tableaux d'histoire d'Angelica Kauffman. Elle lui permet aussi de se distinguer des choix de son confrère Francis Hayman, en affichant sa volonté de transgresser les frontières habituelles de la peinture d'histoire, mais aussi d'intégrer à cette dernière les apports du théâtre shakespearien.

¹⁵⁸ Herrick 1962.

¹⁵⁹ Sidney 1924, p. 54.

¹⁶⁰ Cité par Sidnell 1994, p. 277.

¹⁶¹ McMullan 1992.

¹⁶² Johnson [1984], p. 413.

David Garrick en Richard III (1746) de William Hogarth

William Shakespeare bénéficie alors d'un regain d'intérêt de la part d'Hogarth et de ses contemporains, à la suite de la véritable guerre de succession artistique et symbolique qui avait eu lieu, au début du siècle, quand William Kent s'était emparé des œuvres du dramaturge dans les trois tableaux qu'il avait peints sur la vie d'Henry V pour la reine Caroline. Le protégé de lord Burlington ne s'était d'ailleurs pas arrêté là. Par son entremise, ainsi que grâce au soutien de Richard Mead et d'Alexander Pope, le sculpteur Peter Gaspar Scheemakers obtient en 1740 la prestigieuse commande du monument à Shakespeare, dans le Poets' Corner de l'abbaye de Westminster, payé par souscription. Fondé sur une composition de Kent, et achevé en 1741, au moment où la Grande-Bretagne est en guerre contre une grande partie de l'Europe, le monument célèbre le plus grand auteur des belles-lettres anglaises et, à travers lui, la nation britannique toute entière – ce qui explique la présence, sur le piédestal, des têtes sculptées d'Elizabeth I^{re}, Henri V et Richard III¹⁶³. Au même moment, les travaux d'édition des pièces de Shakespeare se poursuivent. En 1726, Theobald rencontre William Warburton. Les deux hommes partagent alors les mêmes critiques à l'égard du travail de Pope, dont Warburton assimile, dans une lettre publiée en 1751, les adaptations et les emprunts aux poètes anciens à un « manque de génie » (« want of genius »)¹⁶⁴. Dès 1747, année d'ouverture du Foundling Hospital, Warburton publie sa propre édition du théâtre de Shakespeare, où ses nombreuses corrections du théâtre de Shakespeare sont vues, par certains critiques, comme simplement absurdes¹⁶⁵.

Au milieu des années 1740, le succès de Shakespeare n'est par ailleurs plus seulement un phénomène patriotique ou littéraire : c'est aussi un phénomène théâtral, au

moment de l'émergence publique d'un acteur qui, pour beaucoup, devient le plus brillant défenseur du théâtre de Shakespeare ainsi que le modèle par excellence du comédien : David Garrick (ill. 32). Les débuts londoniens de Garrick datent du début de l'automne 1740. Il prend part à des représentations privées au théâtre du St John's Gatehouse (Clerkenwell), dans *The Mock Doctor*, une comédie d'Henry Fielding adaptée du *Médecin malgré lui*. Ses grands débuts professionnels datent de son interprétation du rôle de Richard III, dans la pièce de Shakespeare, au théâtre de Goodman's Fields, le 19 octobre 1741. Après Colley Cibber, le premier au XVIII^e siècle à s'illustrer dans ce rôle, sur les planches du Drury Lane Theatre (1700-1739), Garrick renouvelle profondément l'incarnation du roi shakespearien. Par sa jeunesse, l'expressivité et la variété de son jeu, l'intensité de ses jeux de regard, Garrick cherche à reproduire le naturel de son modèle, l'acteur Charles Macklin, qui cherchait à se défaire des maniérismes de jeu chers à Cibber et, parmi sa propre génération, à James Quin. Le Richard III de Garrick n'est plus un colosse de cohérence, une idée incarnée ; c'est un homme parmi les hommes, soumis à des passions contradictoires qui le traversent et l'opposent à lui-même. Les interprétations de Garrick dans ce rôle font venir des foules considérables, « des extrémités polies de Westminster [...] aussi bien que du quartier de Temple Bar »¹⁶⁶. Le 7 janvier 1744, Garrick incarne Macbeth aux côtés d'Hannah Pritchard, qui joue lady Macbeth. Ce sont à nouveau des suffrages enthousiastes qu'il recueille. Quelques mois plus tard, le comédien publie de façon anonyme un essai sur le jeu théâtral où il détaille les principes théoriques de sa pratique. Endossant d'abord le rôle de ses propres critiques, il finit par défendre son idée selon laquelle un

¹⁶³ Vertue [1930], t. III, p. 116.

¹⁶⁴ Nichols & Bentley 1812, t. II, p. 195.

¹⁶⁵ Edwards 1748 ; Upton 1748 ; Heath 1766.

¹⁶⁶ « From the polite ends of Westminster the most elegant company flocked to Goodman's Fields, insomuch that from Temple Bar the whole way was covered with a string of coaches » (Murphy 1801, t. I, p. 25-26).



32. William Hogarth,
David Garrick en Richard III,
1745, huile sur toile,
190,5 x 250,8 cm,
Liverpool,
Walker Art Gallery

comédien doit fonder ses études sur la nature, et non sur des poses artificielles, imitées des acteurs ou des œuvres d'art¹⁶⁷.

Compte tenu des qualités expressives et esthétiques qu'il a montrées et défendues au début de sa carrière théâtrale, on comprend que Garrick ait très rapidement suscité l'intérêt d'Hogarth qui, en 1746, cinq ans après la création du *Richard III* par l'acteur, achève un fort intrigant tableau, qui représente l'acteur dans le rôle du dernier roi d'Angleterre de la maison d'York. Hogarth décrit une scène de l'acte final de la pièce. Réfugié dans sa tente avant de trouver la mort sur le champ de bataille de Bosworth Field, Richard III voit apparaître en songe les spectres des hommes qu'il a fait assassiner et qui s'adressent successivement à lui et à Richmond. Réveillé, il commence son monologue par ces mots célèbres : « Give me another horse : bind up my wounds. / Have mercy, Jesu ! – Soft ! I did but dream »¹⁶⁸.

En choisissant de représenter Garrick dans son rôle fétiche de Richard III, Hogarth s'offre la possibilité de se confronter à l'une des pièces majeures du corpus shakespearien, la deuxième la plus longue après *Hamlet*, mais aussi l'une des plus violentes. Cette violence,

¹⁶⁷ Garrick 1744.

¹⁶⁸ William Shakespeare, *Richard III*, V, v, v. 131-132.

toutefois, n'est presque jamais montrée explicitement. Les morts de Clarence, des deux princes, d'Hastings, Brackenbury, Grey, Vaughan, Rivers, Anne, Buckingham et du roi Edward ont toutes lieu en-dehors de la scène, conformément au précepte horatien selon lequel, pour des raisons de convenance, mais aussi d'efficacité, les scènes les plus violentes ou les plus horribles doivent être évoquées à l'imagination plutôt que montrées aux yeux¹⁶⁹. Seul Richard III meurt sur scène, et cela, sans doute, pour trois raisons. Malgré les tentatives d'Horace Walpole de le défendre¹⁷⁰, le héros éponyme de la pièce est un anti-héros ; il est un personnage profondément mauvais et détestable. Pour Polydore Virgile, l'historiographe d'Henry VII, les difformités du corps de Richard III traduisent les tares de son âme, tandis que David Hume en fait le parangon du prince machiavélien, qui a « abandoned all principles of honour and humanity » au nom d'une « fierce and savage nature » qu'il tente vainement de dissimuler¹⁷¹. Richard III se désigne lui-même comme « the formal Vice, Iniquity »¹⁷² et affirme : « I am determined to prove a villain / And hate the idle pleasures of these days »¹⁷³. Pour prouver la méchanceté du personnage, mais aussi pour la châtier finalement, Shakespeare doit donc suivre son parcours personnel, de ses multiples vilenies jusqu'à sa fin pathétique. Par ailleurs, la mort de Richard III constitue le dénouement cathartique de la pièce, que tous les spectateurs attendent et dont ils souhaitent jouir le plus directement possible. Enfin, le roi est le personnage qui s'adresse le plus souvent et le plus directement aux spectateurs ; il les prend à témoin dans ses monologues, dont celui qui ouvre la pièce, et durant lequel il confesse sans honte son immoralité en faisant des spectateurs les complices consentants de ses actes futurs.

Confronté à ces trois enjeux, Hogarth fait un choix audacieux. Il doit représenter ce qui est, en réalité, les visions intérieures qui s'emparent de l'esprit d'un homme rendu fou par ses propres crimes. Pour donner corps à ce soliloque, il confronte directement le spectateur au regard épouvanté et au corps redressé de Richard. Son attitude évoque le jeu de Garrick¹⁷⁴, mais puise aussi dans le répertoire devenu banal des passions attribuées à Charles Le Brun et, notamment, à celle de l'Horreur¹⁷⁵. Le peintre n'oublie rien des détails qui permettent de contextualiser la scène, de lui conférer une dimension allégorique et de montrer sa parfaite connaissance du texte shakespearien. La tente écarlate évoque le lieu de repli du roi, mais aussi la prison mentale dans laquelle il s'est enfermé, par ses meurtres et ses méfaits. Son costume anachronique¹⁷⁶, peut-être porté par Garrick sur scène, permet de rendre compte de l'éloignement historique d'une scène qui a lieu à la fin de l'été 1485, dans le Leicestershire. Au premier plan, les pièces d'armure et la feuille de papier évoquent les premières paroles du roi au début de la scène (« I will not sup to-night. / Give me some ink and paper. / What, is my beaver easier than it was ? / And all my armour laid into my tent ? »¹⁷⁷) tout en constituant une petite *vanitas* au sens opportunément associé à la fin pitoyable du souverain. Quant à la place centrale du crucifix, à l'arrière-plan, elle renvoie aux paroles du roi effrayé, qui s'en remet, non sans ironie, à « Jésus »¹⁷⁸, et traduit l'un des thèmes de la pièce auquel ses critiques font fréquemment référence, selon lequel Richard III aurait été l'instrument personnel d'une punition divine châtiant l'Angleterre toute entière pour avoir déposé Richard II en 1399, jusqu'à ce que l'ordre terrestre et divin ne soit définitivement rétabli avec l'arrivée au pouvoir d'Henry VII, en 1485.

¹⁶⁹ Horace, *Art poétique*, v. 179-188.

¹⁷⁰ Walpole 1768.

¹⁷¹ Hume 1762, p. 483.

¹⁷² William Shakespeare, *Richard III*, III, I, v. 82.

¹⁷³ *Ibid.*, I, I, v. 30.

¹⁷⁴ Sillars 2008, p. 46.

¹⁷⁵ Sillars 2008, p. 47.

¹⁷⁶ Sillars 2008, p. 48.

¹⁷⁷ William Shakespeare, *Richard III*, V, v, v. 3-5.

¹⁷⁸ *Ibid.*, v. 132.

L'ambition d'Hogarth, toutefois, ne se limite pas à un commentaire savant ou allégorique de la pièce de Shakespeare. Comme il l'explique dans un texte tardif, le peintre souhaite dans ce tableau se mesurer au grand dramaturge dont il paraphrase les mots célèbres dans *As You Like It*, en faisant valoir une conception spectaculaire et immédiate de la peinture d'histoire et, de ce fait, détachée d'une imitation systématique et vaine des grands maîtres :

Ocular demonstration will carry more conviction to the mind of a sensible man, than all he would find in a thousand volumes; and this has been attempted in the Prints I have composed. Let the decision be left to every unprejudiced eye; let the figures in either Pictures or Prints be considered as Players, dressed either for the Sublime – for genteel Comedy, or Farce – for high or low life. I have endeavoured to treat my subjects as a Dramatic Writer; my Picture is my Stage, and Men and Women my Players, who, by means of certain actions and gestures, are to exhibit a dumb show¹⁷⁹.

Sur le modèle du dramaturge et du metteur en scène et, plus proprement encore, de Shakespeare lui-même, Hogarth prétend renouveler le vocabulaire de la peinture d'histoire au nom de la nature, qui est aussi la qualité première que Samuel Johnson reconnaîtra aux pièces du dramaturge anglais, parlant d'une « poet of nature » dans la mesure où il « holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life »¹⁸⁰.

En tentant de se présenter comme l'héritier de James Thornhill, mais également comme le premier adversaire de lord Burlington, William Hogarth ne s'est donc pas contenté d'une simple réaction. Il a cherché à développer de nouvelles solutions formelles et iconographiques autour de la peinture d'histoire comique et romanesque et à proposer des alternatives efficaces et spécifiquement britanniques au goût italo-antique de William Kent et de son entourage. Sans doute y aurait-il réussi s'il n'avait également tenté de se faire accepter comme un peintre d'histoire au sens plein et entier, en décorant le Foundling Hospital ou en illustrant des scènes des pièces shakespeariennes. L'humour ou la sensibilité d'Hogarth ont été reconnus et appréciés de son vivant; mais le ton grandiloquent, ou l'inadéquation des sujets et de la manière de ses peintures d'histoire, lui ont valu des critiques acerbes. Ces critiques ont en grande partie disqualifié son entreprise et ses ambitions, sans pour autant décourager l'artiste de devenir le premier peintre d'histoire britannique de son temps.

¹⁷⁹ Ireland 1796.

¹⁸⁰ Johnson 1984, p. 421.

CHAPITRE III

LA CONTESTATION D'UN SYSTÈME

Convaincu de la réussite de son portrait de David Garrick en Richard III, William Hogarth ne paraît nullement décontenancé par les critiques qui sont adressées à ses tableaux d'histoire. Il est frappant de constater que l'artiste ne renonce ni aux sujets graves de la peinture d'histoire traditionnelle ni aux thèmes comiques propres à ses « sujets modernes moraux ».

Hogarth critique

Durant le milieu des années 1740, il se consacre ainsi au lancement de nouveaux grands projets, qui touchent à trois grands domaines où il veut affirmer ou confirmer sa supériorité : la peinture, la gravure et la théorie de l'art.

Hogarth, peintre et graveur d'histoire : *Saint Paul Before Felix* (1747–1748) et *Saint Paul Before Felix Burlesqued* (1751)

Le 24 novembre 1745, six ans après avoir démissionné de son poste de chancelier de Lincoln's Inn, l'une des quatre anciennes écoles de droit londoniennes, Thomas Wyndham, baron de Finglass et chancelier d'Irlande, meurt à l'âge de soixante-quatre ans. Dans son testament, il laisse une somme de 200 livres destinée à financer un tableau ornant la chapelle ou le grand hall de Lincoln's Inn. Durant l'été 1747, William Murray, futur lord Mansfield, alors *bencher of the Inn*, propose le nom de William Hogarth. Son tableau est achevé en juillet 1748, installé en 1750, à l'extrémité septentrionale du grand hall de



33. William Hogarth, *Saint Paul devant Felix*, 1752, eau-forte et gravure, 41,7 × 52,2 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1944.5.94

Lincoln's Inn, au-dessus du lieu où s'assoit le lord-chancelier¹, et gravé en février 1752, par l'un de ses assistants, Luke Sullivan, comme pendant au *Moïse du Foundling Hospital* (ill. 33)².

Le sujet du tableau d'Hogarth fait directement référence aux activités de la Lincoln's Inn. Il représente le procès de saint Paul devant Marcus Antonius Felix, après son arrestation à Jérusalem et son transfert à Césarée. Le choix d'un tel sujet, mais aussi la manière dont il est composé, permet également à l'artiste de se confronter à l'art de Raphaël. Son tableau se réfère explicitement à deux modèles du peintre italien : la *Prédication de saint Paul* (ill. 7) et le *Saint Paul devant le proconsul Sergius Paulus* (ill. 8), peints par Raphaël et son atelier dans le cadre de la série des cartons des Actes des Apôtres. L'attitude du saint Paul d'Hogarth est calquée sur celle de l'apôtre peint par Raphaël, même si, comme souvent, l'artiste britannique tente de donner davantage de vérité à la scène qu'il représente. Chez Raphaël, le saint apparaît comme un homme libre de ses faits et de ses gestes. Chez Hogarth, en revanche, les mains enchaînées, il est représenté face à la foule hostile de la

¹ Whitfield 1971, p. 210-214.

² Paulson 1989, p. 153-156 (n°192).

cour de Felix, lequel est couronné de lauriers, à la manière d'un *imperator*, et selon l'idée originale de Raphaël. Les réactions des différents personnages au discours de l'apôtre mettent en évidence une grande variété dans le traitement des passions, mais aussi le goût personnel d'Hogarth pour les notations expressives appuyées : le soldat écoutant d'une oreille attentive, à gauche ; le regard suspicieux de l'avocat Tertullus, à droite ; le grand prêtre Ananias qui, à l'arrière-plan, exprime sa surprise de façon un peu grandiloquente, en écartant les yeux et en serrant fortement ses mains.

Malgré le sérieux de la scène, Hogarth ne renonce pas à quelques allusions humoristiques, comme c'est le cas du vieux conseiller du prince, assoupi à sa gauche. Mais son tableau demeure étonnamment proche du texte des Actes des Apôtres. Si l'on en croit les deux lignes mentionnées en bas de l'estampe qu'il fait graver en 1752, et qui sont extraites de la Bible du roi Jacques, il concentre son attention sur la puissance du discours paulinien : « And as he reasoned of righteousness, temperance, and Judgment to come, Felix trembled »³. Il monumentalise ainsi la présence du corps de l'orateur en l'enveloppant d'un seul et même pan de tissu et en l'isolant du reste de la composition. Il simplifie l'invention et la composition de son œuvre afin de permettre au spectateur de demeurer concentré sur les moindres détails du corps de l'apôtre. La main droite de Paul, très similaire à celle que Raphaël lui donne, exprime la puissance oratoire du saint qui, à l'issue de son discours⁴, n'échappera pas à la prison, mais évitera la condamnation à mort⁵. Sa main gauche, en revanche, pointe vers le Ciel, le lieu symbolique du « jugement à venir ». Ce geste semble susciter auprès du procureur romain une surprise mêlée d'effroi : les sourcils froncés et la bouche grande ouverte, il tient d'une main gauche hésitante le codex symbolisant sans doute la Loi qu'il est censé incarner en Judée, après y avoir succédé à Ventidius Cumanus ; de la

main droite, il tient celle de son épouse juive, Drusilla, qu'Hogarth fait le choix d'introduire dans la scène, et dont les gestes traduisent l'effarement en même temps que l'émotion.

Non content de la leçon qu'il tente de donner ainsi à Raphaël et aux grands maîtres de la Renaissance, qu'il prétend dépasser par la simplicité et le naturel de sa manière, Hogarth revient en 1751 sur le sujet de *Saint Paul Before Felix*, mais qu'il traite directement en gravure et sous l'angle parodique, comme l'indiquent le titre de son estampe, *Saint Paul Before Felix burlesqued* (ill. 34)⁶. Les légendes des deux premiers états de l'estampe précisent : « Design'd and scratch'd in the true Dutch taste » ; la légende du troisième état ajoute : « in the ridiculous [*sic*] manner of Rembrandt ». Publiée pour servir de billet de souscription pour son *Moïse* et son *Saint Paul*, cette œuvre met en évidence les ambiguïtés des stratégies d'Hogarth. Pour faire vendre des estampes gravées d'après deux de ses tableaux d'histoire les plus ambitieux, mais aussi les plus sérieux, il semble avoir besoin de passer par le registre comique qui, incontestablement, lui réussit le mieux sur le plan commercial et critique. En parodiant l'histoire du procès de saint Paul devant Felix et en y insérant de nombreuses et évidentes références à l'actualité judiciaire et politique de l'Angleterre des années 1740 et 1750, Hogarth a pourtant du mal à cibler les objets de sa moquerie. Sont-ce, comme de coutume, ses contemporains, dont il raillerait l'hypocrisie, la malhonnêteté et l'incurie ? Sont-ce les grands maîtres que sont Raphaël ou Rembrandt, dont il dénoncerait, dans un cas, la grandiloquence excessive et, dans l'autre, la vulgarité mimétique ? Ou sont-ce encore ses confrères, qui ont le tort d'admirer ces peintres et de consacrer une partie de leur temps et de leur énergie à tenter de les égaler plutôt qu'à chercher à les dépasser ?

³ AC 24, 25.

⁴ AC 24, 24-26.

⁵ AC 24, 27.

⁶ Paulson 1989, p. 152-153 (n°191).



34. William Hogarth, « *Saint Paul Before Felix Burlesqued* », 1751, eau-forte et manière noire, 26 x 39,8 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1944.5.96

Hogarth théoricien de l'histoire : l'*Analysis of Beauty* (1753)

Ces ambiguïtés caractérisent également l'ouvrage théorique qu'Hogarth fait publier en novembre 1753, trois ans après avoir peint son *Saint Paul* et deux ans après en avoir tiré sa version parodique. Il s'agit de son premier et de son seul traité de peinture, *The Analysis of Beauty*, qu'il prépare depuis une dizaine d'années, et qu'il a probablement écrit avec l'aide du philosophe Thomas Morell⁷, qui, durant cette même période, participe à l'effort britannique de revalorisation du corpus du théâtre grec, à travers plusieurs publications et traductions⁸.

Le contenu de cet ouvrage, qui fait le bilan d'une pratique plutôt qu'il ne développe un programme, n'est pas entièrement nouveau. La critique systématique qu'on y trouve des jugements d'autorité, tout comme son insistance sur l'étude d'après nature, doivent beaucoup aux ouvrages de Jonathan Richardson, qui avait été lui-même, on l'a dit, l'un des modèles de James Thornhill et de ses proches. On y trouve également, et à de multiples

⁷ Hogarth [2007]. L'édition de *The Analysis of Beauty* par l'École nationale supérieure des Beaux-arts, même si l'absence de notes, la pauvreté de l'index et l'incorrection de la traduction, même révisée par Serge Chauvin et Bernard Cottret, d'Hendrick Jansen (qui date de 1805), en rend l'usage très difficile, si bien que je préfère en rester à l'excellente édition anglaise par Ronald Paulson. Voir tout de même Hogarth 1991.

⁸ Euripide [1748]; Euripide [1749]; Sophocle [1757].

reprises, des allusions aux préceptes théoriques inculqués dans les activités de la St Martin's Lane Academy. Hogarth prend enfin un malin plaisir à formuler le plus clairement possible les termes de l'argumentaire qui avait été le sien contre les principes défendus par lord Burlington et appliqués par William Kent, et dont l'actualité est encore forte à une époque où les thèses chères à Lord Shaftesbury sont loin d'avoir décliné⁹. C'est ainsi que le peintre affirme refuser d'emprunter « the more beaten path of moral beauty »¹⁰ : ce n'est pas la beauté qui est morale, en elle-même, mais l'effet que les images qu'elle convoque peuvent provoquer sur le spectateur.

Du point de sa structure, *The Analysis of Beauty*, qui articule ses affirmations théoriques au contenu de deux estampes (ill. 35), n'est pas sans rappeler l'*Art of Painting* de Gerard de Lairese, traduite en anglais voici dix ans¹¹. Du point de vue de son contenu, en revanche, le livre d'Hogarth, qui ambitionne de regrouper l'ensemble des différentes formes de la beauté sous une seule et même essence, rappelle le thème du célèbre ouvrage de Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746). Batteux propose par ailleurs une comparaison de l'artiste enthousiaste et de l'acteur qui fait écho à la manière dont Hogarth pense et pratique la peinture d'histoire en l'orientant vers les effets les plus

spectaculaires et l'importance des effets de réel. Pour Batteux, en effet,

les peintres et les musiciens doivent oublier leur état, sortir d'eux-mêmes, et se mettre au milieu des choses qu'ils veulent représenter. S'ils veulent peindre une bataille; ils se transportent, de même que le poète, au milieu de la mêlée: ils entendent le fracas des armes, les cris des mourants: ils voient la fureur, le carnage, le sang. Ils excitent eux-mêmes leurs imaginations, jusqu'à ce qu'ils se sentent émus, saisis, effrayés: alors, *Deus ecce Deus*: qu'ils chantent, qu'ils peignent, c'est un Dieu qui les inspire¹².

L'ouvrage d'Hogarth rencontre un succès considérable, tant en Grande-Bretagne qu'en Europe. Il est traduit en allemand (1754), en italien (1761), puis en français (1805). Toutefois, les réactions des confrères britanniques d'Hogarth sont, dans l'ensemble, extrêmement négatives. Il faut dire qu'ils ne sont pas ménagés par l'artiste, qui ne manque pas, après Batteux¹³ et Walpole¹⁴, de reprocher aux peintres contemporains d'être incapables de parler de leur art sans développer un discours « over-born by pompous terms of art » qui évoque le sabir des connaisseurs¹⁵. Au-delà de ces enjeux socio-professionnels se dégage un vrai différend esthétique entre Hogarth et ses confrères qui porte sur deux aspects principaux.

Le premier concerne la partialité et l'arbitraire des démonstrations d'Hogarth. C'est le cas de sa fameuse théorie de la *Line of Beauty and of Grace*, ligne serpentine dont l'artiste prétend qu'elle est la seule véritable norme de beauté universelle, parfait équilibre entre la sécheresse excessive de la droite et les caprices

⁹ Parmi les suiveurs les plus importants de l'aristocrate anglais, on peut citer James Harris et James Balfour. Le premier dédie en 1744 ses *Three Treatises, the First Concerning Art, the Second Concerning Music, Painting and Poetry, the Third Concerning Happiness* à lord Shaftesbury, mort depuis près de trente ans. Le second publie *A Delineation of the Nature and Obligation of Morality* en 1753, un violent brûlot où, attaquant la philosophie de David Hume, présenté comme un simple et froid éloge de la laideur et de l'égoïsme, Balfour se présente comme un héritier d'Hutcheson et de lord Shaftesbury en soulignant que les caractères et les actions bonnes n'ont pas seulement une fonction sociale, en renforçant la cohésion de la communauté, mais aussi une fonction esthétique. C'est la raison pour laquelle, explique-t-il, l'encouragement des arts et des lettres est un encouragement direct des mœurs et de la morale collective. Voir Harris 1744; Balfour 1753.

¹⁰ Hogarth [2007], p. 1.

¹¹ Lairese [1738].

¹² Batteux 1746, p. 35.

¹³ Batteux 1746, p. 4.

¹⁴ « No Science has had so much Jargon introduc'd into it as Painting: the Bombast Expression of the Italians, and the Prejudices of the French, join'd to the Vanity of the Professors, and the interested Mysteriousness of Picture-Merchants, have altogether compiled a new Language. 'Tis almost easier to distinguish the Hands of the Masters, than to decypher the Cant of the Virtuosi » (Walpole 1752, p. ix).

¹⁵ Hogarth [2007], p. 18.



35. William Hogarth, *Une cour de sculpteur* (*The Analysis of Beauty*, 1753), 1753, eau-forte et gravure, 38,7 x 50 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. CC,1.154

précieux de la courbe. L'artiste l'avait déjà évoquée, près de vingt ans plus tôt, dans son autoportrait peint en 1745 et gravé en 1749, à la façon d'une boutade destinée à susciter la curiosité de son public¹⁶. Dans son *Analysis*, il finit par articuler un discours général et systématique qui lui permet de décerner de mauvais points à Rubens, à Raphaël et à Dürer, et de bons points à Pierre de Cortone et au Corrège et, à travers eux, naturellement, à sa propre peinture. Par ailleurs, Hogarth critique les adorateurs aveugles des modèles antiques. Conformément à l'idée bien établie selon laquelle les copies romaines possèdent des défauts qui ne se trouvaient pas dans leurs originaux grecs et qui ont été introduits par des sculpteurs sans discernement¹⁷, Hogarth examine ainsi chacune des plus célèbres statues antiques ; il met en évidence les qualités et les défauts de chacune d'entre elles ; et il critique au passage « this mistake [that] happens chiefly to those who go to Rome for the accomplishment of their studies, as they naturally will, without the utmost

¹⁶ « I [...] in the year 1745 [...] published a frontispiece to my engraved works, in which I drew a serpentine line lying on a painter's pallet, with these words under it, the line of beauty. The bait soon took ; and no Egyptian hieroglyphic ever amused more than it did for a time, painters and sculptors came to me to know the meaning of it, being as much puzzled with it as other people, till it came to have some explanation » (Hogarth [2007], p. 6).

¹⁷ Hogarth [2007], p. 9.

care, take the infectious turn of the connoisseur, instead of the painter »¹⁸. Ronald Paulson a proposé de voir dans cette attaque une critique des touristes britanniques en Italie, souvent suspects à l'époque de papisme et de jacobitisme¹⁹. Mais nous pourrions y déceler des reproches plus ciblés, adressés aussi bien aux connaisseurs qu'aux compatriotes d'Hogarth alors installés à Rome et dont l'art se fonde précisément sur une imitation fidèle et attentive des modèles antiques.

Les antiquaires et les peintres d'histoire à Rome

Parmi les premiers, Hogarth vise probablement les explorateurs britanniques qui, depuis une dizaine d'années, parcourent le sud de l'Italie, la Grèce, le Proche-Orient et l'Égypte, à l'initiative des antiquaires Joseph Spence (1730-1741) et Robert Wood (1742-1751), puis du peintre John Stuart et de l'architecte Nicholas Revett (1751-1755)²⁰. Ces voyages relancent alors le goût britannique pour l'antique, grâce aux nombreuses publications qu'ils suscitent, comme les ouvrages de Spence (1747)²¹, Stuart (1750)²², Wood (1753 ; 1757)²³, ou les quatre volumes des *Antiquities of Athens* (1762-1816), financée par la Society of Dilettanti²⁴. Ces différentes initiatives, auxquelles on pourrait également associer le premier volume des *Antiquités* (1751) du comte de Caylus²⁵, sont en partie liées, une nouvelle fois, au cercle de lord Burlington, fort influent au sein de la Society of Dilettanti. Elles contribuent à installer un climat à nouveau tourné vers l'Italie et le monde de la Méditerranée antique, redevenu favorable aux artistes actifs ou ayant été actifs à Rome – dont Hogarth ne fait pas partie puisqu'il n'a jamais effectué son Grand

Tour –, mais aussi, plus largement, à une réorientation accentuée des études et des pratiques artistiques vers les modèles antiques et italiens. Rien ne permet, dans l'*Analysis of Beauty*, d'affirmer qu'Hogarth vise directement les auteurs cités de ses critiques, même s'il n'ignore pas leurs travaux – il est notamment un lecteur attentif du *Polymetis* de Joseph Spence²⁶. Il est probable, en revanche, que ses reproches s'adressent aux peintres britanniques qui, dès les années 1730, sont de plus en plus nombreux à séjourner à Rome, y complétant leur formation auprès des maîtres locaux, et y lançant parfois une carrière de peintre d'histoire qu'ils ne peuvent pratiquer dans leur propre pays.

Parmi eux, Allan Ramsay a joué un rôle pionnier. Il effectue plusieurs voyages en Italie. Le premier a lieu de 1736 à 1739. Il séjourne à Florence, travaille à Rome, dans l'atelier de Francesco Imperiali et dans les milieux de l'Académie de France, ainsi qu'à Naples, auprès de Francesco Solimena. En lecteur de Richardson, Allan Ramsay veut se faire une opinion de la grandeur des œuvres antiques et modernes – sa première réaction devant les fresques de Raphaël est d'ailleurs négative. À son retour en Grande-Bretagne, en août 1738, il devient l'un des plus brillants portraitistes de sa génération, mais aussi un fin connaisseur de l'Antiquité. Il fait partie des membres fondateurs de l'Edinburgh School of St Luke, la première académie artistique écossaise. Il devient également membre de la Society of Antiquaries en 1743. Il est l'auteur d'une traduction anglaise des descriptions des fresques d'Herculanum écrites par Camillo Paderni, un ancien camarade de l'atelier d'Imperiali, qui est publiée dans les *Philosophical Transactions* de la Royal Society²⁷. Et il est soutenu par le médecin Richard Mead, un riche collectionneur, également ami d'Hogarth, qui avait fait de sa demeure sise sur la Great Ormond Street un véritable musée de tableaux anciens et modernes, de médailles, de monnaies, d'objets égyptiens et étrusques (jugés alors grecs) et, surtout, de rares peintures antiques,

¹⁸ Hogarth [2007], p. 19.

¹⁹ Hogarth [2007], note 34, p. 19.

²⁰ Wood 1753, préface.

²¹ Spence 1747.

²² Stuart 1750.

²³ Wood 1753 ; Wood 1757.

²⁴ Stuart & Revett 1762 ; Stuart & Revett 1787 ; Stuart & Revett 1794 ; Stuart & Revett 1816.

²⁵ Caylus 1751, t. I.

²⁶ Hogarth [2006], p. 146.

²⁷ Paderni 1739.

dont la fameuse *Cour d'Auguste*, rapportée de Rome en 1737 par Alexander Dick. Ramsay fait jouer cette connaissance des antiques dans sa pratique de portraitiste. Il est l'un des premiers, après John Closterman, à utiliser de célèbres statues antiques pour modéliser l'attitude de ses modèles – on pense, bien évidemment, à son portrait de Norman MacLeod, peint dans la pose de l'*Apollon du Belvédère* (1747-1748)²⁸, quelques années avant que Joshua Reynolds n'en fasse de même dans son célèbre portrait en pied d'Augustus Keppel (1752-1753)²⁹. Cette réussite sociale et professionnelle d'Allan Ramsay, ainsi que ses liens avec Richard Mead, dont il peint le portrait sur le modèle du portrait de Thomas Coram (1747) d'Hogarth³⁰, peuvent laisser supposer que le peintre écossais était connu de l'auteur de l'*Analysis of Beauty*, et que les critiques de ce dernier contre les imitateurs serviles de l'Antiquité et les peintres romains pouvaient viser un peintre qui, comme Ramsay, affirmait la primauté qu'il accordait à l'étude des sculptures anciennes.

Les critiques d'Hogarth visent aussi la nouvelle vogue des peintres britanniques partant ou partis en Italie, et à laquelle le peintre et graveur n'a pas pu participer. À partir de la fin des années 1740, une véritable communauté d'artistes britanniques, jusque là dispersés, s'installe et s'organise à Florence et à Rome. Plusieurs jeunes artistes prometteurs préfèrent ainsi les charmes de la Ville éternelle plutôt que les bancs poussiéreux de la St Martin's Lane Academy pour parachever leur formation. En 1744, Gavin Hamilton part à Rome pour y étudier la peinture, après des études à l'Université d'Édimbourg où il a suivi les enseignements du philosophe Francis Hutcheson, qui prône alors la supériorité intemporelle de la civilisation grecque. À Rome, Hamilton fréquente l'atelier d'Agostino Masucci, alors président de l'Accademia di San Luca. Mais c'est, très tôt, par son goût pour l'antique qu'il se fait connaître. Il participe en avril

1748 à un voyage en Campanie, aux côtés des peintres Matthew Brettingham, James « Athenian » Stuart et Nicholas Revett, avec lesquels il loge alors, et qu'il envisage un temps d'accompagner lors de leur périple grec. Ils visitent ensemble les fouilles d'Herculanum et de Pompéi ainsi que les temples de Paestum. À Portici, Hamilton constate que « the antique triumphed over the modern, both in painting and in sculpture »³¹.

En octobre 1747, le sculpteur Joseph Wilton s'installe à son tour à Rome. Ayant fréquenté l'atelier parisien de Jean-Baptiste Pigalle, il noue d'étroites relations avec ses confrères français, comme Augustin Pajou. Il gagne sa vie en réalisant des moulages et des copies d'après l'antique pour d'importants patrons comme William Lock, de Norbury Park, ou Charles Lennox, troisième duc de Richmond. Il habite au Palazzo Zuccari, qui accueille essentiellement des artistes britanniques et flamands – on y croise Matthew Brettingham, Thomas Patch, Simon Vierpyl, ou encore le jeune Joshua Reynolds, qui arrive en 1750. Wilton obtient ainsi la reconnaissance de ses pairs italiens. En 1750, il reçoit une médaille d'or à l'Accademia di San Luca pour un *Cain tuant Abel*, sculpté à l'occasion du jubilé du pape Benoît XIV. Deux ans plus tard, il est admis dans les rangs de l'Accademia del Disegno, à Florence. Il vit alors chez l'ambassadeur britannique Horace Mann ; et il croise le chemin du jeune architecte Robert Adam. Durant la même période, son ami Joshua Reynolds sympathise à Rome avec Claude-Joseph Vernet et Gabriel-François Doyen, lui-même arrivé en Italie en compagnie de l'architecte William Chambers, qui vit au Palazzo Tomati, où se trouve l'atelier de Piranèse, et qui fréquente aussi bien les membres de l'Académie de France que les artistes italiens comme Giovanni Battista Cipriani.

Parmi ces artistes britanniques actifs en Italie, le plus important est toutefois celui dont le nom est aujourd'hui le moins connu : John Parker. Arrivé à Rome vers 1740, le peintre vit dans le quartier du Corso, comme une bonne

²⁸ Collection particulière.

²⁹ Londres, Greenwich, National Maritime Museum.

³⁰ Londres, The Foundling Hospital.

³¹ Irwin & Irwin 1975, p. 92.

partie de ses compatriotes. Entré dans l'atelier de Marco Benefial, celui qui se fait appeler « John Parker, History Painter » devient, en 1752, le directeur de l'Académie anglaise à Rome, une nouvelle institution soutenue par James Caulfeild, quatrième vicomte de Charlemont, qui ne connaîtra qu'une existence éphémère puisqu'elle fermera ses portes trois ans plus tard. Si Parker est ainsi favorisé, sans doute est-ce, d'abord, en raison de ses relations privilégiées avec lord Charlemont, mais aussi pour ses ambitions de peintre d'histoire, notamment illustrées dans l'une des rares œuvres conservées de cette période, sa *Mort de Cléopâtre* (ill. 36). Signée et datée des années 1748-1749, cette huile sur papier témoigne d'un goût avéré pour l'antique, mais aussi et surtout d'une prise en considération de la mode shakespearienne. Son invention est probablement dérivée de la scène finale de l'acte V d'*Antony and Cleopatra*. Après l'annonce de la mort d'Antoine, Cléopâtre annonce sa volonté de mourir tout en célébrant la grandeur de son amant. L'émissaire de César, Dolabella, est d'abord conquis, avant de reconnaître que son maître compte bien la « traîner dans son triomphe »³². César fait ensuite son entrée sur scène, ses intentions étant rapidement percées par la reine et par son trésorier, Séleucos. Grâce à la complicité d'Iras et Charmion, un paysan apporte alors à Cléopâtre un panier de figues qui cache des aspics. Les deux suivantes aident la reine à s'habiller de son manteau royal et de sa couronne. Embrassant Cléopâtre, Iras meurt en étant mordu par l'un des serpents, dont la reine entoure ensuite son sein et son bras. César, arrivé trop tard, découvre le corps mort de Cléopâtre : il loue son courage et demande que de grandes funérailles soient organisées en l'honneur d'Antoine et de son amante. Au centre de la composition imaginée par Parker, Cléopâtre n'est pas alitée comme une reine lascive, mais, plutôt, comme une souveraine désespérée, dont l'attitude est éminemment mélancolique. À gauche, le paysan, enturbanné à l'orientale, est précédé d'un maure qui tient son panier – sans doute un serviteur

de la reine. À droite, les deux personnages féminins sont la morte Iras ainsi que Charmion, qui, debout, s'apprête aussi à se faire mordre par un aspic. À l'arrière-plan, la figure centrale est probablement César, qui devance trois autres hommes – le plus âgé est sans doute Dolabella, les deux autres des gardes.

L'œuvre de Parker paraît donc assez proche du texte shakespearien, à une seule exception : il montre Charmion debout à l'arrivée de César, alors qu'elle est déjà morte dans le texte de Shakespeare. Ce détail est en revanche présent dans le récit de l'épisode rapporté par Plutarque, sur lequel Shakespeare s'était fondé³³, et qui constitue probablement la deuxième source du tableau de Parker :

Les envoyés arrivèrent en courant, surprirent les gardes qui ne s'étaient aperçus de rien, ouvrirent les portes et trouvèrent Cléopâtre morte, allongée sur un lit d'or, avec des habits royaux. Quant aux deux femmes, l'une, nommée Iras, était en train de mourir à ses pieds, l'autre, Charmion, déjà vacillante et chancelante, arrangeait le diadème autour de la tête de la reine. Quelqu'un lança avec colère : « Voilà qui est beau, Charmion ! » – « Très beau, répondit-elle, et digne de la descendance de tant de rois. » Elle n'en dit pas plus et tomba là, au bord du lit³⁴.

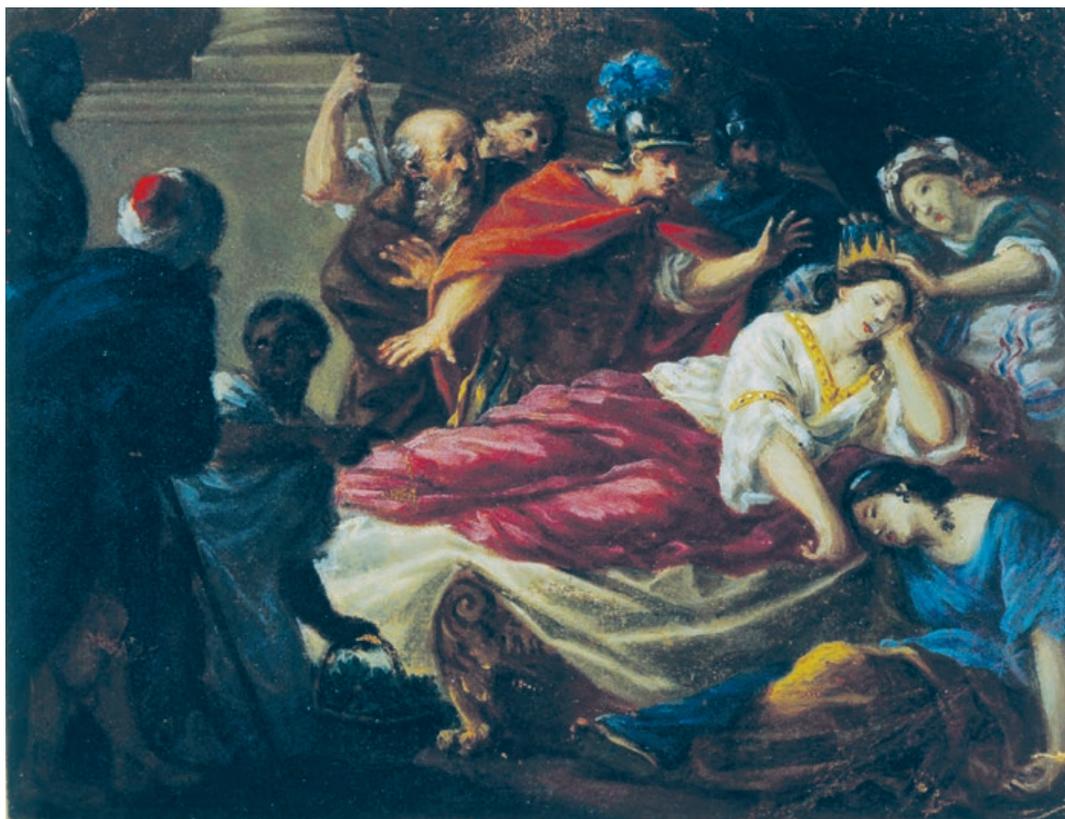
En mêlant les textes de Shakespeare (l'arrivée de César) et de Plutarque (les paroles de Charmion), John Parker se présente comme un *pictor doctus*, capable de la plus grande fidélité aux sources historiques. Plus ordinaire par sa composition, peut-être dérivée de la célèbre *Mort de Didon* de Guerchin, au Palazzo Spada³⁵, ainsi que de la *Mort de Germanicus* (ill. 37) de Nicolas Poussin et de son traitement chromatique, la *Mort de Cléopâtre* (ill. 36) de Parker vaut surtout pour la précision

³² William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V, II, v. 108.

³³ Shakespeare [1997a], t. II, p. 734.

³⁴ Plutarque, *Vies parallèles*, « Antoine », LXXXV, 6-8.

³⁵ Ce tableau est brièvement commenté par Jonathan Richardson (Richardson 1722, p. 190-191). Ce rapprochement n'avait sans doute pas qu'un sens formel, puisque la pièce de Shakespeare s'inspire elle-même du récit virgilien des amours de Didon et Énée (Shakespeare [1997a], t. II, p. 735).



36. John Parker, *La Mort de Cléopâtre*, 1748-1749, huile sur papier, 21,3 x 27,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1949,1008.1

minutieuse de son invention, qui semble avoir valu une belle réputation au peintre, au début des années 1750, même si seul un de ses tableaux, un retable pour l'église de S. Gregorio, est aujourd'hui connu³⁶. En 1754, il est élu à l'Accademia del Disegno, à Florence et, en 1756, à l'Accademia di San Luca. Toutefois, en l'absence d'appuis locaux³⁷, et cela malgré ces honneurs, Parker ne parvient pas à faire fructifier ces premiers succès. Il revient en Angleterre entre 1761 et 1762, exposant encore quelques œuvres à la Free Society of Artists avant de mourir en 1765.

Le parcours romain de John Parker n'est pas le seul qui ait pu parvenir aux oreilles de William Hogarth. Le succès de Pompeo Batoni symbolise également tout ce contre quoi l'artiste britannique s'est battu durant les premières années de sa carrière. Portraitiste italien le plus demandé des grands touristes britanniques de passage à Rome, qui voient en lui la parfaite incarnation du peintre romain et du bon goût, formé au contact des

³⁶ Sa correspondance avec lord Charlemont contient des références à de nombreuses autres œuvres, dont deux tableaux inspirés de Milton (achevés en mai 1756) et sept grandes peintures d'histoire antiques peintes à la fin de l'année 1758.

³⁷ Dans une lettre adressée à lord Charlemont, il déclare qu'il est « sans amis et sans argent : ma situation est déplorable. Si je reste ici, je n'aurai d'autre projet que la misère » (« without friends or money. [...] My condition is deplorable. If I stay here, I have no other prospect but misery »). Voir Charlemont [1891], p. 252.



37. Nicolas Poussin, *La Mort de Germanicus*, 1628, huile sur toile, 148 x 198 cm, The Minneapolis Institute of Art

sculptures antiques du Vatican et des fresques de Raphaël³⁸, Batoni est aussi un peintre d'histoire apprécié, y compris en Angleterre où il bénéficie d'un certain succès d'estime. En témoigne la commande de son *Sacrifice d'Iphigénie* (ill. 38) par David, lord Elcho, frère de Francis Charteris, comte de Wemyss and March, lors de l'étape romaine de son Grand Tour³⁹, un tableau emblématique des critiques qu'Hogarth adresse à une grande partie de ses collègues. Le tableau de Batoni propose une variation explicite d'après une célèbre œuvre ancienne, le *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe⁴⁰, notamment loué par Cicéron et par Pline l'Ancien⁴¹, et dont les commentaires élogieux sont repris et résumés au xvii^e siècle par Franciscus Junius⁴².

Conformément aux conseils de l'abbé d'Aubignac⁴³, la composition de Batoni accorde une grande importance aux figures secondaires qui, à la périphérie de la scène principale, aide à sa compréhension et à son expression. En lisant la description proposée par Junius,

³⁸ Les dessins d'après l'antique de Batoni sont d'ailleurs abondamment collectionnés par les Britanniques, dont Richard Topham, qui en possède cinquante-trois, dont neuf sont signés (Windsor, Eton College Library).

³⁹ Holloway 1980.

⁴⁰ Dowley 1968; Jouan 1984; Montagu 1985; Delon 1989; Hénin 2005.

⁴¹ Cicéron, *Orator*, 73-74; *De officiis*, III, 95; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 73-74.

⁴² Junius 1638, III, I, 13, p. 242-243.

⁴³ Aubignac [2011], II, 3, p. 137-139.



38. Pompeo Batoni,
Le Sacrifice d'Iphigénie,
1740-1742, huile sur
toile, 153 x 190,6 cm,
collection particulière

il n'est guère difficile de reconnaître les principales figures du tableau de Batoni. Calchas et Ulysse se trouvent à gauche de la composition. À droite, nous reconnaissons Ménélas à cheval ; le mouvement de son bras gauche, rabattant un grand pan de sa cape bleue, reprend en écho l'invention de Timanthe, auquel le groupe central peint par Batoni répond également. Vêtue de bleu et drapée de rouge Clytemnestre est évanouie sur les premières marches de l'autel. Au-dessus d'elle, sous le regard bienveillant d'une Diane qui prend les traits de l'antique *Diane chasseresse*, exposée à Fontainebleau, puis à Versailles, encore dans l'ombre, mais promettant déjà l'intercession divine, Iphigénie est amenée devant l'autel. Quant au visage d'Agamemnon, il semble se retourner vers l'autel de Diane autant pour prier la déesse d'intervenir en sa faveur que pour éviter que sa fille qu'il tient par la main ne voie sa détresse dans ses yeux. Son corps tout entier résume l'ambivalence dans laquelle il est enfermé, entre l'amour pour son enfant et la fidélité envers les dieux. Seuls son nez et sa bouche sont couverts d'un pan de sa toge, ce qui permet donc de voiler son visage, mais partiellement, laissant au spectateur la possibilité de découvrir le regard éploré du héros malheureux. Batoni n'est pas fidèle à la lettre de l'invention de Timanthe ; mais il est fidèle à son esprit, cherchant, contrairement à ce que défend Hogarth dans ses œuvres

et son traité, à attacher le plus strictement possible son tableau sur des œuvres anciennes, qu'il propose moins de dépasser que d'égaliser.

Hogarth critiqué

Très critique à l'égard de ses contemporains, William Hogarth finit par subir le même sort. Pour beaucoup d'observateurs et de collègues, il demeure toujours, au fond, un peintre satiriste, incapable d'élever le langage de son art au grand style requis pour tout tableau d'histoire, tandis que ses prétentions à s'ériger en Shakespeare de la peinture sont condamnées à n'être que ridicules. Le nombre et la variété des attaques lancées par Hogarth, toutes en insinuations et en allusions, ont probablement joué un rôle décisif dans la réception fort contrastée de ses tableaux et de ses écrits, durant les années 1750 et 1760. Alors que, dix ans plus tôt, il semble avoir fédéré autour de lui une génération d'artistes ambitionnant de faire évoluer le cours de la peinture d'histoire britannique, et engagés dans de louables projets didactiques et artistiques, Hogarth apparaît désormais comme un homme isolé, plus désireux de se faire valoir que de participer à l'édification de l'art anglais. Deux exemples permettent de s'en convaincre.

Les débats autour de Giles Hussey

Un peintre comme Giles Hussey partage une grande partie des préoccupations d'Hogarth. Pour cet ancien élève de Jonathan Richardson, qui a également fréquenté les ateliers de Francesco Riari et de Vincenzo Damini, deux peintres italiens installés à Londres, les modèles antiques ne sont pas plus parfaits que les œuvres des maîtres anciens et modernes, comme s'en souvient George Vertue :

He mentioned the antique statue of *Hercules* – he said faulty – the *Venus of Medici* also, the *Laocoon and his two sons*;

the *Gladiator*, the most perfect statue of all, he thinks, yet still faulty in proportion, and in the portions and muscles; that the ancients did not study nature for the most famous statues, but a manner or taste, a custom, etc., by a licence rare and commendable, not intelligible to after ages. So thinks he of Apelles, Protogenes and other painters of the greatest reputation⁴⁴.

Hussey connaît d'ailleurs ces modèles de première main puisque, contrairement à Hogarth, il a séjourné en Italie, entre 1728 et 1736⁴⁵. Il a alors l'occasion de travailler très précisément sur les sculptures antiques, dont il prend très précisément les mesures, à la suite des travaux de Girard Audran⁴⁶. C'est à cette occasion qu'il découvre le gouffre qui sépare les éloges de l'antique de la réalité des œuvres :

Much discourse we had upon the Subject of the art of drawing, and concerning the ancient artists [...] he found & discovered many gross errors in those famous [...] Statues [...] he could demonstrate [...] (by Triangles or Triangular or trigonometry) to every one—the faults imperfections or defects in the proportion or in the perspective part of humane bodies [...] but meets with no encouragement⁴⁷.

George Vertue n'a pas tort. Le seul véritable patron de Giles Hussey est Hugh Smithson, futur premier duc de Northumberland. Il lui commande notamment un *Bacchus* et une *Ariane*, dans lesquels le peintre propose une étonnante correction des proportions de plusieurs sculptures antiques – l'*Ariane* du Belvédère, le *Faune Barberini*, l'*Hermaphrodite Borghèse* et le *Nil*. Cet insuccès explique-t-il l'attaque dont Hussey fait l'objet dans l'*Analysis*, ou s'agit-il d'un différend esthétique plus profond avec Hogarth ?⁴⁸ Les deux hommes partagent certaines idées, sur la critique des jugements

⁴⁴ Cité par Hughes & Ranft 1997, p. 84.

⁴⁵ Il fréquente notamment l'Accademia Clementina de Bologne, où il remporte deux prix de dessin en 1731 et en 1732, et travaille également dans l'atelier d'Ercole Lelli, à Rome.

⁴⁶ Audran 1718.

⁴⁷ Vertue [1930], t. III, p. 138.

⁴⁸ O'Connell 1984, p. 33-34.

d'autorité, qui fait de l'antique une beauté par défaut, absolue et sans discussion. Pourtant, Hogarth ne semble guère goûter les idées de son collègue, dont il critique la « manière collante » (« sticky manner ») des figures, caractérisée par sa « sécheresse » et de sa « raideur », contraires à la « nature de la chair » (« nature of flesh »). Sans doute le peintre et graveur britannique apprécie-t-il d'autant moins la mathématisation des proportions pratiquée par Hussey qu'elle propose une modélisation concurrente et peut-être plus rationnelle encore que la sienne. Elle contredit par ailleurs le goût affiché par Hogarth pour l'imitation de la nature, ainsi que son rejet des peintres qui, imitant l'antique, donnent dans la pierre en recherchant une pureté trop artificielle. Cette pureté est précisément ce que recherche Hussey, comme s'en souvient James Barry :

After much struggling he retired [*sic*] with disgust from an art in which no man was ever better qualified to succeed. He had talents which would have done honour to the best ages of Greece and Italy. The purity and elegance of his taste, his deep knowledge of all the parts which compose the human figure, and the fidelity and precision of his drawing, ought to have gained him admirers, patrons and friends – and would have done so in any other country in the world⁴⁹.

La mise à l'écart des projets institutionnels

Le deuxième exemple de cet isolement progressif de William Hogarth est la multiplication des projets d'académies, à partir du milieu des années 1750, auquel il n'est plus associé, sans doute en raison des idées assez négatives qu'il avait exprimées sur les institutions continentales.

En 1749, l'architecte John Gwynn avait déjà appelé, sans succès, à la fondation d'une académie royale. Selon lui, de nombreux artistes anglais « have wanted, while young, the Assistance of an Academy, which should lead them on from the first Principles of Geometry

and Perspective, thro' all the Rules of correct Drawing, and make them conceive a true Standard of Excellence before they attempt to excell »⁵⁰. Cette ambition prend finalement une forme différente quand, en juin 1753, William Shipley, un ancien de la St Martin's Lane Academy, publie le projet d'établissement par souscription d'une école privée distribuant des prix aux meilleurs artistes et artisans⁵¹. Le 22 mars 1754, une première réunion d'une dizaine de personnes a lieu au Rawthmell's Coffee House, dans le quartier londonien de Covent Garden, préparant la fondation de la Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, dite Society of Arts, le 5 février 1755, dans deux salles d'une maison sise à Craig's Court (Charing Cross). Cette initiative connaît un succès considérable. Des quinze premiers souscripteurs, en 1755, elle passe, en moins de dix ans, à plus d'un millier (1764), ce qui permet d'augmenter le nombre des prix – quatre en 1754, douze en 1755, vingt-deux en 1756, soixante-trois en 1757. Elle ne laisse toutefois guère de place aux artistes : ceux-ci sont absents du premier comité de la Society, qui est uniquement composé d'aristocrates et de marchands, et dont Shipley est le secrétaire.

C'est la raison pour laquelle des proches d'Hogarth – Francis Hayman, John Ellys, Georges Lambert et plusieurs membres de la Society of Dilettanti – relancent le projet d'une académie artistique. Dès novembre 1753, Hayman avait pris l'initiative d'organiser une réunion afin de discuter de la fondation d'une académie royale⁵². Francis Milner Newton avait fait circuler une lettre imprimée où il était précisé que « there is a scheme on foot for erecting a public academy for the improvement of painting, sculpture and architecture », sur le modèle de l'Académie royale de peinture et de sculpture⁵³. Une nouvelle fois, William Hogarth n'y est pas associé. Ce projet finalement avorté fait dire à Jean-André Rouquet,

⁵⁰ Gwynn 1749, p. 18.

⁵¹ Shipley 1753.

⁵² *The Daily Advertiser*, Londres, 23 octobre 1753.

⁵³ Pye 1845, p. 75.

⁴⁹ Whitley 1968, t. I, p. 125.

qui exprime ici, selon toute probabilité, l'avis de son ami Hogarth, qu'il n'a pas vu le jour « either because it was ill-planned, or because its inutility must have naturally produced its ruin » : il « forgot to observe that this sort of establishment can never subsist without some subordination, either voluntary or forced ; and that every true born Englishman is a sworn enemy of all such subordination, except he finds it strongly his interest »⁵⁴. Hogarth n'est pas davantage consulté quand, en 1754, William Shipley, fort de son expérience de peintre et de dessinateur, au sein de la St Martin's Lane Academy, décide de son propre chef de fonder une école privée de dessin, liée à la Society of Arts avec laquelle elle partage initialement des locaux, et qui accueille plusieurs des artistes qui compteront, dans les années suivantes – Richard Cosway, Ozias Humphry, John Hamilton Mortimer, Joseph Nollekens ou William Pars, qui reprendra la tête de l'école, avec son frère Henry, quand Shipley passera le flambeau en 1761.

Malgré ses succès considérables, en tant que graveur satiriste, William Hogarth devient au début des années 1750 un artiste contesté. Ses tableaux d'histoire sont regardés, au mieux avec intérêt, au pire avec mépris, tandis que ses écrits attirent la curiosité plus que la sympathie, si bien qu'il est progressivement mis à l'écart des principaux projets collectifs de la vie artistique londonienne.

Les critiques publiques

Cette mise à l'écart se traduit non plus par une certaine forme d'indifférence amusée, mais par l'intervention au grand jour des adversaires d'Hogarth. Parmi eux, Thomas Sandby occupe une place centrale. Ce jeune paysagiste, formé à Nottingham aux côtés de son frère cadet, Paul, publie entre décembre 1753 et avril 1754 une série de huit estampes intitulée *The Analysis of Deformity, or, A New*

Dunciad, A Series of Eight Etchings. Elles s'attaquent à l'absurdité des idées d'Hogarth, aux ambitions jugées excessives, et même délirantes de l'artiste, et à son refus des projets académiques de ses collègues. Cette série de huit eaux-fortes retourne les armes d'Hogarth contre lui-même : Sandby satirise le satiriste, en proposant, point par point, des réponses incisives à ses différents arguments. Hogarth prétend-il être le premier à développer une théorie générale de la forme autour de la notion de « ligne de beauté » ? Sandby l'accuse, non sans raison, d'avoir plagié Giovanni Paolo Lomazzo, le présentant, non sans quelque paradoxe, comme le successeur profondément novateur et parfaitement britannique d'un peintre et théoricien lombard de la fin du XVI^e siècle... Hogarth souligne-t-il que son traité est destiné aux artistes eux-mêmes, afin qu'ils s'emploient à appliquer ses théories et ses outils ? Sandby montre que ces conseils sont impraticables, ou qu'ils produiraient des œuvres aussi difformes que celles qu'Hogarth raille sous le prétexte que leur « ligne de beauté » est insuffisamment ou excessivement suivie. Surtout, pour Sandby, les moqueries adressées par Hogarth à l'égard des modèles néerlandais constituent l'aveu involontaire et spontané d'une proximité morale et formelle. L'art d'Hogarth est au fond profondément hollandais, même si le graveur refuse de l'admettre, ce que montre Sandby dans l'une de ses estampes (ill. 39), où le corps même d'Hogarth révèle, à la manière d'une lanterne magique, que la composition de son *Saint Paul devant Felix* est en réalité fondée sur l'*Ecce Homo* gravé par Rembrandt en 1655.

Sans doute ces attaques dissimulent-elles aussi des enjeux plus personnels et des stratégies de carrière. Le principal protecteur de Sandby, William Augustus, duc de Cumberland, avait été la principale cible d'Hogarth, dans sa *March to Finchley* (1749-1750). On peut supposer que les attaques de Sandby sont ainsi mues par un désir de revanche ; mais elles sont également mues par une conviction : le futur membre fondateur de la Royal Academy et frère de son premier professeur

⁵⁴ « Forgot to observe that this sort of establishment can never subsist without some subordination, either voluntary or forced ; and that every true born Englishman is a sworn enemy of all such subordination, except he finds it strongly his interest » (Rouquet 1755, p. 24).



39. Paul Sandby, *William Hogarth représenté comme une lanterne projetant l'image parodique de son Saint Paul*, 1753, eau-forte, 17,3 × 23,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1904,0819.708

d'architecture, Paul Sandby, reproche à Hogarth son incapacité à inscrire sa carrière et ses ambitions personnelles au sein d'un projet collectif et même national, alors même que le peintre-graveur ne cesse de faire valoir les qualités morales de la nation anglaise contre la dépravation des mœurs françaises et italiennes. Du point de vue de ce peintre et dessinateur de 32 ans, Hogarth, de 24 ans son aîné, n'incarne plus le renouveau des idées et des pratiques de la peinture d'histoire; il en signe au contraire le déclin, voire l'échec dogmatique.

Pour Sandby, Hogarth n'est plus considéré comme le possible catalyseur d'une nouvelle génération artistique. Le jeune artiste accuse son aîné d'être l'homme d'un clan, un homme de parti – une accusation d'autant plus grave qu'elle fait écho aux récentes critiques des idéologies partisans formulées par David Hume⁵⁵. Pour le philosophe écossais, la notion d'identité et, *a fortiori*, d'identité nationale n'a guère de sens, dans la mesure où elle repose toujours sur la fiction d'un « tempérament national » qui prend la forme essentialiste d'une « réalité », alors qu'elle n'est qu'une construction politique⁵⁶. La nation anglaise, précisément, se grandit à accepter sa pluralité hétérogène plutôt qu'à

⁵⁵ Hume [2001], p. 181 (« Des partis en général »).

⁵⁶ Hume [2001], p. 406-425 (« Des caractères nationaux »). Ce texte est paru en 1748.

rechercher une introuvable pureté idiosyncrasique⁵⁷. C'est par le développement des manufactures et des industries que l'économie progresse surtout, non pas seulement en renforçant la production nationale, mais aussi en encourageant les importations de denrées et de produits étrangers qui, par le mécanisme de la baisse des prix, mais aussi de la concurrence, favorise le développement de la qualité⁵⁸. D'autres auteurs relaient cette critique de l'organisation mercantiliste de l'économie et du repli autarcique. Six ans avant la publication de l'*Analysis of Beauty*, dans les deux volumes de ses *Letters on the English and French Nations*, l'abbé Jean-Bernard Le Blanc avait proposé des analyses voisines⁵⁹, n'épargnant de ses piques ni James Thornhill (« You would be puzzled to decide, not in what part the painter excelled, but that in which he is less faulty »⁶⁰), ni William Hogarth :

I have not seen a house of note without these moral prints, which represent in a grotesque manner the Rake's Progress in all the scenes of ridicule and disgrace, which vice draws after it; sometimes even in those circumstances, the reality of which, if tolerably expressed, raises horror: and the English genius spares nothing that can inspire it⁶¹.

Reconnaissant la richesse et la qualité des collectionneurs, comme Robert Walpole, l'abbé remarque que leurs meilleures pièces sont étrangères – il cite notamment *Le Frappement du rocher* de Nicolas Poussin⁶². Il finit par se demander si les Anglais ont véritablement du génie pour la peinture, pointant deux principales raisons du niveau médiocre de leurs arts : leur « soif de l'argent » (« thirst of gold »), qui pousse les peintres vers le portrait

plutôt que vers la peinture d'histoire⁶³; et l'absence d'une académie permettant d'encourager les vocations⁶⁴.

Le théoricien qui, sans doute, s'inscrit le mieux dans le sillage des critiques qui viennent d'être exposées, tout en traduisant, dans le champ de la pensée, les critiques émises par Thomas Sandby, est sans doute Allan Ramsay, dont j'ai déjà évoqué le début de la carrière. Ramsay et Hume sont alors très proches. Avec Adam Smith, ils font partie des membres fondateurs de la Select Society, à Édimbourg, probablement créée en 1754 à l'initiative du peintre, et dont Hume devient le trésorier. Un an plus tard, ils font encore partie des promoteurs de la Society for the Encouragement of Arts, Sciences, Manufactures, and Agriculture qui est fondée à Édimbourg sur une proposition du colonel James Adolphus Dickenson Oughton, sur le modèle de la Society of Arts, afin de promouvoir l'art écossais à travers la distribution de prix et de récompenses – plus de mille entre 1755 et 1764.

Chez Allan Ramsay, ces engagements prennent également la forme de deux écrits. Publié en 1754, dans le numéro 221 de *The Investigator*, le premier, un *Essay on the Naturalization of Foreigners*, critique les réflexes patriotiques de ses contemporains – William Hogarth est une nouvelle fois probablement visé – et défend le principe que « every man who lived in England would be an Englishman to all intents and purposes »⁶⁵. Le second, plus important, et marqué par la lecture de Hume, est *A Dialogue on Taste* (1755). Cet essai est publié alors que le peintre est déjà parti en Italie, pour son deuxième Grand Tour. Il est fort bien reçu en son temps, y compris par Hogarth, qui annonce que les acheteurs de son propre livre recevraient également un exemplaire du Dialogue, « written by A. R., a friend of Mr Hogarth and eminent portrait painter now at Rome »⁶⁶. Hogarth ne semble pas avoir été le seul à apprécier le livre de Ramsay. David Hume et Horace Walpole témoignent

⁵⁷ Hume [2001], p. 417 (« Des caractères nationaux »).

⁵⁸ Hume [2001], p. 426-441 (« Du commerce »). Ce long essai, le plus populaire de Hume (il est aussitôt réédité, et traduit en français en 1754) a été publié pour la première fois en 1752, un an avant l'*Analysis of Beauty*.

⁵⁹ Le Blanc 1747, t. II, p. 89-100.

⁶⁰ Le Blanc 1747, t. I, p. 158.

⁶¹ Le Blanc 1747, t. I, p. 162.

⁶² 1649, Saint-Pétersbourg, musée de l'Hermitage. Voir Le Blanc 1747, t. I, p. 156.

⁶³ Le Blanc 1747, t. I, p. 158.

⁶⁴ Le Blanc 1747, t. I, p. 156, 167.

⁶⁵ Ramsay 1762.

⁶⁶ Smart 1992, p. 101.

durant la même période de la bonne réception du livre, jugé divertissant et intelligent⁶⁷. Faut-il pour autant considérer qu'Hogarth partageait les vues de Ramsay ? Qu'il souhaitait profiter personnellement du succès de son confrère ? Ou qu'il a été touché par les louanges adressées par Ramsay à la *March to Finchley*, dont le peintre écossais reconnaît qu'elle a connu un succès universel, ayant touché « the lowest and most illiterate of the people » ? Le style de Ramsay, tout en douceur et en allusions civiles, lui permet en tout cas de faire passer ses idées sans heurter directement celles d'Hogarth, mais en s'y opposant pourtant avec une certaine franchise. Pour l'artiste écossais, la beauté ne peut être réductible à un principe unique, qu'il s'agisse de la « ligne de beauté » chère à Hogarth, ou de toute autre idée. Il constate que l'œil est séduit tout autant par le naturel, propre par exemple aux portraits de Maurice Quentin de La Tour, que par l'artificialité étrange, dont il donne l'exemple de la Mansion House, à Londres, où George Dance l'Ancien a fait le choix incongru et pourtant plaisant de placer des colonnes devant des fenêtres, obscurcissant ainsi l'espace des appartements.

Contrairement à Hogarth, Ramsay considère par ailleurs l'Antiquité et, plus spécifiquement encore, l'Antiquité grecque, dont il juge qu'elle a été pillée et pervertie par les architectes romains et ceux de la Renaissance italienne, comme la principale source que les artistes devraient viser. Le deuxième séjour romain de Ramsay, effectué entre 1754 et 1757, lui permet de renforcer ces convictions. Comme la plupart de ses compatriotes, à l'instar de Robert Wood, qui accompagne alors Francis Egerton, troisième duc de Bridgewater, ainsi que le jeune Robert Adam, le portraitiste fréquente les artistes italiens et français du Palazzo Mancini et s'inspire de

leurs idées. Il échange souvent avec Pompeo Batoni. Il fréquente Charles-Louis Clérisseau et Laurent Pêcheux avec lesquels il partage une passion commune pour les antiquités, qu'il dessine, à Rome, Tivoli et Naples. Il est en désaccord avec Piranèse, qui défend la supériorité de l'architecture romaine⁶⁸ quand le peintre écossais fait valoir la primauté des formes grecques ; mais les deux artistes aiment débattre, et le graveur italien rend un hommage amusant à son ami dans l'une des estampes de son *Antichità Romane*, où sur une tombe apparaît l'inscription : « Scoti Pictor et in omni liberal artium facultae ceber » (« Un peintre écossais, célèbre pour ses connaissances dans tous les arts libéraux »)⁶⁹.

Relayées par une série de nouvelles publications⁷⁰, les idées de Ramsay et de ses confrères qui, quelques années après lord Burlington et William Kent, replacent les modèles antiques, italiens et français au cœur des modèles que les artistes de grand goût doivent imiter. En 1755, le jeune Richard Cosway, qui n'a pas quatorze ans, reçoit le premier prix de la Society of Arts pour sa copie dessinée de la « *Compassion, taken from an original of Le Brun's* », pour laquelle il reçoit cinq livres⁷¹. La même année, William Chambers et Joseph Wilton reviennent en Angleterre, accompagnés des peintres Giovanni Battista Capezzuoli et Giovanni Battista Cipriani. Et c'est à Robert Adam que David Garrick choisit de confier la rénovation de la maison qu'il venait d'acheter, en août 1754, à Hampton, où il fait construire un petit temple dédié à William Shakespeare. C'est ainsi une nouvelle génération d'artistes qui s'impose à partir de la fin des années 1750, dont les valeurs se construisent contre ou malgré les idées de William Hogarth, lequel disparaît du paysage artistique anglais, souvent considéré comme le représentant éminent d'une tradition désormais désuète.

⁶⁸ Piranesi 1761.

⁶⁹ Piranesi 1756.

⁷⁰ Caylus 1756, t. II ; Le Roy 1758.

⁷¹ *The Scots Magazine*, XVII, janvier 1755, p. 47.

⁶⁷ Hume [1983], t. I, p. 221 ; Walpole [1937-1983], 25 février 1759, t. XV, p. 47.

Hogarth concurrencé

Malgré la grande diversité des propositions plastiques des peintres de la nouvelle génération, un mot d'ordre semble désormais les réunir : celui du génie, qui devient l'une des notions les plus fréquemment discutées dans les textes théoriques et les cercles artistiques.

Le portraitiste George Allen est l'un des premiers à intervenir dans ces débats. En 1750, il fait publier un pamphlet où, comparant William Shakespeare à Raphaël, il souligne que le dramaturge anglais n'a rien à envier au peintre italien : contrairement à Raphaël, il prétend que Shakespeare n'a copié personne – il fait allusion aux accusations de plagiat du Pérugin, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange dont Raphaël est parfois l'objet en Angleterre depuis la fin du XVII^e siècle – mais qu'il s'est directement inspiré de la nature⁷². Comment ce fait est-il possible ? Parce que Shakespeare est le modèle du génie, qui puise les règles de son art non point dans une copie sèche et sans saveur des manières des maîtres précédents, mais dans l'observation de la nature elle-même, qui lui permet de les redéfinir en permanence, à côté voire contre les habitudes et les coutumes du théâtre.

Ces idées sont reprises dans les articles publiés par Joseph Addison dans *The Spectator*, où le sublime est présenté comme une sorte de beauté dont les qualités font oublier les défauts. Joseph Warton y fait également référence dans le premier volume de son *Essay on the Writings and Genius of Pope* (1756), où il propose de classer les poètes en quatre catégories⁷³. La première, celle des « poètes sublimes et pathétiques » (« sublime and pathetic poets »), et donc, à ce titre, supérieure à toutes et tous, compte Edmund Spenser, William Shakespeare ou John Milton. La deuxième est celle des poètes qui ont « possessed the true poetical genius, in a more moderate degree, but had noble talents for moral

and ethical poesy » : on y trouve le nom d'Alexander Pope, qui en est considéré comme le chef de file. La troisième est celle des « men of wit, of elegant taste and some fancy in describing familiar life ». La quatrième et dernière comprend les « mere versifiers, however smooth and mellifluous some of them may be thought ».

Les débuts de Gavin Hamilton

Parmi les peintres britanniques, Gavin Hamilton est sans doute celui qui s'est le mieux saisi de ces circonstances pour promouvoir une nouvelle forme de peinture d'histoire, étroitement associée au corpus des textes et des sources visuelles antiques, mais aussi aux nouvelles valeurs de génie, d'imagination et de sublime. De retour d'Italie en 1751, son ambition est de devenir un peintre d'histoire à part entière. Consulté sur les décors du grand salon conçu par Robert et William Adam pour la Yester House de John Hay, quatrième marquis de Tweeddale, il se présente comme « peintre d'histoire » et non comme « portraitiste », proposant de fournir un tableau d'histoire dans le « grand goût italien » (« grand Italian taste ») :

I have taken the liberty to introduce a history picture in the other side representing some great & heroick subject so as to fix the attention of spectator & employ his mind after his eye is satisfied with the proportion of the room & propriety of its ornaments, I am entirely of the Italian way of thinking viz. that there can be no true magnificence without the assistance of either painting or sculpture, & I will venture to say that if this room is finished in the manner that I propose it will be the finest room at least in Scotland, & few equal to it in England⁷⁴.

Le projet de Gavin Hamilton aurait pu voir le jour tant ses idées semblent alors rencontrer celles de Robert Adam, les deux artistes ayant fréquemment parlé ensemble des « arts and sciences, of Greece and

⁷² Allen 1750, p. 8.

⁷³ Warton 1756-1782.

⁷⁴ Myrone 1998, p. 54.

the Grecian Islands »⁷⁵. Les vœux d'Hamilton n'ont pourtant pas été exaucés; et le peintre finit par repartir en Italie en 1756, accompagné d'un élève, John Day. Ce retour signe le début de sa carrière de peintre d'histoire. Elle est d'abord placée sous l'égide de Nathaniel Curzon, qui lui commande un *Pâris et Hélène*⁷⁶, l'année même de son arrivée à Rome, et dont le beau-frère, Henry Dawkins, sollicite à son tour le peintre pour un portrait mettant en scène son frère mort en 1757, James Dawkins, aux côtés de son ami, Robert Wood, à la découverte des ruines de Palmyre (ill. 40)⁷⁷. Le voyage auquel ce tableau fait référence mérite d'être rappelé. En janvier 1745, par l'entremise de Joseph Leeson, futur premier duc de Milltown, Wood est mis en contact avec deux hommes désireux de partir en sa compagnie à la découverte des pays d'Orient, John Bouverie et son ami James Dawkins. En 1749, les trois hommes projettent un périple dans l'est de la Méditerranée. Ils engagent le dessinateur et architecte Giovanni Battista Borra avant de partir l'année suivante. Après la mort de Bouverie, le 19 septembre 1750, à Guzel Hissar, en Turquie, Wood et Dawkins décident de poursuivre le voyage tous les deux. Ils passent six semaines en Égypte (novembre-décembre 1750), séjournent à Damas (février 1751), recrutent une troupe de cavaliers et partent pour Palmyre (6 mars), où ils demeurent cinq jours (14-19 mars), puis pour Baalbek, l'ancienne Héliopolis (fin du mois de mars). Le tableau d'Hamilton s'inscrit dans la tradition du portrait historié, notamment illustrée en Angleterre par les œuvres de John Closterman. Représentés au centre de la composition, drapés dans des toges à l'antique, et entourés de leur escorte turque, Wood et Dawkins s'approchent de la cité antique de Palmyre. L'environnement dans lequel Hamilton place ces figures pourrait d'ailleurs donner le sentiment que l'Orient n'intéresse le peintre que sous l'angle de la couleur

locale – turbans, palmiers, vêtements orientaux, etc. – si le peintre n'avait pas accordé un soin particulier à retranscrire l'architecture des ruines de Palmyre. Hamilton reproduit en effet presque à l'identique l'une des planches dessinées par Borra et publiées par Robert Wood dans *The Ruins of Palmyra* (1753)⁷⁸. L'un des amis d'Hamilton rapporte: « It often happens that he is not in the humour of painting and loves to indulge himself in thinking of fine pictures, and fine Compositions, but this sort of indulging is very natural to a Man who has been so long in Italy »⁷⁹. Pour le peintre, qui avait fait un voyage en Campanie en avril 1748 et avait envisagé de visiter la Grèce, la représentation des exploits de Wood et Dawkins apparaît ainsi comme une aventure par procuration. S'identifiant à eux, il affirme aussi son souhait de conquérir l'Antiquité gréco-romaine et d'asseoir la place centrale de ces modèles et de ces valeurs au sein de la peinture d'histoire britannique.

L'échec de la *Sigismonde* (1758-1759) de William Hogarth

Dans un tel contexte, de plus en plus défavorable à ses idées et à ses œuvres, William Hogarth paraît marginalisé. En témoignent les conditions dans lesquelles s'ouvre l'académie de Charles Lennox, deuxième duc de Richmond. En 1758, l'aristocrate prend l'initiative d'ouvrir une galerie au sein de sa demeure des Privy Gardens, à Whitehall. Il souhaite mettre à la disposition des jeunes artistes des moulages et des copies d'après l'antique. Ces œuvres sont offertes par le sculpteur Joseph Wilton qui, secondé par le peintre Giovanni Battista Cipriani (arrivé à Londres trois ans plus tôt), devient le directeur de cette école. Son ouverture, à laquelle William Hogarth n'est pas associé, alors même que Wilton et plusieurs autres de ses chevilles ouvrières appartiennent aussi à la St Martin's Lane Academy, marque un tournant. Elle engage des artistes

⁷⁵ Fleming 1961, p. 230.

⁷⁶ Ce tableau n'est achevé, au plus tôt, qu'en 1759. Il est aujourd'hui conservé à Kedleston Hall (Derbyshire).

⁷⁷ Hutton 1978.

⁷⁸ Wood 1753, pl. XXXV.

⁷⁹ Myrone 1998, p. 54.



40. Gavin Hamilton, *Robert Wood et James Dawkins à Palmyre*, 1758, huile sur toile, 309,9 x 388,6 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2666

relativement jeunes – Wilton a 36 ans et Cipriani 31 – qui accompagnent de leurs conseils une nouvelle génération d’artistes pour lesquels les modèles antiques et l’étude de l’art italien redeviennent une condition *sine qua non* de leur progrès personnel, non plus en lien avec les idées de Lord Shaftesbury ou de lord Burlington, mais, désormais, dans la perspective d’une meilleure étude, *de visu*, et de près, des principales œuvres anciennes et modernes. Les jeunes artistes qui fréquentent l’académie de lord Richmond en profitent d’ailleurs largement. Le mariage de Cipriani, le 21 avril 1759, avec Ann Booker, une lady disposant d’une certaine fortune, lui permet de se mettre partiellement à l’abri du besoin, d’entrer dans de nouveaux cercles sociaux et d’envisager désormais une véritable carrière britannique.

De son côté, si ses estampes satiriques continuent d’être populaires, William Hogarth, en revanche, n’est plus guère pris au sérieux dans le domaine de la peinture d’histoire, si ce n’est par ses thuriféraires les plus zélés. En mai 1755, il parvient encore à recevoir la commande du retable du maître-autel de l’église St Mary Redcliffe, à Bristol, pour lequel il livre, l’année suivante, son énorme triptyque de l’*Ascension*, sa commande religieuse la plus importante. Mais l’œuvre ne suscite pas l’enthousiasme. Et si, un an plus tard, le 9 juillet 1757, il est nommé sergent-painter to the king, peu de temps avant la mort de son beau-frère, John

Thornhill, c'est en grande partie par l'entremise amicale du lord chambellan, William Cavendish, quatrième duc de Devonshire. Pour le reste, Hogarth peintre d'histoire ne bénéficie plus de la clémence des milieux artistiques, comme que montrent les difficultés de sa *Sigismonde*⁸⁰. Entre 1758 et 1759, l'artiste avait peint un tableau d'histoire comique pour James Caulfeild, quatrième vicomte de Charlemont⁸¹. Très satisfait, lord Charlemont le montre à son ami Richard Grosvenor, qui se décide à commander à Hogarth un tableau similaire. Hésitant, ce dernier accepte finalement de travailler pour un, qui, écrit-il, est « infinitely Rich Prest me with more vehimence to do what subject I would »⁸². Mais l'artiste prend le parti de peindre non pas un tableau d'histoire comique, mais un tableau d'histoire tragique. Conscient de l'évolution des solutions iconographiques et formelles de la peinture d'histoire contemporaine, il décide d'inscrire sa *Sigismonde* au sein d'un vocabulaire spécifiquement italien : comme il l'explique lui-même, il souhaite montrer à ses détracteurs qu'il peut égaler les « Old Italian Masters »⁸³.

Le sujet de ce tableau (ill. 41) est emprunté au premier conte du quatrième jour du *Décameron* de Boccace, traduit par John Dryden dans ses *Fables, Ancient and Modern* (1699), et qui, en 1745, fait l'objet par James Thomson d'une adaptation théâtrale aux tonalités politiques (*Tancred and Sigismunda*)⁸⁴ : Sigismonde, jeune fille de Tancredi, prince de Salerne, tombe amoureuse de Giuscardo, un ancien serviteur de son père ; Tancredi, refusant cette relation, fait emprisonner puis tuer le jeune homme, avant d'envoyer son cœur à sa fille. Du point de vue formel, le tableau d'Hogarth s'inspire d'une *Sigismonde* de Francesco Furini, alors attribuée au Corrège⁸⁵ qui, lors de la vente des biens de Luke Schaub, le 26 avril 1758, est vendue à Thomas

Sebright, cinquième baronet, pour plus de 405 livres. Trouvant cette somme tout à fait exagérée⁸⁶, le peintre choisit ainsi de se confronter directement avec son émule italien dans un tableau dont le sujet, à l'instar de celui du *Sacrifice d'Iphigénie* de Pompeo Batoni, met en scène le conflit interne entre l'amour privé et le devoir civique au sein de son unique protagoniste⁸⁷. Comme à son habitude, Hogarth veille à demeurer au plus près du texte. Relevant le caractère menaçant d'une des phrases de Sigismonde, à l'annonce de l'assassinat de son amant (« Mon père, dit-elle à l'envoyé, a agi plus sagement qu'il ne pense peut-être : il a donné à ce cœur la sépulture qu'il méritait »), il donne à son tableau une dimension funèbre. Semblant s'être défait de son collier en le jetant sur la table, sur le modèle d'une Marie-Madeleine pénitente, la belle Sigismonde, coiffée d'une tiare perlée, et à laquelle Hogarth a donné les traits idéalisés de sa femme, prend une pose qui correspond à la description qu'en donne Boccace, qui évoque « les soupirs, les sanglots, les larmes qui coulaient en abondance des yeux de la princesse, et qui tombaient dans la coupe ». Les yeux embués de larmes, Sigismonde presse contre son sein droit la coupe d'or envoyée par son père afin de retirer le sang du cœur de son amant assassiné et de le mêler à un poison qu'elle souhaite boire afin de mourir. Après avoir achevé son tableau, Hogarth est ainsi convaincu qu'en voyant son tableau, « Peoples heart[s] were as easily touchd as I have seen them at a Tragedy »⁸⁸.

Du *pathos* au *bathos*

Présenté à l'exposition de la Society of Artists de 1761, le tableau d'Hogarth est d'abord plutôt bien reçu dans la presse, où les soutiens d'Hogarth sont encore nombreux. Mais d'autres critiques, fort nombreuses, raillent ses nombreux défauts, à commencer par le contraste ridicule entre la beauté de la jeune femme et la manière maladroite dont elle tente de presser le cœur repoussant

⁸⁰ Hinnant 1973.

⁸¹ *The Lady's Last Stake*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

⁸² Hogarth [1955], p. 220.

⁸³ Hargraves 2006, p. 34.

⁸⁴ Fordham 2010, p. 202.

⁸⁵ Birmingham Museums and Art Gallery.

⁸⁶ Timbs 1860, p. 62 ; Hallett & Riding 2007, p. 212.

⁸⁷ Fordham 2004, p. 184, 206.

⁸⁸ Hogarth [1955], p. 220.

41. William Hogarth,
Sigismonde, 1759, huile sur
toile, 100,4 x 126,5 cm,
Londres, Tate Britain,
inv. No1046



qu'elle tient contre sa main délicate⁸⁹. Pour ces spectateurs, ce sujet éminemment grave ne peut convenir à un peintre dont les succès sont d'abord liés à l'humour de ses inventions et à la qualité mimétique de son exécution⁹⁰. Horace Walpole, qui avait admiré la *Sigismonde* attribuée au Corrège, ne reconnaît pas ses qualités dans le tableau d'Hogarth, qui lui semble ressembler à une « maudlin whore tearing off the trinkets that her keeper had given her, to fling at his head »⁹¹. Quant au commanditaire lui-même, il reconnaît l'efficacité pathétique du tableau, mais il le trouve excessivement larmoyant et morbide, ne pouvant imaginer l'avoir constamment sous les yeux sans venir sans cesse à lui des « melancholy ideas »⁹².

Hogarth, qui ne parviendra pas à vendre le tableau et demandera, par testament, à sa femme de ne pas le céder à moins de 500 livres (le prix du « Corrège » auquel il souhaitait se confronter⁹³), est vivement touché par ces critiques. Elles le font, dit-il lui-même, entrer

⁸⁹ Hallett & Riding, 2007, p. 212.

⁹⁰ Hargraves 2006, p. 34.

⁹¹ Paulson 1991, t. III, p. 325.

⁹² Hallett & Riding, 2007, p. 212.

⁹³ À la mort de Jane Hogarth (1789), le tableau passe entre les mains de Mary Lewis, sa cousine, avant d'être acheté en 1780 par John Boydell pour 56 guinées, qui le présente dans sa Shakespeare Gallery (Timbs 1860, p. 62).

dans une « maladie » de près d'un an, qui se traduit notamment par une méfiance quasi paranoïaque qui l'amène à soupçonner un grand nombre de ses contemporains d'en vouloir à sa carrière et à ceux qu'il a soutenus⁹⁴. Travaillant alors à la rédaction de ses *Anecdotes of Painting*, d'après les notes de George Vertue qu'il avait achetées à sa veuve en 1758, et qui seront publiées entre 1762 et 1764, Horace Walpole est ainsi suspecté de vouloir y remettre en question la carrière de James Thornhill. Pour y répondre, le peintre s'attelle ainsi à la rédaction d'un « supplément » à son *Analysis of Beauty*, qu'il présente comme un « ouvrage critique » (« critical work ») qui serait une « apologie pour les peintres » (« apology for painters »)⁹⁵. Ce livre n'a pas été publié ; mais il subsiste sous la forme de notes qui confirment l'état des idées hogarthiennes à la fin de sa vie. Les académies y sont condamnées au nom de l'imitation servile des modèles qu'elles encouragent. Les commanditaires britanniques, trop vénaux et par manque de goût, y sont accusés de négliger la production artistique contemporaine et de cultiver un désir de « grandeur » et de « sublime » que moque le graveur dans l'une de ses dernières estampes, *The Bathos, or, Manner of Sinking in Sublime Paintings* (1764), véritable autoportrait apocalyptique qui traduit un sentiment d'échec personnel, mais aussi collectif. Dans sa *Sigismonde*, Hogarth avait cherché à susciter les émotions du spectateur en le confrontant au *pathos* d'une scène à la fois touchante et repoussante. À présent, il cherche à railler le *bathos*, cette figure de style qui consiste en une gradation ascendante soudainement interrompue et suivie du passage d'un grand style à un style plus trivial, caractérisé par des effets comiques. Hogarth se moque-t-il des ambitions démesurées de ses collègues ? Ou évoque-t-il l'échec de son propre projet ? Toujours est-il qu'en logeant la figure allégorique du Temps parmi les décombres symboliques de la Nature, de l'Église et de l'État, il cherche à parodier

le langage du grand style, désormais tant admirés par les commanditaires, les critiques et les artistes. Tout y décline et chute, y compris Apollon qui, tombant de son char solaire, semble, comme Hogarth, tout emporter sur son passage.

Les dernières œuvres d'Hogarth montrent que le peintre et graveur britannique avait pleinement saisi la nature des critiques et la force des arguments qui étaient désormais associés à son nom et à ses œuvres. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, non sans habileté, il cherche à les renverser, en faisant travailler, pour ainsi dire, la grandeur contre elle-même, et en montrant ce qu'elle peut avoir de grandiloquent chez les artistes qui la recherchent avec trop de zèle, et même de ridicule pour des peintres qui, selon lui, doivent toujours demeurer au plus près de la nature et éviter les artifices maniérés des copistes de manières. Mais Hogarth apparaît aussi comme un peintre qui, dès la fin des années 1740, est placé de plus en plus sur la défensive par des critiques et des artistes qui, après avoir été charmés par la manière dont il a su combattre les idées de lord Burlington et les œuvres de William Kent, finissent par faire de lui un artiste réactionnaire, insuffisamment attaché à la grandeur nécessaire d'une peinture d'histoire britannique qui, pour progresser et acquérir la réputation européenne qu'elle mérite, doit nécessairement en passer par la référence à l'antique et aux modèles italiens et une certaine forme d'imitation idéalisée de la nature et des maîtres.

D'abord présenté comme un réformateur de la peinture d'histoire, Hogarth est ainsi progressivement marginalisé, au nom des qualités dont il voulait désormais parer la peinture d'histoire. Contrairement à ce que l'on a souvent affirmé, cette marginalisation n'apparaît pas nécessairement comme le seul fait de l'artiste ; elle semble aussi la conséquence des résistances que ses œuvres et ses idées ont suscitées auprès d'une partie des artistes contemporains. Les tentatives de réforme de la peinture d'histoire qu'il a défendues n'ont d'ailleurs pas entièrement échoué, comme sa valorisation de l'étude de la nature, ou l'instauration d'institutions pédagogiques

⁹⁴ Hogarth [1955], p. 220-221.

⁹⁵ Paulson 1991, t. III, p. 326.

sur le sol britannique. Dans un cas, toutefois, on a très vite considéré qu'Hogarth était allé trop loin, tandis que, dans l'autre, on considérait que les résultats n'étaient pas à la hauteur des espérances et que l'artiste avait surtout formé des produits d'école plutôt que des artistes libres. Hogarth a donc été aussi un réformateur à son insu et à ses dépens, car c'est en partie en s'opposant à ses idées et à ses œuvres que les peintres d'histoire de la génération suivante se sont posés.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

DEUXIÈME PARTIE

LA CONQUÊTE DU GRAND STYLE

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

Au sein de l'histoire de l'art anglais, mais aussi de la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle, la fin des années 1750 et le début des années 1760 constituent un moment essentiel. Durant cette période, en effet, les institutions et l'organisation de la vie artistiques connaissent des bouleversements considérables. Peu satisfait de la Society of Arts, et de ses actions, jugées insuffisantes pour la promotion de l'art et des artistes, Francis Hayman, soutenu par Robert Edge Pine, un jeune portraitiste et peintre d'histoire anglais, prend l'initiative d'un nouveau projet de réforme institutionnelle. Une première réunion est organisée à la taverne de la Turk's Head, dans le quartier de Soho, le 5 novembre 1759. Le projet d'organiser chaque année une exposition est lancé à cette occasion. De nombreux artistes se déclarent intéressés par cette nouvelle entreprise qui finit par prendre la forme d'une Society of Artists. Des artistes de l'ancienne génération y sont associés – Francis Hayman, élu président, a 51 ans, et Richard Wilson 45 ; mais la nouvelle génération est aussi fortement présente : Richard Yeo et Francis Milner Newton, le secrétaire, ont 39 ans, William Chambers et Joseph Wilton, 37, Joshua Reynolds 36 et Robert Strange 34. De nombreux artistes du cercle de William Hogarth font ainsi partie de la Society, ce qui n'est pas le cas du peintre lui-même, même si, en 1760, il est temporairement associé à ses travaux avant de renoncer rapidement. Très vite, les statuts rédigés avec l'aide de Samuel Johnson sont déposés auprès de la Society of Arts, qui accepte de soutenir le projet et d'accueillir dans ses locaux du Strand, le 21 avril 1760, la première exposition publique d'œuvres d'art organisée en Grande-Bretagne. Pour la première fois, depuis que Lord Shaftesbury puis l'abbé Du Bos avaient affirmé, dans des livres fort lus en Angleterre, la nécessité de faire entrer la pratique des artistes et, plus spécifiquement encore, des peintres d'histoire au sein de l'espace public, ces vœux sont désormais écoutés, tandis que, de plus en plus, le discours des théoriciens, des artistes et des critiques souligne que ces expositions permettront à l'« École anglaise » de trouver ses lettres de noblesse, aux yeux de sa propre nation, mais aussi des grandes nations européennes.

Cette deuxième partie est consacrée aux débats qui ont animé ces années et au cours desquels, très souvent, la peinture d'histoire a été présentée comme un enjeu majeur de la vie artistique britannique. Je m'arrêterai plus spécifiquement sur les trois principales questions qui ont structuré ces débats. La première est celle de la grandeur (chapitre IV). Si, dès le début du XVIII^e siècle, à partir d'une lecture attentive des textes traduits de Roger de Piles, et surtout, à partir de Jonathan Richardson et de Joseph Addison, la question de la « grandeur » et du « grand style » devient l'une des notions les plus communément utilisées par la critique britannique, la définition de cette grandeur a toujours fait l'objet, on l'a vu, d'un véritable flottement. Nous verrons qu'à partir de la fin des années 1750,

elle fait l'objet de nouveaux développements et de propositions radicalement nouvelles. La deuxième question que j'aborderai est celle des modèles (chapitre v). S'il est désormais acquis, pour la plupart des peintres britanniques, qu'ils ne peuvent faire l'économie d'une parfaite connaissance et étude des maîtres anciens, la question demeure ouverte des modalités possibles de leur imitation et des fins recherchées par la peinture d'histoire. La troisième et dernière question qui sera étudiée ici concerne les différentes figures du héros (chapitre vi) auxquelles, comme nous le verrons, les peintres d'histoire britanniques accordent de plus en plus d'attention, tant pour des raisons patriotiques et politiques que sociales et artistiques.

CHAPITRE IV

QUELLE GRANDEUR ?

Sur le plan des idées comme des œuvres, Gavin Hamilton occupe les devants de la scène de la peinture d'histoire britannique de la fin des années 1750¹. Ayant compris, avant une grande partie de ses compatriotes, l'utilité qu'il était possible de tirer d'un art fondé sur une étude précise et minutieuse des sources textuelles et visuelles anciennes, mais aussi sur la prise en considération des valeurs associées par la critique au génie et au sublime des grands auteurs et des grands artistes, le peintre écossais, définitivement installé à Rome, y dispose d'un réseau socio-professionnel considérable qui lui permet d'occuper une place centrale dans les commandes de tableaux d'histoire italienne, mais aussi dans la diffusion de sa célébrité désormais européenne.

La grandeur de l'expression

Un nouveau projet marque cette période de la carrière de Gavin Hamilton. Il en résumera l'objectif principal quelques années plus tard, dans une lettre adressée le 16 juillet 1768 au peintre bolonais Carlo Bianconi : il s'agit d'« exprimer » dans le cadre d'une série de tableaux « les sublimes idées de l'incomparable Homère » (« le sublime idee del incomparabile Homero »)². Ce projet est ainsi marqué d'une double ambition. Hamilton souhaite d'abord, et pour la première fois dans la peinture britannique, se consacrer à la représentation de scènes empruntées au corpus homérique. Depuis sa réhabilitation par Lewis Theobald, Alexander Pope et Thomas Blackwell, relancée par Joseph Addison et Alexander Gerard, mais encore par les dissertations que le savant Roger Kedington lui

¹ Forster-Hahn 1975 ; Errington 1978.

² Ingamells 1997, n° 13.

consacre³, Homère est alors considéré comme l'un des parangons du génie. Il est sublime parce que ses idées le sont, mais aussi parce qu'elles ont traversé l'épreuve du temps (« test of ages ») et su recueillir l'assentiment universel. À ces auteurs, qu'Hamilton connaît certainement, il faudrait encore ajouter le nom de Robert Wood, l'un des proches du peintre écossais. En 1767, il achève *A Comparative View of the Antient and Present State of the Troade*, qui circulera largement avant d'être augmenté (1769)⁴ et republié de façon posthume en 1775. Cet essai met en rapport la géographie imaginaire des récits homériques avec les territoires qu'il a lui-même traversés et cartographiés⁵.

Les débuts du projet homérique de Gavin Hamilton

Du point de vue d'un peintre qui souhaite livrer son *magnum opus*, le choix d'Homère se révèle ainsi particulièrement bien choisi, comme le reconnaît le philosophe George Turnbull qui, dans son *Treatise of Ancient Painting* (1740), fait d'Homère le véritable génie universel, auquel tous les grands peintres de l'Antiquité se sont confrontés un jour :

For this we are sure of that the best ancient Statuaries and Painters studied him [Homère] constantly : from his writings they took almost all their ideas and subjects ; whatever Affections, Passions, Virtues, Vices, Manners, Habits, or Attitudes they drew : whatever Characters of Gods, Demi-Gods, or Men and Women they represented they had Homer always in their view as their best pattern to copy after. Zeuxis was considered by the Painters as their Legislator with respect to Divinities and Heroes because he had followed Homer as his⁶.

Turnbull ajoute qu'à sa connaissance, seul le peintre Theodorus avait eu l'audace de représenter « the

whole war of Troy in several pieces »⁷, avant que Gavin Hamilton ne forge un projet similaire. Le peintre écossais ne se confronte pas seulement à une illustre source – l'*Iliade* ; il souhaite la décliner en plusieurs tableaux, afin de mettre en évidence différentes scènes, mais aussi, de ce fait, différents genres, aspects et styles du récit homérique. Il n'est pas certain qu'Hamilton ait forgé dès le départ ce principe du cycle ou qu'il ait prévu d'emblée l'ensemble de ses tableaux. Il semble en revanche avoir eu en tête l'idée de l'étoffer, sur plusieurs années, en peignant une série de tableaux de mêmes dimensions sur le thème de la Guerre de Troie qui, après coup, pussent constituer un cycle. En 1768, Hamilton, qui ne semble avoir achevé que trois de ses tableaux, évoque « the three other subjects to be done to complete the work »⁸ sans préciser s'il avait prévu la nature de ces sujets dès le départ.

L'*Andromaque se lamentant sur le corps d'Hector* (1758-1761)

Toujours est-il que, selon les termes mêmes du peintre, le projet de Gavin Hamilton donne finalement lieu à six énormes tableaux aux dimensions analogues (9 pieds sur 13 : environ 270 x 396 cm), mais qui, cédés à des commanditaires différents, constituent moins un cycle de six œuvres – qui supposerait qu'elles puissent être accrochées et vues en un même lieu – qu'un œuvre décliné sous la forme de six variations. La gravure des six estampes d'après ces tableaux par son graveur attitré, Domenico Cunego, entre 1764 et 1778, permet en revanche de créer un cycle de papier qui, sans doute, revêt une grande importance aux yeux du peintre, qui souhaite faire connaître sa production à l'échelle européenne et montrer la cohérence de ses choix iconographiques et formels.

En 1758, Hamilton entame la conception de son *Andromaque se lamentant sur le corps d'Hector* (ill. 42). Il l'achève trois ans plus tard, pour Charles Compton,

³ Kedington 1759.

⁴ Wood 1767.

⁵ Wood 1767.

⁶ Turnbull 1740, p. 3.

⁷ Turnbull 1740, p. 63-64.

⁸ Macmillan 1986, p. 38.

42. Gavin Hamilton, *Andromaque se lamentant sur le corps d'Hector* (cycle de l'Iliade d'Homère), v. 1759, huile sur toile, 64,2 x 98,5 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2428



futur septième comte de Northampton⁹. Deux ans plus tard, c'est un *Achille pleurant la mort de Patrocle* qu'il commence pour James Grant of Grant¹⁰, qui sollicite également l'expertise du peintre, par l'entremise de l'abbé jésuite Peter Grant, pour l'achat d'estampes d'après Nicolas Poussin, durant les mêmes années¹¹. Pour cet *Achille*, Hamilton reçoit la somme généreuse de 350 livres, ce qui l'encourage ensuite à demander la somme de 50 livres pour chacune des figures qu'il peint, ce qui le conduit à concevoir des compositions encore plus ambitieuses et plus riches en personnages¹². *L'Achille déchaînant sa colère sur le corps d'Hector* est peint un peu plus tard, entre 1762 et 1765. Il est acheté par John FitzPatrick, deuxième comte d'Upper Ossory. Les trois derniers tableaux de l'œuvre sont peints dans un second temps : *La Colère d'Achille après la perte de Briséis* (1765-1768), pour Henry Temple, deuxième vicomte de Palmerston, premier et seul tableau de l'ensemble à avoir été exposé à la Royal Academy, en 1770¹³; *Priam priant Achille de lui rendre le corps d'Hector* (1771-1775), pour Luke Gardiner¹⁴; et *Les Adieux d'Hector à Andromaque* (1775-1777), pour Douglas Hamilton, huitième duc d'Hamilton¹⁵.

⁹ Ce tableau, présenté lors de l'exposition de la Society of Artists de 1762, a été détruit à Gordonstoun, en 1943. Son *modello* est conservé à la National Gallery of Scotland.

¹⁰ Exposé à la Society of Artists en 1765, ce tableau est conservé à la National Gallery of Scotland.

¹¹ Macmillan 1986, p. 34.

¹² Macmillan 1986, p. 33.

¹³ Collection particulière.

¹⁴ On pense avoir conservé le *modello* de ce tableau perdu (Londres, Tate Britain).

¹⁵ Glasgow, Hunterian Museum.

Les idées de Johann Joachim Winckelmann

Découvrant le tableau de Gavin Hamilton, l'abbé Peter Grant constate : l'*Andromaque* est « the best piece of modern painting I have ever seen »¹⁶. Cette réaction est sans doute symptomatique de la réception paradoxale des peintures d'histoire de Gavin Hamilton à partir de la fin des années 1750¹⁷. Comment, en effet, affirmer la « modernité » d'un œuvre qui, de façon systématique, cherche à se rapprocher de la grandeur de l'antique ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de rappeler que le goût pour l'antique que cultive Hamilton s'inscrit dans une actualité récente et qu'il participe d'un puissant et durable mouvement de revalorisation du patrimoine historique et artistique ancien. Tout juste avant qu'Hamilton n'achève son tableau, son ami le peintre Anton Raphael Mengs lui présente Johann Joachim Winckelmann. Ce dernier tient rapidement des discours dithyrambiques sur l'œuvre du peintre écossais. Au moment de l'achèvement de l'*Andromaque*, le savant dresdois écrit une lettre à Heinrich Wilhelm Muzell, neveu du baron Stosch, le 3 janvier 1761 : « La composition est bonne. Les figures ont été intelligemment pensées et inventées avec goût. Les têtes sont presque grecques dans leur forme, et dans le traitement se trouve ce calme que recherchaient les Anciens ». Seul son coloris, « dur, peu agréable et amène, avec quelque chose qui manque de force », est selon lui perfectible¹⁸. Winckelmann trouve d'ailleurs que le tableau d'Hamilton est bien supérieur à celui que l'*Adieu d'Hector à Andromaque* que Pompeo Batoni a peint pour le même commanditaire, Charles Compton. L'antiquaire reproche ainsi au tableau de n'être « bon que pour ses couleurs » : son dessin est fautif, est dépourvu de l'esprit sublime d'Homère, et l'attitude des figures est exagérée¹⁹.

Il est peu probable que, durant cette période, Hamilton ait pu avoir accès aux premiers écrits de Winckelmann et,

notamment, aux *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) : à l'exception de la *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch* (1760), tous ses écrits ont alors été publiés en allemand ; certains seront traduits en français ou en anglais, mais après l'achèvement des premiers tableaux de la série homérique. Il est en revanche probable que les idées que le savant y développe, fort nouvelles, et qui sont alors discutées dans les cercles antiquaires et artistiques romains, aient pu considérées par Hamilton. On peut notamment penser à l'expressivité fort mesurée que le peintre donne à son *Andromaque*, sur le modèle de la *Mort de Germanicus* (ill. 37) et de l'*Extrême Onction* de Nicolas Poussin, mais aussi en se fondant sur une lecture minutieuse de la traduction de l'*Iliade* par Alexander Pope²⁰ plutôt que sur des dérivations ultérieures²¹. Les tableaux de la série homérique frappent ainsi par la grande rigueur avec laquelle l'expression des passions est orchestrée et hiérarchisée, Hamilton réservant paradoxalement les passions les plus fortes ou les plus outrées aux figures secondaires plutôt qu'aux protagonistes. La scène décrite par le peintre n'est au demeurant pas la découverte de la mort d'Hector, mais son retour, ce qui donne lieu à une cérémonie d'expression beaucoup plus codifiée – celle du deuil (*thrēnos*)²². C'est aux trois figures qui encadrent la scène centrale et aux personnages qui les entourent qu'Hamilton confie le soin de prendre en charge la dimension pathétique de l'histoire : Hélène à gauche, dont Peter Grant écrit, le 3 mai 1760, qu'Hamilton vient de la finir et qu'elle est « most beautifull »²³ ; Hécube au centre, dont les gestes sont plus expressifs ; et Priam à droite, dont les brèves lamentations sur le corps mort

¹⁶ Macmillan 1986, p. 33.

¹⁷ Flick 1983.

¹⁸ Cité par Flick 2003, p. 83.

¹⁹ Ingamells 1997, p. 713.

²⁰ Homère, *Iliade*, VI, v. 390-470 ; XXII, v. 484-575.

²¹ On peut penser, entre autres, aux deux tragédies d'Euripide, *Andromaque* et *Les Troyennes* ainsi qu'à *Andromaque* de Jean Racine (1668), des pièces où la lamentation d'*Andromaque* sur le corps de son époux n'est pas directement décrite.

²² Homère, *Iliade*, XXIV, v. 703-804.

²³ Édimbourg, National Archives of Scotland, inv. GD248/177/1/69.

d'Hector sont évoquées par Homère²⁴, tout juste avant celles d'Andromaque elle-même²⁵.

L'ensemble de la narration proposé par Hamilton est marqué par la même retenue et par la même économie des moyens. Plutôt que de faire directement référence à la suite du récit, Hamilton prend le soin de ne représenter que quelques figures de soldats à l'arrière-plan. Ils évoquent sans doute l'avenir immédiat d'Andromaque : elle sera choisie par Néoptolème comme concubine tandis que le frère d'Hector, Helenus, deviendra esclave. Conformément au texte homérique, où Andromaque est aussitôt agitée des convulsions de la tristesse (*goos*)²⁶, Hamilton montre l'empressement avec lequel Andromaque s'est précipitée sur le corps d'Hector. Alors que d'autres femmes s'appêtent à se jeter sur lui, Andromaque a déjà posé le visage sur le ventre inerte de son époux, dont le corps émacié, relevé le coussin sur lequel est renversée sa tête, ressemble à celui d'un Christ. Andromaque semble cultiver quelques instants encore l'illusion de son union parfaite et heureuse avec Hector. C'est à la nouvelle situation de solitude d'Andromaque que fait référence Hamilton, qui fait ainsi remarquer qu'elle n'est plus l'épouse d'Hector (jusqu'au livre XXII, où meurt Hector, elle n'est désignée que sous l'appellation d'« épouse » [*alokhos*]), mais qu'elle redevient l'actrice de sa propre vie et mérite d'être nommée et représentée pour elle-même. Les couleurs ocres et écarlates de ses vêtements, la robustesse de ses membres et l'épaisseur presque virile de son avant-bras droit donnent à son corps l'allure d'un héros, d'un nouveau chef de famille, s'appêtant à reprendre le flambeau abandonné par son époux, tué par Achille, pour elle-même et pour son fils, Astyanax, représenté effaré, au-dessus de la tête de son père. Par cette fusion de son corps avec celui de son défunt époux, Andromaque prend possession du corps réel d'Hector, mais aussi de son corps symbolique, de ses mânes, c'est-à-dire de sa mémoire, à laquelle elle

veut être fidèle, selon une comparaison qui renvoie au serment prononcé par Germanicus sur son lit de mort (ill. 37).

Si le tableau d'Hamilton est apprécié pour sa modernité, c'est bien parce qu'il se réapproprie le corpus homérique de manière inédite, non point en en faisant un thème à partir duquel il serait possible de proposer une déclinaison libre, mais en l'analysant comme un texte historique, dont il s'agit de rendre compte de la vérité, notamment dans le domaine du costume. Cette fidélité est assez proche de celle que défend le comte Caylus qui, alors que le tableau d'Hamilton est achevé, publie le quatrième volume du *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*²⁷ et qui, dès 1757, expliquait avoir écrit ses ouvrages pour pallier « un certain manque de savoir, dont on peut faire se reprocher aux peintres »²⁸, mais aussi des valeurs et des idées.

La grandeur de l'effet

À Rome, l'*Andromaque* de Gavin Hamilton connaît un succès considérable. Admirée par Winckelmann, comparé à l'art de Poussin, Reni ou Guerchin, le tableau vaut à son auteur d'être élu à l'Accademia di San Luca, le 11 janvier 1761 et de former ses premiers élèves dans le domaine de la peinture d'histoire, comme le jeune William Cochran, arrivé la même année²⁹. Il est désormais considéré comme l'un des meilleurs peintres d'histoire romains, comme l'explique John Aikman of the Ross, en 1767 :

Mr Gavin Hamilton [...] is what the Italians call the Premiero, and we call the Principal, in the Academy of Painting at

²⁴ Homère, *Illiade*, XXII, v. 405-436.

²⁵ *Ibid.*, XXII, v. 437-515.

²⁶ Haussker 2011.

²⁷ Caylus 1751, t. IV.

²⁸ Macmillan 1986, p. 35.

²⁹ Cochran a également étudié à l'Accademia del Nudo et a séjourné à Naples en 1763. Parmi ses tableaux d'histoire les plus connus, malheureusement perdus, figurent un *Dédale et Icare* et une *Diane et Endymion*. Voir Murray 1913, p. 85-86.

Rome, and all the young students apply to him for Direction and Instruction in their Studies. [...] He is a sweet blooded gentleman, and being the most renowned of all the History Painters of this age is highly respected at Rome³⁰.

Gavin Hamilton, un peintre « médiocre » pour Londres

En Angleterre, en revanche, la réception de l'*Andromaque*, exposée en 1762 à la Society of Artists, est plus mitigée. Horace Walpole parle d'un tableau « médiocre » (« middling »³¹). Lors de la mort de son propriétaire, en octobre 1763, il est d'ailleurs aussitôt revendu, en même temps que l'*Adieu d'Hector à Andromaque* de Pompeo Batoni³². De telles réactions s'expliquent par le climat artistique qui prévaut alors en Angleterre et qui, s'il commence à être sensible aux inventions d'Hamilton et aux idées de Winckelmann, demeure en grande partie tributaire d'une autre esthétique qui, dans la lignée des réflexions menées dans les années 1750 autour du génie et du sublime, fait prévaloir une expressivité plus grande et un goût moins marqué pour l'imitation littérale de l'Antiquité.

Dès 1744, le philosophe James Harris publie ses *Three Treatises* où il développe une véritable théorie énergétique de l'art, défendant l'idée que la qualité des œuvres se mesure à leur impact émotionnel sur le spectateur, comparé à un choc physique, et non à la perfection de leur beauté :

Call every Production, the Parts of which exist successively, and whose Nature hath its Being or Essence in a Transition, call it, what it really is, a Motion or an Energy – Thus a Tune and a Dance are Energies; thus Riding and Sailing are Energies; and so is Elocution, and so is Life itself. On the contrary, call every Production, whose Parts exist all at once, and whose Nature depends not on a Transition for its Essence, call it a Work, or Thing done, not an Energy or Operation –

Thus a House is a Work, a Statue is a Work, and so is a Ship, and so a Picture³³.

L'importance esthétique de ces émotions fortes avait d'ailleurs été déjà soulignée, une vingtaine d'années plus tôt, par l'abbé Jean-Baptiste Du Bos. Dans son grand livre, traduit en 1748 sous le titre *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music, With An Inquiry into the Rise and Progress of the Theatrical Entertainments of the Ancients*, il insiste aussi sur l'importance de la dimension sublime des œuvres d'art et sur la participation affective de leurs spectateurs :

That natural emotion, which rises, as it were, mechanically within us, upon seeing our fellow creatures in any great misfortune or danger, hath no other attractive, but that of being a passion, the motions whereof rouse and occupy the soul; nevertheless, this very emotion has charms capable of rendering it desirable, notwithstanding all the gloomy and importunate ideas that attend it. [...] 'Tis this very attractive which makes us fond of the disquiets and alarms, occasioned by the perils which we see other men exposed to, whilst we are exempt ourselves from danger³⁴.

Seule la tragédie, explique Du Bos, qui s'oppose ainsi, sans le savoir, aux idées de Fielding et d'Hogarth, est en mesure de susciter de telles passions; contrairement à la comédie, elle nous présente les aventures de nos semblables³⁵; c'est le spectacle exceptionnel de la pitié et de la terreur qui s'y trouve déployé et mis devant les yeux des spectateurs.

Le *Macbeth et les trois sorcières* (1750) de John Wootton

Dès les années 1750, cette nouvelle conception énergétique de l'histoire connaît un succès grandissant chez les artistes. Chez les sculpteurs, en particulier dans le domaine de l'architecture funéraire, les monuments prennent curieusement vie, au motif qu'il ne s'agit plus

³⁰ Macmillan 1986, p. 33.

³¹ Graves 1907, p. 111.

³² Flick 2003, p. 83.

³³ Harris 1744, p. 33.

³⁴ Du Bos 1748, t. I, p. 10, 11.

³⁵ Du Bos 1748, t. I, p. 50.

simplement de saluer la mémoire d'un défunt en rappelant ses vertus et ses hauts faits, mais aussi en rendant compte des affres et des tourments de la mort. C'est notamment ce que propose Louis François Roubiliac dans son monument à Elizabeth Myddleton (1751-1755)³⁶ ou au lieutenant-général William Hargrave (1752-1757)³⁷.

Dans le domaine de la peinture, deux artistes ont sans doute joué un rôle pionnier dans le développement de cette esthétique de l'énergie et du mouvement. Le premier est John Wootton. Dès les années 1720, ce peintre fait apprécier la qualité de ses représentations de chevaux, avant de devenir l'un des paysagistes les plus importants de sa génération, en suivant l'avis exprimé par Gerard de Lairesse pour qui « a skilful Landskip-painter certainly deserves Honour, but double when he shews that he also understand History and Poetry »³⁸. Dans son *Macbeth et les trois sorcières* (ill. 43), peint en 1750, Wootton est l'un des premiers peintres britanniques à faire appel à un sujet tiré du théâtre de Shakespeare pour un paysage : il représente la scène III de l'acte I de *Macbeth*, durant laquelle le héros éponyme, vêtu d'une armure et accompagné de Banquo en tartan, rencontre les trois sorcières et apprend qu'il deviendra un jour roi d'Écosse. Wootton, un ami d'Alexander Pope, de John Gay et de Matthew Prior, choisit évidemment une scène spectaculaire³⁹, qui lui permet de faire l'étalage de ses talents de paysagiste. Contrairement à William Hogarth qui, quelques années plus tôt, avait fondé son *David Garrick en Richard III* sur une analyse du texte shakespearien, mais aussi, sans doute, sur la prise en considération du jeu de l'acteur, John Wootton peint

et pense ici en peintre et en paysagiste. Certes, son tableau accorde une place importante aux figures. Leur action, placée au premier plan, est clairement lisible du spectateur. La manière dont le tableau est composé peut aussi laisser penser que Wootton s'est inspiré des mises en scène de Garrick qui, à partir de 1744, joue cette action en présentant un Macbeth incapable de dominer ses passions, sur le modèle de l'Hercule à la croisée des chemins, poussé par son ambition personnelle à choisir le Mal, mais également borné par ses scrupules et désireux de faire le Bien⁴⁰. Pour autant, l'action principale du tableau de Wootton est prise en charge par le paysage lui-même, qui offre au peintre les moyens de faire référence à l'intrigue de la pièce, mais aussi à exprimer son drame. Une grande partie des animaux qui peuplent sa composition font référence à des épisodes ultérieurs de la pièce, comme la chouette⁴¹ et la pie⁴² qu'on aperçoit sur les branches de l'arbre de droite, les oiseaux noirs volant dans les airs⁴³ ou le chat maladroitement représenté derrière les jambes de Banquo⁴⁴. C'est surtout la force dramatique du récit shakespearien que Wootton tente de restituer. À la manière de Salvator Rosa, il peuple son paysage de signes désignant aussi bien la tempête sur laquelle s'ouvre la pièce que les événements dramatiques qui vont se succéder après les prophéties des sorcières – un éclair orange qui zèbre le ciel ; les branches brisées et les troncs tordus ; les feuillages agités par les rafales et les oiseaux semblant lutter contre le vent...

³⁶ Wrexham, St Giles.

³⁷ Londres, abbaye de Westminster.

³⁸ Lairesse [1738], p. 92.

³⁹ La scène est d'ailleurs populaire depuis longtemps. Après la réouverture des théâtres londoniens en 1660, William Davenant, fondateur de la Duke's Company, fait rejouer *Macbeth* avec une série d'adaptations qui prévalent pendant près de 80 ans. Les sorcières y jouent alors un plus grand rôle, avec de nouvelles chansons ainsi que des danses. Par ailleurs, quand *Macbeth* est illustré pour la première fois, en 1709, c'est la scène I de l'acte IV qui sert de frontispice à l'édition de Nicholas Rowe. Voir Astington 1998.

⁴⁰ Clark & Mason 2015, p. 301.

⁴¹ William Shakespeare, *Macbeth*, II, II, v. 3 : « It was the owl that shriek'd, the fatal bellman, / Which gives the stern'st good-night. He is about it » ; II, IV, v. 13 : « On Tuesday last, / A falcon, towering in her pride of place, / Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd ».

⁴² *Ibid.*, III, IV, v. 125 : « It will have blood ; they say, blood will have blood : / Stones have been known to move and trees to speak ; / Augurs and understood relations have / By magot-pies and coughs and rooks brought forth / The secret'st man of blood. What is the night ? ».

⁴³ *Ibid.*, III, II, v. 50-53 : « Good things of day begin to droop and drowse ; / While night's black agents to their preys do rouse ».

⁴⁴ *Ibid.*, IV, I, v. 1 : « Thrice the brinded cat hath mew'd ».



43. John Wootton, *Macbeth et les trois sorcières*, 1750, huile sur toile, 152,4 x 146 cm, collection particulière

Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête (1751)
de George Romney

Durant ces mêmes années, le jeune George Romney s'essaie lui aussi à la peinture d'histoire, visant des fins similaires à celle de John Wootton, même si les moyens qu'il mobilise sont bien différents. Après avoir effectué des débuts partiellement autodidactes, puis une formation auprès du modeste portraitiste Christopher Steele, Romney entame sa carrière de peintre indépendant à Kendal et à York. Il a alors l'occasion de fréquenter Laurence Sterne, avec lequel il discute de la future publication du romancier, son *Tristram Shandy*. Même si le gagne-pain de Romney est le portrait, qu'il pratique en collaboration avec son jeune frère, Peter, qui lui sert d'assistant, il nourrit dès ces premières années les ambitions d'un peintre d'histoire. Bien éduqué, il enrichit sa bibliothèque personnelle de nombreux livres, comme le traité de peinture de Léonard de Vinci ou le traité sur les passions de Charles Le Brun. Il réalise également des copies d'après des estampes de maîtres anciens, et commence en 1751 un tableau que son fils présentera dans ses mémoires comme son « very first essay in historical painting »⁴⁵ : *Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête* (ill. 44), qui sera acheté par Mme Robinson, femme de chambre du capitaine Christopher Wilson, à Bardsea Hall⁴⁶.

Ce n'est pas la première fois que cette scène est représentée. Dès 1709, et encore en 1714, elle sert de frontispice à l'édition de la pièce par Nicholas Rowe⁴⁷. Elle est par ailleurs, comme la rencontre de Macbeth et des sorcières, l'un des morceaux de bravoure de David Garrick qui, selon le témoignage d'un spectateur de l'époque, Arthur Murphy, parvenait à exprimer « the finest tragic distress ever seen on any stage »⁴⁸. L'action décrite a lieu lors de la scène IV de l'acte III de *King Lear*. Confronté aux différentes manœuvres de ses

proches, face auxquelles il exprime une colère violente, mais impuissante, le roi Lear finit par se précipiter en dehors de son château, accompagné du fou, alors qu'une tempête fait rage dans la lande. Rejoints par Kent, ils s'abritent sous une hutte, occupée par un pauvre hère, que le fou croit être un fantôme, qui se fait appeler « le pauvre Tom » (« Tom o'Bedlam ») et qui est en réalité Edgar, nu sous une couverture lui servant de seul vêtement. Submergé par l'émotion et pris d'un nouveau délire, Lear se met à déchirer ses vêtements afin d'être dans le même dénuement que Tom o'Bedlam. Parti à la recherche du roi et de Kent, armé d'une simple torche, Gloucester finit par retrouver leurs traces et convainc le roi de s'abriter.

Comme Wootton, Romney accorde une grande importance à l'expressivité du paysage, véritable écho des états d'âme des personnages. Dans le texte shakespearien, cette union de la nature et des émotions humaines est d'ailleurs thématifiée, Lear ne cachant pas vouloir que la tempête redouble afin qu'elle puisse répondre à sa propre colère⁴⁹. Pour autant, et contrairement à Wootton, Romney, en bon portraitiste, accorde une place beaucoup plus importante aux figures. Elles occupent une place prédominante au sein de sa composition ; et il précise aussi bien les traits de leur visage et les gestes de leurs mains que les détails de leurs costumes et des drapés. Il use pour cela d'un clair-obscur qui rappelle celui des tableaux de Rembrandt et, plus encore, de Godfried Schalcken, dont les œuvres sont fort appréciées en Angleterre depuis la fin du xvii^e siècle⁵⁰. Le tableau de Romney n'est pas la description précise et littérale d'une scène narrative ; il se présente davantage comme la mise en scène forte et expressive d'une action, comme le reconnaît son fils John, qui le décrit en insistant d'abord sur ses effets chromatiques et expressifs : « It is a torchlight subject, and the effect of light and shadow is managed with a proper attention to nature ; the

⁴⁵ Romney [1830], p. 26.

⁴⁶ Hayley 1809, p. 30 ; Chamberlain 1910, p. 29.

⁴⁷ Sillars 2006, p. 83.

⁴⁸ Armstrong 2003, p. 312.

⁴⁹ William Shakespeare, *King Lear*, III, II, v. 1-9.

⁵⁰ Franits 2018.



44. George Romney, *Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête*, huile sur toile, 104 x 105 cm, Kendal Town Hall

expression, also, is characteristic and forcible »⁵¹. Alors que les regards effrayés de Gloucester, de Kent, d'Edgar et du fou convergent vers le corps et le visage de Lear, ce dernier détonne dans la composition : son costume rouge et blanc contraste fortement avec les teintes ocres et brunes qui dominent dans les autres parties de la peinture, tandis que son regard, tourné vers l'extérieur, hors-champ, semble s'adresser à quelque être imaginaire, qu'il s'agisse de la nature, à laquelle il s'adresse à de multiples reprises, ou de lui-même, auquel il lance de multiples appels dans son délire. Divisée par les effets de la lumière artificielle et par les ombres portées qu'elle jette sur les différentes formes, qui fragmentent toutes les figures, à l'exception de celle de Lear, la composition de Romney rend paradoxalement compte du spectacle de la désintégration mentale du Roi, qui apparaît isolé et solitaire, emprisonné dans un corps dont il voudrait se défaire, et sourd aux messages et aux sollicitations de ceux qui, autour de lui, n'apparaissent que comme des formes incompréhensibles.

La grandeur du style

Portraitistes ou paysagistes, les artistes que je viens d'évoquer ne sont pas et ne seront jamais des peintres d'histoire de profession. Gavin Hamilton est l'un des seuls, de cette génération, à pouvoir vivre à Rome de ses revenus de peintre d'histoire ; et encore lui faut-il les compléter par ses activités de marchand et d'intermédiaire, bien plus lucratives que la vente de ses tableaux. Cette absence de spécialisation des peintres d'histoires britanniques, tout du moins avant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, explique la manière dont ils abordent les sujets d'histoire. À la différence d'Hamilton, ils pensent leurs tableaux d'histoire à partir de leur pratique principale – le paysage, chez

John Wootton, ou le portrait, avec George Romney – si bien que la grandeur qu'ils tentent de conférer à leurs œuvres est, presque toujours, associée à l'expression et à la composition plutôt qu'à l'action et l'exécution, qui continuent de privilégier des scènes assez statiques et minutieusement représentées.

Les articles de Joshua Reynolds dans l'*Idler* (1759)

L'un des premiers peintres britanniques à avoir saisi et formulé cette difficulté est sans doute Joshua Reynolds. À la fin de l'année 1759, le 29 septembre, le 20 octobre et le 10 novembre 1759, il publie trois articles dans l'*Idler*, la revue de son ami Samuel Johnson. Il y aborde à plusieurs reprises la manière dont, selon lui, un artiste britannique, notamment lorsque son domaine de spécialité professionnelle n'est pas la peinture d'histoire, devrait aborder la représentation de la fable⁵². Âgé de 36 ans, Reynolds n'est plus un artiste débutant. Ses portraits, fort appréciés de sa clientèle londonienne, atteignent désormais des prix élevés – 100 guinées pour un portrait en pied en 1759, soit le double d'une figure peinte dans une peinture d'histoire de Gavin Hamilton. Le nombre des commandes qui lui sont adressées ne cesse de croître – plus d'une centaine par an, durant cette période – si bien qu'il fait appel à une cohorte de plus en plus importante d'assistants pour exécuter ou préparer l'exécution des draperies de ses portraits (Peter Toms et George Roth) ou pour leur gravure (James MacArdell, James Watson, John Raphael Smith, Valentine Green, Giuseppe Marchi).

C'est pourtant vers la peinture d'histoire que les regards de Reynolds se tournent de plus en plus, ce qui explique la rédaction des articles de l'*Idler*. Dans ces trois petits essais, Reynolds part d'un constat : la notion de nature, telle qu'elle a été tout récemment définie dans l'*Analysis of Beauty* de William Hogarth (1759) et dans l'*Essay on Taste* (1759) d'Alexander Gerard, a été mal employée parce qu'elle a été mal comprise. Le peintre

⁵¹ Romney [1830], p. 26.

⁵² Blanc 2015, p. 310-318.

britannique admet la nécessité de faire de la nature le modèle principal des peintres ; mais cette nature ne doit pas, dans une peinture d'histoire qui vise la grandeur et l'universalité, renvoyer à l'ensemble des accidents et des imperfections du monde visible ; elle doit correspondre à une certaine idée générale que nous pouvons nous en faire. Dans un portrait, une imitation exacte de la nature peut être tolérée au nom de la ressemblance ; cette même imitation devient fautive en revanche dans une peinture d'histoire, où l'expression et l'action doivent primer et guider les choix des artistes, au nom de ce qui devrait être (le vraisemblable) plutôt que de ce qui est (le vrai). C'est pour cette raison même que la *Sigismonde* d'Hogarth a été unanimement condamnée : non point parce qu'elle aurait été mal pensée ou mal peinte, mais parce qu'elle faisait excessivement ressortir l'individualité de la princesse – dont le visage a été modelé sur celui de l'épouse du peintre – au détriment du caractère général de la représentation. Pour Reynolds, les peintres d'histoire doivent apprendre l'art de ce qu'il appelle la « forme centrale » (*central form*) ou la « forme générale » (*general form*) :

En voyant de nombreux objets, nous formons en nous-mêmes, même sans y prendre garde, une faculté qui nous permet de distinguer, d'une part, ces scories, ces accidents et ces altérations, toujours diverses, que présente toujours la surface de la nature, et, d'autre part, les formes invariables et générales que la nature produit le plus fréquemment et qu'elle semble toujours chercher en ses objets⁵³.

Du point de vue de Reynolds, cette généralisation, qu'il assimile à ce que les peintres britanniques du XVIII^e siècle appellent aussi le « grand style », ne peut donc être confondue avec ce que nous nommons aujourd'hui l'idéalisation. L'idéalisation, en effet, est un processus déductif, qui suppose de ramener la nature visible à des idées préconçues par l'artiste, le plus souvent à partir de schèmes mentaux qui lui sont inspirés par l'étude

des antiques, des grands maîtres ou de la géométrie. La généralisation opère au contraire de façon inductive : elle part des accidents de la nature, qu'elle supprime ou élude, afin de parvenir aux caractéristiques de sa beauté parfaite. C'est au nom de cette distinction que Reynolds refuse la théorie hogarthienne de la « ligne de beauté », non pas parce que cette ligne ne serait jamais belle, mais parce que la beauté ne peut être réduite à une simple formule, abstraction faite de son usage, et qui n'est qu'une forme de beauté parmi d'autres.

Cette définition du « grand style », une grandeur qui ne peut se satisfaire des seules formules d'une peinture à l'antique, ni des accidents particuliers et imparfaits des tableaux d'histoire peints par des paysagistes ou des portraitistes, offre à ces derniers la possibilité d'amender considérablement leurs œuvres, à condition qu'ils soient capables de se départir de leur manière habituelle, trop soumise à la ressemblance et aux règles de leur genre de prédilection. Reynolds les encourage ainsi à opérer des choix radicaux dans leurs tableaux d'histoire afin d'en marquer le caractère général. Il s'agit d'éviter les critiques que Denis Diderot avait pu adresser en 1759 au *Médée et Jason* de Carle van Loo, qui se présentait tout à la fois comme une peinture d'histoire et comme un portrait historié de l'actrice Mademoiselle Clairon : « C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté ; un faste de couleur qu'on ne peut supporter ; un Jason d'une bêtise inconcevable. L'imbécile tire son épée contre une magicienne qui s'envole dans les airs, qui est hors de sa portée et qui laisse à ses pieds ses enfants égorgés »⁵⁴. Pour le penseur français, le tableau de Van Loo n'est pas seulement condamnable en raison de son manque de naturel ; il l'est aussi parce qu'il n'est selon lui qu'un jeu de couleurs, qui manque d'unité et de cette « grande idée » qui, selon le critique, doit structurer les choix formels et iconographiques de tout tableau : « Ces gens-ci croient qu'il n'y a qu'à arranger des figures. Ils ne savent pas que le premier point, le point important,

⁵³ Blanc 2015, p. 316.

⁵⁴ Diderot [2000], p. 194.

c'est de trouver une grande idée. Qu'il faut se promener, méditer, laisser là les pinceaux et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée »⁵⁵.

Le grand style et ses mélanges

Reynolds a tenté d'appliquer ses propres préceptes. Dans son fameux portrait d'Elizabeth Gunning, duchesse d'Hamilton and Argyll (ill. 45), peint et exposé à la Society of Artists en 1760, un an après la parution des trois articles de l'*Idler*⁵⁶, le « grand style » concerne l'invention aussi bien que l'exécution. Ce portrait pour lequel Elizabeth Gunning pose entre les mois de janvier et de juin 1758 n'est pas le premier à faire le choix, en Grande-Bretagne, d'imiter la manière des maîtres anciens ou d'emprunter des postures à l'antique. Après les œuvres pionnières de John Closterman, sur lesquelles se sont appuyés les premiers tableaux de Gavin Hamilton, Allan Ramsay et Joshua Reynolds ont respectivement fait le choix de représenter Norman, vingt-deuxième chef des MacLeod (1752)⁵⁷ et le commandant Augustus Keppel (1752)⁵⁸ en leur donnant l'attitude de l'*Apollon du Belvédère*. Il s'agit ainsi de conférer à leurs portraits un grand style se rapprochant de celui de la peinture d'histoire à travers cette référence aux belles formes des statues antiques. Le choix de Reynolds n'est guère surprenant de portraiturer Elizabeth Gunning sous les traits d'une Vénus moderne, en la flanquant des traditionnelles roses et colombes ainsi que d'un bas-relief rappelant, à travers la représentation d'un *Jugement de Paris*, la main fort disputée d'une des plus belles femmes d'Angleterre.

C'est surtout dans le domaine de l'exécution que Reynolds cherche à faire valoir une nouvelle conception des relations entre le genre du portrait et le grand style de la peinture d'histoire et, plus singulièrement, du costume et du coloris. Pour représenter les vêtements d'Elizabeth



45. Joshua Reynolds, *Elizabeth Gunning, duchesse d'Hamilton and Argyll*, 1760, huile sur toile, 238,8 x 147,3 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.68

⁵⁵ Diderot [2000], p. 194.

⁵⁶ Mannings & Postle 2000, n° 810.

⁵⁷ Dunvegan Castle.

⁵⁸ Londres, Greenwich, National Maritime Museum.

Gunning, Reynolds choisit de frayer une voie médiane entre le strict costume à l'antique et le costume moderne. Il peint une robe aux plis fluides, mais simplifiés, sans les détails de plis et de lumières que l'on trouve alors chez les portraitistes britanniques les plus appréciés, comme Allan Ramsay, Thomas Hudson ou Francis Cotes. L'effet voulu est proche de celui que défend Reynolds dans sa deuxième lettre à l'*Idler* :

Le grand style de la peinture exige qu'on évite précisément cette attention aux détails. Il faut renoncer à ces détails avec autant de soin que le style de la poésie se sépare de celui de l'histoire. [...] L'attention que l'on accorde à ces petites particularités est la vraie cause de ce naturel que nous admirons tant dans les tableaux hollandais. Mais à supposer qu'il s'agisse d'une beauté, ce naturel est certainement une sorte de beauté inférieure, qui doit céder le pas aux formes de beauté plus élevées : on ne peut obtenir les unes sans sacrifier les autres⁵⁹.

Sur le plan du coloris, Reynolds fait le choix d'une unité chromatique : les teintes sont en nombre limité et le clair-obscur est très contrasté, ce qui permet de concentrer ainsi l'attention du spectateur sur la figure, en grande partie détachée du fond paysager sombre, conformément aux règles fixées par Roger de Piles et rappelées en 1760 par Claude-Henri Watelet au sujet de ce qu'il appelle l'« ensemble de composition » :

Il est un *Ensemble de composition*. [...] C'est au Peintre à créer cet Ensemble de composition. Celle des combinaisons possibles, à laquelle il s'arrête, est l'Ensemble de la composition : il est plus ou moins parfait, selon que l'Artiste a plus ou moins réussi à rendre l'arrangement des groupes vraisemblable, les attitudes justes, les mœurs et les usages conformes aux temps et aux lieux, les draperies naturelles, les fonds convenables, et jusqu'aux accessoires bien choisis et bien disposés. [...] Il est encore un *Ensemble d'intérêt*, qui résulte de la part que chacun de ceux qui participent à un événement y prend. [...] Il est encore un Ensemble qui

regarde le Coloris : c'est celui dont je vais bientôt parler, sous le nom d'*Harmonie de la Couleur et du Clair-obscur*⁶⁰.

Les recherches alors entamées par Reynolds sur la grandeur du style concernent ses portraits, mais aussi ses premiers essais dans le domaine de la peinture d'histoire. Il peint en 1759 une *Vénus* (ill. 46) qui est le premier tableau d'histoire que nous connaissons de sa main et où, selon toute vraisemblance, il tente d'entrer en émulation avec le pinceau du Corrège. Le peintre italien incarne en effet le mieux, aux yeux de Reynolds, en compagnie de Raphaël, du Parmesan et de Guido Reni, un grand style qui saurait trouver et privilégier des qualités de grâce et de plaisir visuel, caractéristique de ce qu'il appellera un peu plus tard, en 1771, le « composite style », qui mêle les charmes de l'« ornamental style » (parmi lesquels figurent en grand nombre les peintres vénitiens et néerlandais) et la sévérité du « grand style », propre, au sens strict, à des artistes comme Michel-Ange ou Nicolas Poussin :

Parmi ceux qui ont pratiqué le style composite et qui ont réussi en cette entreprise périlleuse, peut-être le plus réputé est le Corrège. Son style est fondé sur la grâce et l'élégance modernes, auxquelles s'ajoute quelque chose de la simplicité du grand style. La gamme de ses lumières et des couleurs, les idées générales de ses draperies, son contour ininterrompu et fluide : tout conspire chez lui à cet effet. Après lui (peut-être son égal), le Parmesan a donné de la dignité à l'élégance de la modernité efféminée, l'unissant à la simplicité des anciens et à la grandeur et sévérité de Michel-Ange⁶¹.

Ces réflexions sur le mélange des styles, et sur la possibilité de donner au style d'un tableau lié à un talent particulier la grandeur propre à celui de la peinture d'histoire ne se pose pas seulement, à la fin des années 1750 et au début des années 1760, dans le champ spécifique du portrait. Comme on l'a vu avec le *Macbeth* de Wootton, de nombreux paysagistes s'interrogent aussi, dans un

⁵⁹ Blanc 2015, p. 314.

⁶⁰ Watelet 1760, p. 94-96.

⁶¹ Blanc 2015, p. 430.



46. Joshua Reynolds, *Vénus*, v. 1759, huile sur toile, dimensions et lieu de conservation inconnus (vendu chez Christie's, le 23 avril 1926, lot. 64)

esprit assez proche de celui de Romney et de Reynolds, sur la possibilité de concevoir leurs œuvres dans l'esprit de la grande peinture.

Les paysages historiques de Richard Wilson

Parmi eux, le peintre gallois Richard Wilson mérite d'être. Lors de l'exposition de la Society of Artists de 1760, au cours de laquelle Reynolds présente son portrait d'Elizabeth Gunning, Wilson expose un tableau qui, à sa manière, tente de redéfinir les frontières du grand style et, de ce fait, de la peinture d'histoire : il s'agit de sa fameuse *Destruction des enfants de Niobé* (ill. 47).

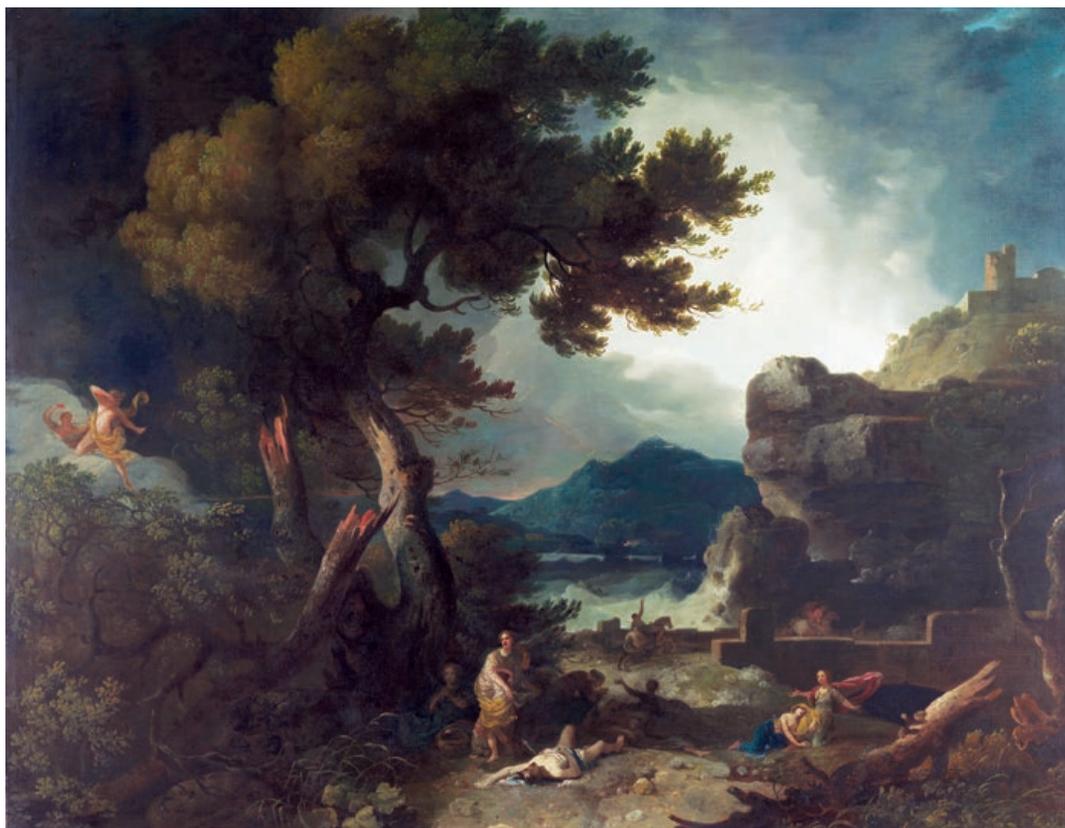
Durant les années 1740, Wilson avait intensivement fréquenté les bancs de la St Martin's Lane Academy. Il y avait développé un vif intérêt pour les grands maîtres du paysage européen, tant italiens que néerlandais, mais aussi pour le portrait. Pas plus qu'Hogarth ou Reynolds, Wilson ne souhaitait toutefois se contenter de développer une simple carrière de peintre de talent particulier. Après avoir participé à l'aventure du Foundling Hospital (1746), il effectue un long séjour en Italie (1751-1757). Il étudie les peintres contemporains (Giovanni Battista Piazzetta, Rosalba Carriera, Francesco Zuccarelli et Marco Ricci à Venise, Claude-Joseph Vernet à Rome) et les maîtres anciens (Titien)⁶², et décide d'abandonner la pratique exclusive du portrait, même s'il continuera de s'y adonner ponctuellement. La découverte de la peinture de Jan Frans van Bloemen et, à travers elle, l'étude des paysages de Gaspard Dughet, de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain, familiarisent le peintre britannique avec le principe des paysages narratifs mettant en scène des sites, voire des scènes tirées du registre de la fable. À son retour en Angleterre, en 1757, il ouvre un grand atelier à Covent Garden et commence à produire, avec l'aide d'assistants comme Joseph Farington, Thomas Jones ou William Hodges, un nombre important de paysages mythologiques dont fait partie *La Destruction des enfants de Niobé*.

Alors que Wootton cesse de peindre durant les années 1760, Wilson devient l'un des paysagistes les plus respectés de sa génération. Ses tableaux qui mêlent le paysage et l'histoire tentent de s'inscrire dans la pratique des peintres romains que Wilson a admirés à Rome et qui sont fortement présents dans les collections britanniques. Son *Lac de Nemi avec Diane et Callisto* (v. 1757), peint pour Henry Hoare, de Stourhead⁶³, ou ses cinq vues de la Wilton House (1758-1760), exécutées pour Henry Herbert, dixième comte de Pembroke⁶⁴, le montrent clairement. Face à la tradition du paysage néerlandais,

⁶² Constable 1953, p. 21-22.

⁶³ Liverpool, Lady Lever Art Gallery.

⁶⁴ New Haven, Yale Center for British Art.



47. Richard Wilson,
La Destruction des enfants de Niobé, 1760, huile sur toile,
147,3 x 188 cm, New Haven,
Yale Center for British Art,
inv. B1977.14.81

caractérisé par l'apparente fidélité à la nature visible, Wilson tente de valoriser ce que George Beaumont appellera une « elevation of thought and dignity of composition », c'est-à-dire les caractéristiques traditionnelles de la peinture d'histoire, sur lesquelles les trois articles de l'*Idler* publiés par Reynolds en 1759 avaient insisté⁶⁵. Dans la lignée des tempêtes de Gaspard Dughet et des marines orageuses de Joseph Vernet, Wilson inscrit ainsi sa pratique de paysagiste dans une esthétique de l'expression. Se rappelant peut-être que, dans l'*Iliade*, le nom de Niobé est régulièrement associé au thème de l'*hubris* et qu'elle est punie par Létô qui demande à Apollon et Diane de massacrer ses quatorze enfants⁶⁶, le peintre multiplie les signes qui évoquent le caractère pathétique et morbide de la scène et, peut-être, les thèmes du danger et de l'excès, propres aux idées du sublime longinien et lucrécien : l'arbre fendu, à gauche ; les branches courbées des arbres ; les vagues déchaînées de la mer ; les feux de la ville, à distance ; les cieux enténébrés par les nuages et éclairés par la foudre.

Contrairement à Wootton, en revanche, Wilson n'accorde pas aux figures de son tableau une valeur purement signalétique. Il cherche à les faire participer elles aussi au grand

⁶⁵ Cunningham 1879, t. III, p. 4.

⁶⁶ Homère, *Iliade*, XXIV, v. 603-610.

style qu'il souhaite donner à son paysage. Son rapport au texte d'Ovide est assez distant⁶⁷; et il prend des libertés avec les réalités historiques et géographiques. La ville antique qu'il montre à l'arrière-plan est sans doute Thèbes, dont Niobé est la reine, alors que la cité ne se trouve pas au bord de la mer, mais au cœur des terres de l'Attique. Pour certaines des figures du groupe de Niobé et de ses enfants, Wilson fait plutôt le choix de se fonder sur le célèbre groupe antique des jardins romains de la villa Médicis, découvert en 1583 et dont il avait réalisé une copie dessinée en 1752⁶⁸. Pour les autres enfants de Niobé, ainsi que pour les figures d'Apollon et de Diane, c'est dans les ressources de sa propre invention qu'il puise. Le résultat recherché est celui d'une meilleure intégration des figures dans l'espace paysager. Jouant des effets d'un clair-obscur assez fort, qui place les figures principales dans la lumière et repousse dans la pénombre les figures secondaires, Wilson organise les différents plans de la composition autour d'une grande diagonale descendante. Associant la figure d'Apollon s'appêtant à décocher une nouvelle flèche meurtrière à celle de Niobé, tentant de protéger un de ses enfants les plus jeunes tout en se retournant derrière elle, le regard effrayé, cette ligne directrice organise le suspens narratif d'une scène marquée par l'expressivité outrancière.

Cette recherche inédite d'intégration de l'histoire et du grand style dans le paysage, qui relève de ce que l'on appelle alors un « historical landscape », connaît un succès critique considérable. Grâce à *La Destruction des enfants de Niobé*, Wilson suscite l'intérêt de son premier patron, le prince William Augustus, duc de Cumberland, oncle de George III, qui en fait immédiatement l'acquisition. De son côté, John Boydell demande à William Woollett de graver une estampe d'après ce tableau, qui est publiée en 1761, connaît des ventes spectaculaires, et contribue également au succès de son éditeur. Dans la foulée, dès 1761, le paysagiste Paul Sandby décide d'exposer à la Society of Artists un tableau aujourd'hui perdu, mais

qui, probablement, recherchait des fins similaires à celles du tableau de Wilson. Le livret de l'exposition décrit ainsi un « Historical Landskip Representing the Welsh Bard in the Opening of Mr. Gray's Celebrated Ode ». En 1811, *La Destruction des enfants de Niobé* reste louée par Joseph Mallord William Turner, dans le cours qu'il consacre aux fonds des paysages, à la Royal Academy⁶⁹. Certes, elle est critiquée par Joseph Holden Pott, dans son *Essay on Landscape Painting* (1782)⁷⁰, ainsi que par Joshua Reynolds, dans l'un de ses discours à la Royal Academy (1790) – nous y reviendrons; mais, comme le prétend Thomas Wright, le premier biographe de Wilson, qui s'appuie également sur l'autorité du peintre Edward Edwards, ces critiques, qui pointent surtout l'échec de la tentative d'intégration de figures antiques à un paysage jugé trop naturaliste, sont fort tardives, se fondent sur des souvenirs imprécis de l'œuvre et traduiraient l'inimitié de leur auteur à l'égard du peintre, mort en 1782⁷¹.

Au cours des années qui suivent, Wilson intensifie ses recherches sur le grand style du paysage historique. En 1762, deux ans seulement après avoir présenté sa *Destruction des enfants de Niobé*, il peint trois versions d'un tableau (ill. 48) qui, gravé en 1778, prendra le titre de *Solitude*, et qu'il fonde sur quatre vers tirés des *Seasons* de James Thomson (*Summer*, 1730):

And all is awful, silent gloom around.
These are the haunts of Meditation, these
The scenes where antient Bards th'inspiring breath,
Extatic, felt; and, from this world retir'd⁷².

Au sein d'une forêt étrange et désolée de chênes vénérables, Wilson représente trois ermites. Deux d'entre eux, l'un âgé, l'autre plus jeune, à gauche, sont habillés comme des moines. Le troisième allongé, en partie dénudé, sous les vestiges d'un lion antique, ressemble

⁶⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, VI, v. 144-312.

⁶⁸ Londres, Victoria & Albert Museum.

⁶⁹ Ziff 1963.

⁷⁰ Pott 1782, p. 28-30.

⁷¹ Wright 1824, p. 29-31.

⁷² Thomson 1730, v. 444-447. L'un de ces tableaux sera offert au roi George III, qui le refusera.



48. Richard Wilson,
« Solitude », v. 1762-1770,
huile sur toile,
142,1 x 210,1 cm,
Washington, National
Gallery of Art,
inv. 1983.1.45

davantage aux philosophes dépeints ou gravés par Salvator Rosa et illustre le thème de la retraite dans la nature rurale, cher au peintre, tout au long de sa carrière⁷³. Au loin, dans la forêt, une église est éclairée par la lumière du soleil. À l'horizon, le cratère d'un volcan en activité laisse échapper quelques fumerolles.

Ce paysage s'inscrit dans la tradition des ruines mélancoliques, fort populaire au XVIII^e siècle. Au centre de la composition, les fragments sculptés font référence aux deux célèbres lions de basalte, souvent décrits comme des « lions égyptiens », qui, depuis 1588, servent de fontaines au pied des grands escaliers du Capitole, et que les notes de voyage de Joshua Reynolds placent « parmi les meilleures antiques de leur espèce à Rome »⁷⁴. Cette référence vaut sans doute comme une méditation sur la condition humaine et la vanité des choses. Les restes de la patte gauche, qui repose encore sur un globe, traduisent non sans ironie un pouvoir terrestre dépassé par le temps, tandis que la Nature invaincue demeure, dominée par les réalités spirituelles qu'incarnent la religion des croyants (les deux frères, l'église) et la religion naturelle (le philosophe, les arbres des druides, le volcan). Dans le même temps, le tableau de Wilson rend hommage à l'un des peintres auxquels il voue la plus grande vénération, tout comme un grand nombre des patrons britanniques du XVIII^e siècle, Claude Lorrain, dont il cherche à imiter le rendu des arbres et les effets de la lumière naturelle, dans le lointain. Mais la plus grande originalité de ce tableau tient,

⁷³ Solkin 1982, pp. 70-74, 212-213.

⁷⁴ Blanc 2015, p. 174.

comme *La Destruction des enfants de Niobé*, en sa capacité à exprimer, par le paysage et ses figures, un « effet général » – une « expression générale » aurait-on dit, au XVII^e siècle, dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture⁷⁵, c'est-à-dire une sorte d'état d'âme (la « solitude » explicite Wilson dans l'estampe de 1778), que les vers de Thomson tentent d'exprimer verbalement.

Même si, dès la fin des années 1740, la question de la grandeur devient centrale dans les débats autour de la peinture d'histoire, les artistes, on le voit, ne s'entendent pas tout à fait sur sa définition et sur les moyens qu'il est nécessaire de mettre en œuvre pour l'appliquer concrètement. Pour Gavin Hamilton et les peintres d'histoire britanniques installés à Rome, peut-être inspirés de leur connaissance de première ou de seconde main des idées de Winckelmann, l'antique doit devenir le maître étalon de la peinture d'histoire. Pour des peintres comme John Wootton ou George Romney, la grandeur doit rechercher l'énergie et l'expression exacerbée des passions. Quant à Joshua Reynolds ou Richard Wilson, ils pensent que la grandeur est surtout une affaire de style, qu'elle permet d'élever des portraits ou des paysages au-dessus de l'imitation de la nature ordinaire, ou, mieux encore, de permettre à un portraitiste ou à un paysagiste de peindre des tableaux d'histoire plus convaincants, où se mêlent leurs talents d'exécution et leurs ambitions d'invention. Ces discussions, parfois vives, autour de la grandeur de la peinture d'histoire britannique, et qui ne font que commencer, mettent en évidence, en filigrane, une autre question, centrale dans les débats artistiques et esthétiques de la fin des années 1750 et du début des années 1760 : celle des modèles. Faut-il, en effet, suivre l'avis des peintres romains et ne consacrer l'essentiel de son attention qu'aux œuvres antiques et aux artistes qui, dans le passé, leur ont accordé l'essentiel de leurs efforts ? Faut-il se diriger, plutôt, vers l'ensemble des meilleurs maîtres anciens, quitte à tomber dans la copie de manière ? Ou est-il nécessaire de remettre en cause, de fond en comble, ces autorités, en tentant de peindre des tableaux qui répondent plus précisément aux nouvelles sensibilités du public du XVIII^e siècle ?

⁷⁵ Montagu 1994.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

CHAPITRE V

QUELS MODÈLES ?

Parmi les modèles qui demeurent particulièrement présents dans les théories et les pratiques artistiques britanniques, tout au long des années 1750 et 1760, et cela malgré les attaques répétées de William Hogarth et de son entourage contre les idées de lord Burlington et les œuvres de William Kent, le corpus des œuvres antiques continue de jouer un rôle essentiel et bénéficie même d'un prestige croissant auprès des artistes qui cherchent à s'en saisir, afin de légitimer leur action et de consolider la place de la peinture d'histoire au sein de leurs œuvres.

Le goût grec

En l'absence d'une académie royale britannique, le voyage à Rome devient plus que jamais nécessaire aux jeunes artistes désireux de parfaire leurs connaissances, mais aussi de cultiver leur goût, comme le montre la trajectoire de la plupart des jeunes artistes de l'époque. Le sculpteur Joseph Nollekens en constitue sans doute un cas exemplaire. Après avoir reçu plusieurs prix de la Society of Artists, le jeune artiste comprend qu'il ne peut décemment pas poursuivre sa carrière sans partir pour Rome « to see the works of Michelangelo and other great men »¹. Après avoir fait halte à Paris, Lyon, Turin, puis Venise, Bologne et Florence, il arrive ainsi à Rome le 11 août 1762. Il travaille dans l'atelier de Bartolomeo Cavaceppi, à la restauration et à la copie d'après l'antique. Il entre en contact avec les marchands comme Thomas Jenkins et les artistes comme Gavin Hamilton et James « Athenian » Stuart qui exploitent ce marché de la copie de l'antique avant de devenir l'un des sculpteurs préférés du cardinal Albani et de décrocher plusieurs

¹ Smith 1829, t. I, p. 5.

importantes distinctions – médaille d’or du concours Balestra organisé par l’Accademia di San Luca de Rome pour un groupe en terre cuite représentant *Jupiter, Junon et Ino* (1768)²; Accademia del Disegno de Florence (juin 1770).

Durant la même période, le succès d’un petit traité publié par Daniel Webb en 1760 et dédié à Joseph Spence, *An Inquiry into the Beauties of Painting*, qui sera traduit en français (1765) et en allemand (1766), témoigne également de l’emprise toujours forte des idées de Lord Shaftesbury sur les discours, mais aussi de celles d’Anton Raphael Mengs et de Johann Joachim Winckelmann³. Dans son livre, Webb affirme que le goût constitue un sens naturel et inné, par lequel il est possible de reconnaître la beauté, qu’elle soit esthétique ou morale, et cela malgré l’existence des règles et les conventions artistiques. Dans cette théorie optimiste du goût, il accorde une place essentielle aux sources textuelles et visuelles de l’Antiquité. Il n’hésite pas à se féliciter implicitement des moyens mis en œuvre par les portraitistes et les paysagistes tels que Joshua Reynolds ou Richard Wilson afin de donner à leurs tableaux la grandeur propre aux grandes statues antiques : « However enlightened we may be by the most elegant observance of nature, or warmed by the most poetic descriptions, the Belvedere Apollo, and daughter of Niobe still give us new ideas of nobleness, energy, and beauty »⁴. Surtout, à la suite de Winckelmann, il fait de l’Antiquité un modèle absolu, moral et formel, que les artistes doivent suivre et imiter s’ils souhaitent atteindre la grandeur et la perfection⁵.

Deux ans plus tard, la publication longtemps attendue du premier volume des *Antiquities of Athens* de James « Athenian » Stuart et Nicholas Revett, dédié à George III, contemporaine de celle du cinquième volume du *Recueil* de Caylus⁶, confirme cette tendance

antiquophile. Ces auteurs présentent l’art grec comme « la fontaine » dont « les artistes qui ambitionnent de devenir parfaits » aiment se rapprocher pour en être instruits (« artists who aim at perfection, must be more pleased and better instructed, the nearer they approach the Fountain-Head of their art »)⁷.

L’*Achille pleurant la mort de Patrocle* (1760) de Gavin Hamilton

Une telle prédominance du goût grec dans les débats artistiques britanniques ne peut que conforter les choix de Gavin Hamilton. Ses propres idées ont d’ailleurs été en grande partie reprises – pour ne pas dire plagiées, prétendent alors certains lecteurs de Webb – par les auteurs qui, à présent, se font les chantres de l’art antique. Poursuivant la réalisation de son cycle homérique, il commence en 1760, alors que l’exécution de son *Andromaque* n’est pas tout à fait terminée, à concevoir le deuxième tableau de la série : un *Achille pleurant la mort de Patrocle* (ill. 49), qui sera acheté par James Grant of Grant⁸.

L’*Andromaque* et l’*Achille* paraissent à première vue assez similaires. Toutes deux mettent en scène une lamentation héroïque autour d’un cadavre, agrémentée de nombreuses figures secondaires. À la différence, toutefois, de l’*Andromaque*, l’*Achille* ne présente pas une scène de déploration froide et retenue. Conformément à l’histoire⁹, Achille, d’un puissant geste du bras gauche, refuse le réconfort proposé par ses camarades grecs, alors qu’il se lamente sur le corps mort de son ami Patrocle, tué par les Troyens. Il ne parvient pas à supporter la perte de celui qui était à la fois son cousin et son ami d’enfance¹⁰, et auquel le père d’Achille avait confié le soin d’« instruire » et de « diriger » son fils, après le centaure Chiron¹¹. Lorsque les Troyens annoncent leur volonté

² Œuvre perdue.

³ Webb 1760.

⁴ Webb 1760, p. 54.

⁵ Webb 1760, p. 54-55.

⁶ Caylus 1751, t. V.

⁷ Stuart & Revett 1762, n. p.

⁸ Exposé à la Society of Artists en 1765, ce tableau est conservé à la National Gallery of Scotland, à Édimbourg.

⁹ Homère, *Illiade*, XXIII, v. 110-257.

¹⁰ *Ibid.*, X, v. 608.

¹¹ Platon, *Les Lois*, XII, 944a.

49. Gavin Hamilton, *Achille pleurant la mort de Patrocle* (cycle de l'Iliade d'Homère), 1760-1763, huile sur toile, 227,3 x 391,2 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2339



d'envahir le camp grec, Patrocle tente de convaincre Achille de reprendre les armes, alors que ce dernier, après son différend avec Agamemnon, avait décidé de se replier dans sa tente. Achille n'autorise son ami qu'à prendre ses propres armes afin de mener le combat à la tête de ses Myrmidons, au cours duquel il trouve la mort sous les coups d'Hector. La dépouille de Patrocle est alors ramenée à Achille par Ajax le Grand et par Ménélas, tous deux représentés par Hamilton dans le dos d'Achille. À gauche de la composition, trois femmes sont représentées. La figure agenouillée est peut-être la mère d'Achille, Thétis, qui administre à Patrocle du nectar et de l'ambrosie, afin de ralentir les effets de la putréfaction, tandis que son fils, après un serment, repart au combat et vainc Hector.

Le corps-à-corps

Andromaque prend calmement en charge les mânes de son défunt époux. Achille, lui, exprime sa douleur sous la forme d'une rage, pour laquelle Hamilton fait le choix de s'inspirer de deux modèles antiques : celui du *Laocoon*, pour la tête renversée sur les épaules et la jambe gauche ; et, pour le bras droit, celui d'un groupe antique restauré par Pietro Tacca, alors parfois identifié comme un *Patrocle enlevé aux Troyens par Ajax*, et qu'Hamilton a pu étudier dans la Loggia dei Lanzi, à Florence¹². Contrairement à Jacques-Louis David qui, dix-huit ans plus tard, également à Rome, peindra les *Funérailles de Patrocle*, s'inspirant d'ailleurs en partie, pour la figure d'Achille, du tableau de Gavin

¹² Blanc 2015, p. 223.

Hamilton¹³, le peintre écossais se concentre sur une scène plus intime. Elle lui permet de mieux opposer la colère exacerbée d'Achille à l'immobilité morbide du corps de son ami et aux différentes réactions de son entourage. De même, par la proximité physique des corps dénudés d'Achille et de Patrocle, le premier semblant vouloir soulever le second par la hanche, Hamilton fait allusion à l'amitié des deux héros, souvent présentée, dès l'Antiquité, comme un modèle de l'amour homosexuel, à l'instar de la relation liant Alexandre le Grand et Héphaestion¹⁴. Malgré les dénégations de Platon¹⁵, Eschyle, dans *Les Myrmidons*, met en scène un Achille qui, pleurant sur le corps de Patrocle, célèbre la beauté de ses hanches et regrette les baisers qu'ils avaient échangés¹⁶. Six siècles plus tard, Élien parle encore de Patrocle comme du « mignon d'Alexandre »¹⁷. Ce détail fait peut-être allusion aux idées développées par Winckelmann sur la beauté des anciens Grecs, dont l'épanouissement n'a été possible, selon lui, qu'en raison de la liberté de leurs mœurs (« la belle nudité des corps se montrait dans des attitudes et des positions si variées, authentiques et nobles qu'il est impossible de les faire adopter de nos jours, dans les académies, aux modèles professionnels qui sont engagés »¹⁸). Devant le *Jupiter et Ganymède* qu'il prend pour une fresque antique originale alors qu'il s'agit d'un faux fabriqué avec malice par son ami Anton Raphael Mengs, Winckelmann écrit ainsi :

[C'est] une peinture d'une qualité telle qu'on n'en avait jamais vu jusque là, éclipsant même les peintures d'Herculanum alors connues. Il s'agit d'un Jupiter assis, couronné de lierre (celui d'Élis avait une couronne de fleurs), s'appêtant à embrasser Ganymède, qui lui tend, de la main droite, une coupe agrémentée d'ornements en relief et, de la main gauche, un récipient dans lequel il servait aux dieux de l'ambrosie.

[...] Le favori de Jupiter est sans conteste une des plus belles figures que nous ait léguées l'Antiquité, et je ne trouve rien de comparable à son visage : une telle volupté s'épanouit sur ce visage que son expression entière semble n'être qu'un baiser¹⁹.

Le « true taste »

L'un des artistes qui exprime la plus grande admiration à l'égard du tableau d'Hamilton est James Barry, un jeune artiste irlandais qui, lui aussi, rêve de devenir peintre d'histoire. Après avoir effectué sa formation auprès de John Butts, un paysagiste de Cork, Barry commence sa carrière à Dublin, en 1763, où il expose *Le Baptême du roi de Cashel*, présenté à la Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce de la ville. Le succès obtenu par ce tableau lui permet d'obtenir un prix spécial pour la peinture d'histoire et de le voir acheté par trois membres du Parlement irlandais²⁰. Il poursuit sa formation dans l'école de dessin de la Society, sous la direction de Jacob Ennis, avant d'attirer l'attention d'un de ses plus illustres compatriotes, Edmund Burke. Au printemps 1764, Burke l'encourage à quitter Dublin pour Londres, où le jeune peintre travaille avec James « Athenian » Stuart ; il l'incite ensuite à partir faire son Grand Tour, à partir du mois d'octobre 1765. Ce voyage, qui mène Barry à Paris, où il séjourne dix mois, puis à Rome, occupe une place essentielle dans la carrière de l'artiste. Il passe l'essentiel de son temps à l'étude de l'antique, tout en fréquentant activement la communauté des artistes étrangers, où il fréquente les peintres John et Alexander Runciman, Louis Gabriel Blanchet, Dominique Lefèvre et John Francis Rigaud et les sculpteurs James Paine le Jeune et Joseph Nollekens. C'est dans ce contexte que, dans une lettre sans doute écrite en 1764, Barry exprime son enthousiasme à l'égard des peintures d'histoire de Gavin Hamilton, qu'il présente comme le meilleur et le plus récent exemple de ce qu'il appelle le « true taste » qu'incarne à ses yeux

¹³ Dublin, National Gallery of Ireland.

¹⁴ Élien, *Histoire variée*, XII, 7.

¹⁵ Platon, *Ion*, 537a.

¹⁶ Eschyle, *Les Myrmidons*, 228b.

¹⁷ Homère, *Illiade*, XXIII, v. 90.

¹⁸ Winckelmann [1991], p. 21.

¹⁹ Winckelmann [2005], p. 418-419. Voir aussi Déculot 2000, p. 45.

²⁰ Dublin, Terenure College.

« L'art sans affectation des anciens » : « The pictures, and every thing of his designing, are distinguished by that unaffected air of the antients, which alone constitutes true taste, and is joined to such a certainty of outline and mythology, as is rarely found any where else »²¹.

L'histoire anglaise

James Barry s'enthousiasme pour les tableaux de Gavin Hamilton ; mais il souligne bien qu'en cela, il est minoritaire parmi ses collègues britanniques : « I have not escaped the censure of several artists for crying up the merit of this performance, but am perfectly easy whilst I am countenanced in it by men of true taste and discernment »²². Comme on l'a déjà souligné, les tableaux d'Hamilton ne suscitent pas une ferveur similaire en Angleterre et à Rome. À Londres ou à Édimbourg, l'admiration exprimée par Hamilton pour l'Antiquité gréco-romaine fait débat, notamment parce qu'elle n'est pas aisément compatible avec l'exaltation de l'histoire et de la nation anglaises qui fait l'objet, à partir de la fin des années 1750, d'un renouveau considérable dans le domaine de la peinture d'histoire.

L'une des sources de cette nouvelle mode anglo-saxonne dans la peinture d'histoire britannique est probablement à rechercher à la fin du premier tiers du XVIII^e siècle, au moment où, quelques années avant que William Kent ne peigne pour la reine Caroline trois tableaux tirés de la vie d'Henry V (ill. 21), l'historien Paul Rapin de Thoyras, huguenot français réfugié en Angleterre, publie les premiers volumes de son *Histoire d'Angleterre* (1723-1725). Cet ouvrage, un succès de librairie traduit à deux reprises en anglais, par Nicholas Tindal (1725-1731), puis John Kelly (1732-1736), prend le parti de relire l'histoire anglo-saxonne à l'aune d'un point de vue whig.

Il insiste sur les luttes et les tensions entre les prérogatives de la Couronne et les attentes de l'aristocratie, tout en faisant implicitement l'éloge téléologique du parfait équilibre atteint par le système politique britannique, à la fin du XVII^e siècle, grâce à une répartition raisonnée des pouvoirs entre le Parlement, la Constitution et le Monarque, que Rapin justifie en expliquant qu'il remonte à la période saxonne²³. L'ouvrage de Rapin, ses traductions, ainsi que les nombreuses variations et interprétations qui en ont été tirées, comme les *Remarks on the History of England* (1730-1731) d'Henry St John, premier vicomte de Bolingbroke, lord Bolingbroke, contribuent à encourager les peintres d'histoire à tourner leurs regards non plus seulement vers la fable antique, mais également l'histoire et le patrimoine culturel de leur propre nation.

Cette tendance se renforce lors de la création de la Society of Arts, 1759, puis de sa scission en 1760. Dès sa fondation, la Society of Arts décide de décerner des prix aux peintures d'histoire – 100 guinées à la « best Original Piece of History Painting containing not less than three human figures as big as life », et 50 guinées à l'œuvre classée seconde dans la même catégorie²⁴. Le 28 février 1759, lors d'une réunion du comité de la Society, une résolution proposée précise que six sujets sont possibles – trois sont empruntés à l'histoire antique, deux autres à l'histoire anglo-saxonne, une à une poésie allégorique de Richard Glover (1739) célébrant le commerce de la Londres moderne :

That one Subject only for the said Premium be pitch'd upon by the Society, and that the six following subjects be proposed to them, to chuse one thereof, if they think fit. These subjects are :

- 1st. Boadicia relating her Injuries to Cassibolan and Paulinus in the presence of her two Daughters.
2. Queen Eleonora sucking the Poison out of King Edward's Wound after he was shot with a poison'd arrow.

²¹ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 15-16.

²² Fryer & Burke 1809, t. I, p. 22.

²³ Sunderland 1986, p. 14.

²⁴ Sunderland 1986, p. 13.

3. Regulus taking leave of his Friends when he departed on his Return to Carthage.
4. The Death of Socrates.
5. The Death of Épaminondas.
6. The Birth of Commerce as described by Mr. Glover in his Poem called London²⁵.

Mais cette proposition de résolution n'est pas retenue, les minutes de la Society précisant : « The Society disagreed to the Second Resolution; and Resolved that the Candidates shall chuse their Subjects out of the English History only ». À partir de 1761, les textes évoluent encore : les sujets du concours de la meilleure peinture d'histoire doivent désormais être tirés de « l'histoire britannique » (« British History »), puis, en 1762, de « l'histoire britannique ou irlandaise » (« British or Irish History »)²⁶.

Ces multiples revirements témoignent de la volonté désormais institutionnalisée de promouvoir la peinture d'histoire britannique, mais aussi de l'ambition avérée de défendre, pour ce faire, les sujets de l'histoire anglo-saxonne, qui sont présentés comme une alternative possible aux sujets inspirés de l'histoire antique, susceptibles, comme eux, de faire l'éloge des vertus et de la morale anciennes et de contribuer à l'élaboration d'un grand récit national, à travers les âges, et par l'image.

Les Bourgeois de Calais (1760) de Robert Edge Pine

En 1760, le premier peintre à recevoir le prix pour la meilleure peinture d'histoire de la Society of Arts est Robert Edge Pine, pour le tableau qu'il présente lors de l'exposition annuelle, ses *Bourgeois de Calais* (ill. 50). Après avoir probablement effectué son apprentissage auprès son père, le graveur John Pine, Robert Edge Pine s'établit comme peintre professionnel à la fin des années 1740. Il touche à tous les genres, et particulièrement à celui du portrait. Il se fait surtout connaître comme l'une des chevilles ouvrières de la

Society of Arts, faisant partie, en mars 1759, de ceux qui proposent l'organisation d'expositions régulières²⁷. D'un point de vue strictement formel, le tableau de Pine, aujourd'hui perdu, ne frappe guère par son originalité, si, tout du moins, nous pouvons en croire la médiocre estampe qui en a été tirée en 1771. Le choix de son sujet et de sa composition est en revanche habile. Le thème fait partie des rares épisodes devenus emblématiques dans l'iconographie de la Guerre de Cent-Ans. Il est d'abord connu à travers les témoignages de Jean le Bel et de Jean Froissart, dont le récit est repris par Paul Émile de Vérone, au XVI^e siècle, puis par le biais des dérivations historiques, littéraires et théâtrales qui en ont été tirées tout au long du XVIII^e siècle²⁸. Après un siège de onze mois, commencé le 4 septembre 1346, Jean de Vienne, qui commande la garnison de la ville, décide sous la pression de la population d'entamer des négociations avec Édouard III, qui tente de conquérir la France par la Normandie, après avoir débarqué à Saint-Vaast-la-Hougue (12 juillet). Le roi demande au chevalier de lui envoyer six représentants de la ville. Menés par Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Pierre de Wissant et son frère Jacques, Jean de Fiennes et Andrieu d'Andres se livrent en otages, en échange de l'engagement d'Édouard III de ne pas piller la ville et de ne pas massacrer les habitants. Conformément aux vœux du monarque, ils se présentent en soumis – en chemise, les pieds nus, la corde au cou, avec les clefs de la ville.

Cet épisode illustre ainsi de façon ambiguë les vertus du roi. En effet, Édouard III remporte une victoire militaire ; mais alors que le roi a fait preuve d'une cruauté impitoyable et intransigeante durant le siège de Calais, les habitants de la ville ont su montrer jusqu'au dénouement leur grandeur d'âme, leur courage et leur ténacité face à un souverain qui, non content de les

²⁵ Sunderland 1974, p. 13.

²⁶ Sunderland 1986, p. 13.

²⁷ Paulson 1971, t. II, p. 308.

²⁸ Claudine Guérin de Tencin, *Le Siège de Calais, nouvelle historiques* (1739) ; Barnabé Farmian Durosoy, *Les Décisus français, ou le Siège de Calais sous Philippe VI* (1764) ; Pierre Laurent Buirette de Belloy, dit Dormont de Belloy, *Le Siège de Calais* (1765).

50. François Aliamet
d'après Robert Edge Pine,
Les Bourgeois de Calais,
1771, eau-forte et gravure,
151,4 x 60 cm, Londres, British
Museum, Department
of Prints and Drawings,
inv. 1877,0609.1841



soumettre à la famine, exige l'humiliation de leurs représentants. Ce n'est d'ailleurs que grâce à l'intervention de Philippa de Hainaut, représenté par Pine agenouillée aux pieds de son époux et implorant sa pitié, que le roi se résigne à épargner les six prisonniers. Le succès remporté par le tableau de Pine semble témoigner d'un accueil favorable d'une majorité des membres de la Society, dont font partie de nombreux républicains déclarés. Parmi eux figure notamment l'antiquaire Thomas Hollis, qui préside le comité de la Society entre 1760 et 1762, et qui est un sympathisant déclaré de John Wilkes. Ses engagements politiques sont si clairement affirmés qu'ils suscitent l'ire d'Horace Walpole, qui parle de lui comme « the most bigoted of all republicans to a degree of being unwilling to converse with men of other principles²⁹ ».

Fondée sur celle de la célèbre *Tente de Darius* de Charles Le Brun, la composition de Pine fait d'ailleurs preuve d'une douce ironie. Dès la traduction anglaise de sa description par Félibien (1703), le tableau de Le Brun est souvent présenté comme une exaltation

²⁹ Sur cet avis, voir Erdman 1954.

des vertus du bon prince. C'est en partie la raison pour laquelle, en 1746, Hayman y fait appel quand il peint son *Moïse sauvé des eaux* (1746). En convoquant le modèle de Le Brun, Pine met en tension une histoire mettant en scène un roi dont la victoire est marquée par la cruauté et une composition vantant les qualités d'un empereur qui, après avoir vaincu Darius et pris possession de sa tente, a épargné sa famille et lui a permis d'enterrer ses morts – une tension qui, en fonction des convictions politiques du spectateur, peut déboucher sur une lecture royaliste, marquée par la comparaison typologique d'Alexandre le Grand, d'Édouard III et de George II, ou sur une interprétation républicaine, qui rejette et critique une monarchie toujours tentée par le despotisme.

L'*Histoire de Gunhilda* (1760) d'Andrea Casali

D'autres peintres savent alors, avec Pine, faire preuve de la même ambiguïté dans le choix et le traitement moral ou politique de leurs peintures d'histoire. C'est le cas d'Andrea Casali qui, lui aussi, rencontre un certain succès d'estime en 1760, quand il remporte le deuxième prix de 50 guinées de la meilleure peinture d'histoire de la Society of Artists pour son *Histoire de Gunhilda* (ill. 51).

Ce peintre est né à Rome où il est l'élève de Francesco Trevisani et Sebastiano Conca. Il noue ses premiers contacts avec les touristes britanniques en peignant leurs portraits à partir de la fin des années 1730. Charles Frederick et Henry Howard, quatrième comte de Carlisle, l'encouragent à s'installer en Angleterre, où il arrive en 1741, après huit mois à Paris. Il obtient ses premiers succès comme peintre de décors, dans la lignée de ses prédécesseurs italiens, travaillant notamment pour Richard Child, premier comte de Tylney³⁰. Il fait également partie du cercle de Robert Adam, pour lequel il peint des bas-reliefs feints pour les intérieurs de Syon House. Il y côtoie peut-être un compatriote, Antonio Zucchi; lui aussi est venu chercher fortune en

Angleterre en 1766, après avoir été contacté par Robert Adam pour réaliser avec Charles-Louis Clérisseau des dessins pour les estampes de ses *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro* (1764)³¹, puis pour participer à ses projets décoratifs en réalisant des peintures narratives inspirées d'Homère et de Virgile³² ainsi que des caprices³³. Sollicité par William Hogarth, Casali peint une *Adoration des rois mages* (1650) pour la chapelle du Foundling Hospital qui, vivement critiquée, est finalement remplacée par un tableau de Benjamin West. L'un de ses commanditaires réguliers est William Beckford, dont les plafonds et les escaliers de la demeure de Fonthill sont décorés par Casali qui exécute aussi plusieurs tableaux d'histoire, dont un *Édouard le martyr poignardé par ordre de sa belle-mère Elfrida*, exposé à la Free Society of Artists en 1761³⁴.

Le sujet de l'*Histoire de Gunhilda* remonte au XI^e siècle et à l'histoire primitive des premiers souverains de l'Angleterre, notamment connue grâce aux chroniques d'Albéric de Trois-Fontaines et de William of Malmesbury. Fille de Canute le Grand et d'Emma de Normandie, demi-sœur maternelle d'Édouard le Confesseur, Gunhilda est suspectée d'adultère par son époux, Henry III, empereur et roi de Germanie. Son refus d'une réconciliation conduit à l'organisation d'un duel entre son champion et d'Henry III. Le tableau de Casali représente le dénouement de ce combat, remporté par le représentant de Gunhilda. À gauche, un page agenouillé apporte à l'impératrice la tête de l'accusateur tandis que le reste de son corps est emporté hors de la scène. Au centre de la composition, l'empereur, la tête coiffée de lauriers et la main droite sur le cœur, semble implorer le pardon à son épouse. Celle-ci le repousse de la main gauche: elle affirme préférer devenir nonne plutôt que de supporter plus longtemps la honte d'avoir été suspectée

³⁰ Wanstead House, Essex.

³¹ Adam & Clérisseau 1764.

³² Londres, Home House; Lansdowne House, Drawing Room.

³³ Harewood House, Yorkshire.

³⁴ 1761, collection particulière. Ce tableau a fait l'objet d'une estampe publiée par John Boydell en 1773.



51. Simon François Ravenet d'après Andrea Casali, « Histoire de Gunhilda », 1760, eau-forte, 49,5 × 37 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. U,5 234.+

d'infidélité³⁵. L'ambiguïté du tableau de Casali est d'une nature sensiblement différente de celle des *Bourgeois de Calais* de Pine, où il paraissait impossible d'établir clairement si la vertu était du côté du roi victorieux ou du côté des glorieux vaincus. C'est au sein même du couple princier que s'insinue le discours de Casali, qui oppose un roi injustement soupçonneux (Henry III) et une reine véritablement modeste, jusque dans la victoire (Gunhilda). L'accent est mis sur les possibilités d'une dérive d'une puissance monarchique qui, lorsqu'elle est soumise aux seules passions personnelles de son représentant, prend le risque de devenir inique et partielle. Le tableau de Casali présente ainsi une double singularité. Du point de vue de l'invention, il tente de se démarquer des modèles explicitement héroïques et virils alors fort présents dans la peinture d'histoire britannique pour mettre en valeur la force d'âme d'une femme. Sa beauté et son attitude mélancolique permettent de l'inscrire, au même titre que la *Sigismonde* achevée par William Hogarth une année plus tôt, dans la tradition des femmes illustres, à laquelle appartiennent aussi bien les saintes femmes de l'Ancien Testament que les « célèbres femmes » qui ont fait la célébrité du recueil de Boccace (*De claris mulieribus*, 1374) et des multiples déclinaisons qui en ont été tirées en Angleterre, notamment par Geoffrey Chaucer (*Legend of Good Women*, v. 1380) et Thomas Elyot (*Defence of Good Women*, 1540). À cette féminisation de l'invention correspond une féminisation de l'exécution qui, sous le pinceau de Casali, et sur le modèle même de Gunhilda, prend le parti de se détourner des effets spectaculaires et énergiques de la peinture d'histoire chère à Hamilton, à Wootton, Romney ou à Wilson pour privilégier, à l'instar de Joshua Reynolds, une manière qui, sur le modèle du Corrège et de Guido Reni – auxquels Casali a été comparé en Angleterre –, favorise les charmes du coloris et la simplicité d'une expression amène, qui n'hésite pas à donner aux visages de ses figures des sourires agréables et gracieux.

Tous les tableaux d'histoire exposés en 1760 ne présentent pas les mêmes subtilités que les œuvres de Pine ou de Casali. *La Veuve de sir John Grey présentant une supplique à Édouard IV* peinte par Samuel Wale et exposée en 1760, avant d'être gravée par Charles Grignion pour la *New History of England* de Thomas Mortimer (1764-1766)³⁶, reprend le thème de la supplication, mais en un sens plus favorable au roi. Après un apprentissage auprès d'un orfèvre, puis dans les ateliers de la St Martin's Lane Academy, Wale a d'abord travaillé comme peintre de décors et d'enseignes. Dans les années 1740, il peint ensuite trois vues des hôpitaux de Londres pour le Foundling Hospital³⁷ et participe sous la direction de Francis Hayman à la décoration des pavillons des jardins de Vauxhall. Pour ce peintre, l'enjeu est de se faire reconnaître comme un peintre d'histoire spécialisé dans la représentation des sujets tirés de l'histoire anglo-saxonne. Au fil des années qui précèdent, son activité s'est d'ailleurs développée autour de l'illustration, pour laquelle il se contente généralement de concevoir le dessin de ses estampes qu'il confie ensuite aux soins de graveurs professionnels, comme Grignion – son illustration du cinquième volume de l'*History of England* de Rapin (1744-1747) fait partie de ses œuvres les plus importantes.

Malgré les succès d'estime de certaines de ses œuvres, l'exposition organisée par la Society of Arts en 1760 ne suscite pas un enthousiasme unanime, ce qui la conduit à entamer de nouvelles discussions pour repenser les conditions d'organisation de l'exposition de 1761. Les artistes suggèrent que l'entrée soit désormais payante (1 shilling) afin d'éviter que l'exposition accueille n'importe quel type de public. Les représentants de la Society of Arts, de son côté, est opposée à cette demande ; ils souhaitent continuer de permettre au public le plus large d'avoir accès aux expositions et, donc, aux œuvres des principaux peintres britanniques modernes. Ce désaccord entraîne une scission au sein

³⁵ Lawson 2011, p. 104.

³⁶ 1760, tableau non localisé.

³⁷ In situ.

de l'institution. Les artistes favorables à la gratuité de l'entrée créent la Free Society of Artists, qui comptera dans ses rangs Arthur Devis, Stephen Elmer, George Romney et la jeune Angelica Kauffman, après son arrivée en Angleterre en 1766. Les artistes favorables au droit d'entrée prennent leur indépendance vis-à-vis de la Society of Arts en organisant eux-mêmes leurs expositions dans les locaux de Spring Gardens, au sein d'une institution qui est rebaptisée Society of Artists of Great-Britain. Francis Hayman accepte de reprendre la présidence de la Society of Artists en 1765 après la mort soudaine de son ami George Lambert et l'obtention de la charte royale d'incorporation qui, en 1764, permet d'introduire une hiérarchie au sein de son exécutif, avec la distinction du président, des directeurs et des membres³⁸. Hayman rejoint les rangs d'une institution qui, affirmant plus clairement encore son ambition patriotique, est renommée Incorporated Society of Artists of Great Britain.

En avril 1761, la Society of Arts organise ainsi sa propre exposition, aussitôt suivie, le 9 mai, par l'exposition de la Society of Artists. Le catalogue de cette dernière est illustré de deux estampes de William Hogarth, gravées par Charles Grignion, qui tentent de démontrer que, grâce au roi, les peintres britanniques vivants sont en mesure de régénérer l'art plutôt que de continuer de cultiver une imitation servile et desséchante des maîtres anciens. L'année suivante, une exposition parodique, présentée au public comme une « satire des expositions » (« ridicule of the exhibitions ») de la Society of Arts et intitulée l'« Exposition des peintres d'enseignes » (« Sign Painters' Exhibition »), ouvre ses portes le 22 avril 1762³⁹. L'action d'Hogarth et de la Society of Artists reçoit alors le soutien de personnages influents, comme le dramaturge George Colman, l'acteur David Garrick ou le journaliste Bonnell Thornton ; mais elle suscite aussi

des résistances, notamment dans la presse qui critique la manière dont le clan de l'artiste britannique cherche une fois de plus à instrumentaliser la nouvelle institution et met en doute l'utilité des attaques violentes portées contre la Society of Arts et ses confrères. Une nouvelle fois, Hogarth fait l'objet d'une mise à l'écart, qui permet à la Society de prendre son essor sur de nouvelles bases, et de rejeter, pour un temps, les différentes formes d'instrumentalisation qui la visent.

Canute le Grand blâmant ses courtisans pour leurs flatteries
(1763) de Robert Edge Pine

Ces crises institutionnelles ne font que renforcer la place importante que tiennent les sujets anglo-saxons dans les peintures d'histoires exposées dans les différentes institutions londoniennes et, *a fortiori*, dans les prix qu'elles décernent. Heureux du succès de ses *Bourgeois de Calais*, Robert Edge Pine continue de s'illustrer dans le domaine de la peinture d'histoire nationale. En 1763, il obtient cette fois-ci le premier prix de la Free Society of Artists pour son *Canute le Grand blâmant ses courtisans pour leurs flatteries*⁴⁰. La même année, l'*Édouard le Confesseur dépouillant sa mère de ses effets*⁴¹ peint par le jeune John Hamilton Mortimer obtient le second prix. À nouveau primé en 1768, Pine profite de ce succès pour faire graver son *Canute le Grand* par François Germain Aliamet (ill. 52)⁴².

Ambigu dans *Les Bourgeois de Calais*, Pine est plus explicitement critique dans son *Canute le Grand*, dont le sujet même s'attaque à l'hypocrisie de la vie de la cour et à l'infailibilité divine du monarque. À l'exemple de Casali, Pine s'inspire désormais d'un épisode très ancien de l'histoire anglo-saxonne, que l'on retrouve mentionné dans l'*Historie of Great Britaine* (1611) de John Speed et dans l'*History of England* de Paul Rapin de Thoyras rééditée entre 1744 et 1747. Roi d'Angleterre, du

³⁸ À partir de 1771, le nombre et la composition des directeurs sont amendés : quinze peintres, trois sculpteurs, deux architectes et quatre graveurs.

³⁹ Paulson 1971, t. III, p. 353.

⁴⁰ 1763, tableau détruit dans un incendie à Boston en 1803.

⁴¹ San Marino, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens.

⁴² Sunderland 1974.



52. François Aliamet d'après Robert Edge Pine, « *Canute le Grand réprouvant ses courtisans* », 1772, eau-forte et gravure, 46,1 x 57,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1899,0713.69

Danemark et de Norvège, Canute le Grand marche le long de la mer tandis que ses courtisans multiplient les flatteries à son endroit, allant jusqu'à le comparer à un dieu. Excédé, Canute simule la naïveté et leur demande s'ils accepteraient de l'asseoir sur un trône au milieu des vagues afin qu'il puisse commander aux flots. Il les blâme ensuite sévèrement, les accusant de n'être que de vils flatteurs et de mauvais conseillers. À l'issue de cet incident, Canute ne portera plus jamais la couronne qu'il avait reçue le 6 janvier 1017, lui préférant, en Roi Très-Chrétien, la compagnie d'un crucifix, qui le soumet à la volonté de Dieu.

Trois ans après l'arrivée sur le trône de George III, le tableau de Pine se présente comme un manifeste, où la peinture d'histoire nationale vient poser un regard critique sur l'actualité contemporaine. Il ne déclare pas son hostilité à la figure du roi, qui est représenté sur le modèle du *Keppel* de Reynolds (1752-1753) dans l'attitude sublime de l'*Apollon du Belvédère*, confronté à la mer démontée et à l'admiration sournoise de sa cour. En revanche, il met en évidence son scepticisme et ses doutes vis-à-vis des capacités du souverain à résister aux tentations d'un pouvoir arbitraire, gouverné par les intérêts personnels et les partis. C'est un avertissement similaire que lance le républicain John Wilkes – dont Pine

peint le portrait en 1763 ou en 1764, avant qu'il ne soit gravé par James Watson (1764) et William Dickinson (1768) –, le 23 avril 1763, en critiquant dans un célèbre article du *North Briton*⁴³ les ministres du roi, jugés être de mauvais conseillers et de piètres politiques.

La sensibilité universelle

Qu'ils prétendent proposer un nouvel éclairage sur les sujets de l'Antiquité gréco-romaine et des formes de l'art antique ou d'explorer de façon inédite les grands récits nationaux de l'histoire anglo-saxonne, les peintres d'histoire britanniques de la fin des années 1750 et du début des années 1760 se distinguent également par la sensibilité à laquelle ils tentent d'adresser leurs œuvres. Pour une bonne partie d'entre eux, l'enjeu est de susciter des émotions fortes auprès des spectateurs, par le spectacle de l'action énergique des figures, mais aussi par l'expression puissante de passions pathétiques. Les tableaux d'Andrea Casali et, dans une moindre mesure, de Joshua Reynolds, mettent toutefois en évidence une autre sensibilité, plus subtile et nouvelle, qui s'adresse moins aux émotions qu'aux sentiments des spectateurs, plus à même d'entrer en sympathie avec des personnages qui leur ressemblent – des héros ordinaires ou des femmes – qu'avec les actions épiques de dieux ou de héros invincibles. Dès 1759, l'année de publication par Reynolds de ses trois articles de l'*Idler*, le philosophe Adam Smith souligne, dans sa *Theory of Moral Sentiments*, l'importance de la « sympathie » (« sympathy »), qui désigne étymologiquement la manière dont un individu peut *souffrir avec* autrui. Il fait appel à ce qu'il nomme son « homme dans le cœur » (« man within the breast »), ce spectateur impartial qui, à l'intérieur de chaque personne, lui permet d'imaginer ce que seraient ses actions s'il était parfaitement

vertueux, mais aussi quelle serait leur portée sur les souffrances des autres. Si, comme il le prétend, les mœurs ne sont pas le fruit d'un simple calcul rationnel, mais aussi les conséquences du « sens et du sentiment immédiats » (« immediate sense and feeling »), il s'agit, pour faire société, de cultiver ce sens et ces sentiments, notamment par les lettres et les arts, afin de permettre le développement des liens de solidarité entre les sujets sociaux, mais aussi, par l'intériorisation de l'utilité publique de la générosité désintéressée, de participer à la construction sociale du « sens moral » de chacun.

Nathaniel Dance, peintre d'histoire sentimental

L'un des premiers peintres d'histoire britannique à avoir orienté ses œuvres dans la direction des modèles propres au monde antique ou à l'histoire anglo-saxonne, mais aussi de cette sensibilité universelle et commune au genre humain dans son ensemble est sans doute Nathaniel Dance qui, quasiment au même moment que Gavin Hamilton, fait également de sa peinture l'instrument d'une véritable réforme personnelle et collective⁴⁴. Ancien élève de Francis Hayman, dont il fréquente l'atelier autour de 1752-1754, où il lie des liens d'amitié avec Thomas Gainsborough, Dance part pour l'Italie vers 1754. En mai, il est à Rome où il reçoit probablement une formation complémentaire. Durant l'hiver 1758-1759, il visite Livourne et Florence, où il retrouve son frère, l'architecte George Dance, avec lequel il vit, à Rome, sur la strada Felice. Dance est présent à Rome et à Florence au moment où une bonne partie des artistes britanniques de la jeune génération s'y trouvent aussi – Joshua Reynolds, Joseph Wilton, Richard Wilson, William Chambers. Il se rapproche surtout de Gavin Hamilton, de douze ans son aîné, qui le conseille et dirige ses premiers travaux. Très tôt, et après avoir longuement étudié et copié les maîtres anciens, Dance fait partie des premiers artistes britanniques installés à Rome à nourrir l'ambition de construire la carrière

⁴³ *The North Briton*, n° 45, 23 avril 1763.

⁴⁴ Skinner 1959.

d'un peintre d'histoire, aidé en cela par les touristes anglais séjournant ou ayant séjourné à Rome, même s'il vit essentiellement du portrait. Parmi les premiers tableaux peints par Dance en 1760 figurent un *Nysus et Euryalus*⁴⁵, ainsi qu'une *Mort de Virginie* (ill. 53) et une *Rencontre de Vénus, Énée et Achate* (ill. 54).

La Mort de Virginie (1759-1760)

La Mort de Virginie, que nous ne connaissons aujourd'hui que par l'entremise d'un dessin réalisé au dos d'une lettre adressée à George Dance, le 28 juillet 1759⁴⁶, ainsi que par une estampe gravée par John Gottfried Haid en 1767 (ill. 53), semble avoir été entamé dès 1759 et achevé en 1760. Destiné à être exposé à Londres en 1760 et de prétendre au prix de la meilleure peinture d'histoire de la Society of Arts, le tableau de Dance n'est toutefois pas accepté, sous le prétexte qu'il a été peint par un artiste résidant à l'étranger. Il n'est finalement présenté que lors de l'exposition annuelle de la Society of Artists de 1761. Le sujet choisi a été assez rarement peint avant le début du XVIII^e siècle, bien que le long récit de Tite-Live soit extrêmement développé et détaillé⁴⁷, qu'il figure chez d'autres auteurs, fort appréciés en Angleterre, comme Boccace (*De claris mulieribus*, 1374), et qu'il ait donné lieu à de nombreuses pièces de théâtre publiées avant 1759⁴⁸. Fiancée à Icilius, la très belle Virginie suscite le désir d'Appius Claudius, l'un des décemvirs romains. Le père de Virginie, « Lucius Verginius, un des premiers centurions à l'armée de l'Algide », est averti des intentions d'Appius Claudius. Il accourt jusqu'au forum au moment où le décemvir décide d'offrir la jeune femme à l'un de ses affranchis, Marcus Claudius, qui l'avait réclamée comme esclave. Elle est alors écartée de la foule par Verginius qui, s'emparant d'un couteau de boucher, frappe sa fille

au cœur afin de laver son honneur et de sauver sa vie de la honte. Selon les textes anciens, la mort de Virginie aurait été à l'origine d'un soulèvement populaire contre la tyrannie des décemvirs qui aurait finalement mené à la fin de ce système politique, en 449 avant Jésus-Christ. Ce drame est à la fois individuel, familial et collectif. Parce qu'il raconte l'histoire d'une jeune femme prise au piège du désir masculin et de l'honneur familial, il est comparé par Tite-Live au « déshonneur » et au « meurtre de Lucrece, auquel les Tarquin durent leur expulsion de la ville et du trône, comme si les décemvirs étaient destinés à finir ainsi que les rois et à perdre leur puissance par les mêmes causes »⁴⁹. Mais ce drame fait aussi le récit d'une guerre civile opposant deux Rome : le pouvoir inique du décemvir et de ses proches, d'un côté ; et celui de la foule romaine, de l'autre, dont le secours est invoqué « aux cris de [la] nourrice » de Virginie⁵⁰, et qui finit par se joindre aux amis de la jeune femme. Cette guerre prend la forme, avant l'arrivée de Verginius, d'un véritable procès, réclamé par Claudius, qui a lieu devant le tribunal d'Appius. Publius Numitorius, oncle de la jeune fille, et Icilius, son fiancé, se présentent et réclament à leur tour que le procès soit ajourné en attendant le retour du père. C'est au lendemain que Verginius, « dans l'appareil du deuil, conduisant sa fille, les habits en lambeaux, accompagné de quelques femmes âgées et d'une foule de défenseurs, s'avance sur la place publique »⁵¹. Appius confirme la décision d'offrir Virginie, ce qui provoque la réaction immédiate du père :

« Appius, dit-il, je t'en supplie, pardonne avant tout à la douleur d'un père l'amertume de mes reproches ; permets ensuite qu'ici, devant la jeune fille, je demande à sa nourrice toute la vérité. » Cette faveur obtenue, il tire à l'écart sa fille et la nourrice près du temple de Cloacine, vers l'endroit qu'on nomme aujourd'hui les Boutiques Neuves, et là, saisissant le couteau d'un boucher : « Mon enfant, s'écrie-

⁴⁵ Ce tableau, inconnu, n'a peut-être jamais été achevé.

⁴⁶ Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings.

⁴⁷ Tite-Live, *Histoire romaine*, III, XLIV, 1.

⁴⁸ Jean de Mairet, *La Virginie* (1632) ; Michel Le Clerc, *La Virginie romaine* (1645) ; Jean Galbert de Campistron, *Virginie* (1683) ; John Dennis, *Appius and Virginia* (1709) ; Samuel Crisp, *Virginia* (1754) ; Frances Brookes, *Virginia* (1756).

⁴⁹ Tite-Live, *op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, III, XLIV, 6.

⁵¹ *Ibid.*, III, XLVII, 1.

53. Johann Gottfried Haid d'après Nathaniel Dance, *La Mort de Virginie*, 1767, manière noire, 50,7 x 59,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1873,0809.235



54. Giacinto Gimignani, *La Mort de Virginie*, 1644, huile sur toile, 148 x 196 cm, Grande-Bretagne, collection particulière

t-il, c'est le seul moyen qui me reste de te conserver libre. » Et il lui perce le cœur. Levant ensuite les yeux vers le tribunal : « Appius, s'écrie-t-il, par ce sang, je dévoue ta tête aux dieux infernaux. » Au cri qui s'élève à la vue de cette action horrible, le décemvir ordonne qu'on se saisisse de Verginius ; mais celui-ci, avec le fer, s'ouvre partout un passage, et, protégé par la multitude qui le suit, gagne enfin la porte de la ville. Icilius et Numitorius soulèvent le corps sanglant, et, le montrant au peuple, ils déplorent le crime d'Appius, cette beauté funeste, et la cruelle nécessité où s'est trouvé réduit un père. Les femmes répètent, en les suivant avec des cris : « Est-ce pour un pareil destin que l'on met au monde des enfants ? Est-ce là le prix de la chasteté ? » Elles se livrent ensuite à tout ce que la douleur, d'autant plus sensible chez elles que leur esprit est plus faible, leur inspire en ce moment de plus lamentable et de plus touchant. Mais les hommes, et surtout Icilius, n'avaient de paroles que pour réclamer la puissance tribunitienne et l'appel au peuple ; et toute leur indignation était pour la patrie⁵².

Confronté à une source peu représentée avant le XVIII^e siècle, le tableau de Dance fait flèche de tout bois. Le peintre anglais semble s'être inspiré de la composition diagonale, la disposition symétrique des trois principales figures (Appius, Verginius et Virginie) et de l'attitude de Verginius de *La Mort de Virginie* (ill. 55) peinte par Gabriel-François Doyen, à Rome, en préparation du Salon de 1759. Il est également possible que, pour la même figure de Verginius, Dance ait également repris la figure principale du tableau peint par le Romain Giacinto Gimignani en 1644 (ill. 54)⁵³. À ces références possibles, directes ou indirectes, s'ajoute une série de citations plus explicites de figures, de motifs et d'éléments architecturaux du *Sacrifice de Lystres*, issu de la célèbre série des cartons des Actes des apôtres de Raphaël, alors conservés et exposés au palais d'Hampton Court, et qui

fait partie de la culture visuelle ordinaire des peintres (ill. 4-5, 6, 7-8).

Si le contenu formel du tableau de Nathaniel Dance, comparé à celui de ses sources possibles, n'apparaît pas d'une grande nouveauté, le sort qu'il réserve au groupe de Virginie, dans son œuvre, frappe par sa singularité. Parmi l'ensemble des graveurs et des peintres qui se sont intéressés au thème, Dance est le seul à accorder une telle place à la jeune femme. Dans l'économie chromatique et compositionnelle de son tableau, elle occupe une place analogue à celle du sévère Appius, qui se trouve en surplomb, mais dont la présence est amoindrie par la pénombre dans laquelle il est plongé. Le corps de Virginie complète celui de l'impitoyable Verginius, qui écarte les bras comme un second Christ, et joue le rôle de cheville entre la partie gauche de la composition, occupée par la foule hostile, et la partie droite, espace par excellence de la pitié et de la sympathie. À l'occasion du Salon organisé par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1759, Diderot notera d'ailleurs le choix narratif de Doyen pour le critiquer, au nom des émotions que l'œuvre doit pouvoir susciter auprès des spectateurs : « Le peintre a préféré ce moment à l'horreur de celui qui le suivit, où Virginius sacrifia sa fille pour lui sauver l'honneur et la liberté. [...] Le défaut c'est que les figures principales sont petites, et les accessoires grands. Virginie est manquée ; ce n'est ni Appius, ni Claudius, ni le père, ni la fille qui m'attachent »⁵⁴.

Enveloppée d'un drapé qui rappelle celui de la *Cléopâtre* du Vatican, tandis que sa position évoque celle du *Faune Barberini*, la Virginie peinte par Dance attire au contraire le regard en ménageant une grande masse claire dans la partie droite de la composition. Alors qu'un large et long ruisseau de sang s'échappe de son cœur, Virginie est, pour ainsi dire, le noyau pathétique d'une composition qui fait le choix habile de décentrer le cadavre de la jeune femme. Il s'agit de ménager dans le tableau une place où la réaction attendue des spectateurs est mise en abyme

⁵² *Ibid.*, III, XLVIII, 4-9.

⁵³ Il est également possible que Dance ait connu l'estampe dont Hubert Gravelot illustre la traduction anglaise de *l'Histoire romaine* de Paul Rapin de Thoyras, en 1743.

⁵⁴ Diderot [2000], p. 199.



55. Gabriel-François Doyen,
La Mort de Virginie, 1758,
huile sur toile, 383 x 660 cm,
Parme, Galleria Nazionale

par les nombreuses figures de l'assistance, sans pour autant imposer à leur regard la vue d'un spectacle excessivement morbide.

La Rencontre de Vénus par Énée et Achate (1760-1762)

Entamé un peu après *La Mort de Virginie*, *La Rencontre de Vénus par Énée et Achate* (ill. 56) est achevée par Dance en juin 1762 ; mais elle n'est exposée à la Society of Artists qu'en 1766, avant le retour effectif du peintre d'Italie en juin. Peut-être ce tableau correspond-il à la commande qu'Henry Mainwaring, qui avait posé pour le peintre en compagnie de son ami, George Harry Grey, cinquième comte de Stamford (1760), avait soumise au peintre. Décrit dans l'*Énéide*, l'épisode décrit dans le tableau correspond au moment où Vénus, mère d'Énée, apparaît sous les traits d'une chasseresse à son fils et à son compagnon, Achate, après que la flotte troyenne a accosté près de Carthage afin d'éviter une tempête, et qu'elle guide les deux hommes vers le palais de Didon⁵⁵. Dans une lettre datée du 31 janvier 1761, George Dance décrit à son père les difficultés rencontrées par son frère dans la genèse de ce tableau :

He has had great difficulties to struggle with in regard to the composition, confin'd to only three figures and these all standing. He has made Venus in the act of going away, *et avertens*, etc.⁵⁶ ; her hair w'ch, as Virgil describes, is of the golden hue, flies over her shoulder, waving in the wind, & her garments flow

⁵⁵ Virgile, *L'Énéide*, I, v. 314-371.

⁵⁶ « Dixit, et avertens » : « Elle dit, et comme elle se détournait » (*Ibid.*, I, v. 402).



56. Nathaniel Dance,
*La Rencontre de Vénus, Énée
et Achate*, 1762, huile sur toile,
220,9 x 266,7 cm, collection
particulière

down to her feet in graceful folds⁵⁷. Aeneas is stretching forth his arms eagerly to embrace his mother whom he discovers at that instant. His face expresses surprise & eagerness to speak to Venus whom he so long wish'd to see. Achates stands near him [...] The background is a Wood, an Opening of which discovers Mountains at a distance likewise cover'd with Woods⁵⁸.

Dans une lettre plus tardive, du 7 octobre 1761, George Dance n'hésite pas à pointer l'excessif perfectionnisme de son frère, qui expliquerait le retard pris dans l'exécution du tableau. Sans doute conseillé par Pompeo Batoni, dont le nom apparaît à plusieurs reprises dans les lettres de son frère, Nathaniel Dance accorde dans son tableau une grande importance à la figure de Vénus, en vertu d'une lecture extrêmement littérale du texte virgilien. La scène a lieu après que « le pieux Énée » a « durant la nuit remué maintes pensées, dès que paraît la bienfaisante lumière, et [qu'il] décide de sortir et d'explorer ces

⁵⁷ « Elle avait abandonné sa chevelure au caprice des vents, le genou nu, et rassemblant par un nœud les plis flottants de sa tunique » (*Ibid.*, I, v. 318-319).

⁵⁸ Sur les citations des lettres de George Dance, voir Skinner 1959, p. 346-349.

lieux nouveaux »⁵⁹. Virgile ajoute que le héros troyen « se met en route, accompagné du seul Achate, qui serre dans sa main deux javelots à large lame »⁶⁰. C'est

au milieu de la forêt [que] sa mère se présenta à lui; elle avait les traits et l'allure d'une jeune fille, et les armes d'une jeune Spartiate; on eût dit aussi la Thrace Harpalicé, épuisant ses chevaux, et qui avançait dans sa fuite l'Èbre au cours ailé. Car, à la manière d'une chasserresse, elle portait un arc souple suspendu à son épaule, et laissait ses cheveux flotter au vent; elle avait les genoux nus, un nœud retenait les plis ondoyants de sa robe. Elle parla la première: « Eh! jeunes gens, dites-moi; n'avez-vous pas vu par hasard une de mes sœurs égarée ici? Elle est armée d'un carquois et porte une peau de lynx moucheté; peut-être en criant poursuit-elle à la course un sanglier écumant »⁶¹.

Le moment décrit par Dance succède aux récits de Vénus sur l'histoire récente de Carthage et d'Énée sur celle de Troie et de l'exode, après que Vénus se fait reconnaître aux yeux de son fils et qu'elle les dirige vers Carthage :

Elle se tut et, comme elle se détournait, son cou de rose lança un éclair; de sa tête aux cheveux d'ambrosie monta un parfum divin; sa robe tomba jusqu'à ses pieds, et à sa démarche se révéla la vraie déesse. Dès qu'il eut reconnu sa mère, Énée la poursuivit et lui dit tandis qu'elle s'enfuyait: « Pourquoi, cruelle toi aussi, abuser si souvent ton fils avec ces apparences vaines? Pourquoi ne nous est-il pas donné de joindre nos mains, et d'échanger de vraies paroles? » Après ces reproches, il dirige ses pas vers les remparts. Vénus entoura leur marche d'un sombre nuage, répandant autour d'eux une épaisse enveloppe de brume; ainsi personne ne pourrait ni les voir, ni les toucher, ni les retarder, ni s'informer des raisons de leur venue⁶².

Peinte presque au même moment que *La Mort de Virginie*, *La Rencontre de Vénus par Énée et Achate*

repose pourtant sur une conception bien différente de la peinture d'histoire et des effets qu'elle est censée susciter auprès des spectateurs, même si, dans un cas dans l'autre, le refus des effets gratuits caractérise l'approche de Dance. Réduite à trois personnages, représentés grandeur nature, *La Rencontre* offre au peintre l'occasion de représenter un beau nu féminin en se confrontant directement à l'une des descriptions du corps féminin les plus célèbres de la littérature antique. Pour cela, il fait d'abord le choix de demeurer au plus près de la description virgilienne. Rien n'y manque: « les traits et l'allure d'une jeune fille »; l'« arc souple suspendu à son épaule »; les « cheveux flott[ant] au vent »; « les genoux nus »; le « nœud retena[n]t les plis ondoyants de sa robe », que Dance traduit par le geste de la main droite, pinçant quelques plis pour le retenir. Pour traduire le caractère de « chasserresse » évoqué par Virgile, Dance s'inspire du modèle antique de la *Diane chasserresse* (dont Pompeo Batoni s'était déjà servi dans son *Sacrifice d'Iphigénie*), à laquelle il emprunte la position des jambes, la forme du visage, du carquois et des sandales ainsi que la composition générale du drapé et des plis. Dance décide également de concentrer l'action de son tableau sur un instant précis: celui où Vénus se met en marche, dévoile sa divinité (« à sa démarche se révéla la vraie déesse »), et suscite la réaction de son fils, à la surprise d'Achate: « Dès qu'il eut reconnu sa mère, Énée la poursuivit et lui dit tandis qu'elle s'enfuyait: "Pourquoi, cruelle toi aussi, abuser si souvent ton fils avec ces apparences vaines? Pourquoi ne nous est-il pas donné de joindre nos mains, et d'échanger de vraies paroles?" » Enfin, et pour donner à sa figure la beauté qu'elle exige, Dance s'inspire, pour la partie supérieure de son corps, le mouvement de retournement de sa tête sur ses épaules et ses proportions, de la *Vénus Callipyge*, qui appartient alors aux collections Farnèse. Faisant des personnages féminins les protagonistes de ses premiers tableaux d'histoire, Nathaniel Dance ne cherche pas seulement à satisfaire le regard de ses commanditaires et de ses spectateurs masculins, en

⁵⁹ Virgile, *L'Énéide*, I, v. 305-306.

⁶⁰ *Ibid.*, I, v. 312-313.

⁶¹ *Ibid.*, I, v. 314-324.

⁶² *Ibid.*, I, v. 402-414.

leur livrant les représentations des plus belles beautés dénudées, allongées dans une mort pareille à un sommeil (Virginie) ou active dans une marche qui dévoile une grande partie de leur corps nu (Vénus). Si, comme le reconnaît son propre frère, Dance « a cherché à plaire à chacun, changeant encore et encore [ses tableaux] afin de les rendre aussi parfaits que possible », c'est bien parce qu'il n'a pas visé un public en particulier, mais un public en général, susceptible de n'être touché que par les formes de figures représentant des types universels plutôt que par des personnages particuliers. Dans ce cadre, le choix de se concentrer sur des femmes, qu'elles soient des victimes d'un drame familial et politique ou les actrices d'une épopée à venir, revient, pour le peintre, à ne plus s'adresser aux passions de ses spectateurs, qui ne peuvent être mues que par les hauts faits des grands héros, mais à tenter de toucher aussi des spectatrices et des spectateurs à travers le spectacle de sentiments plus diffus et plus subtils. Déplacés du centre à la marge de la composition (*La Mort de Virginie*), ou réduits à une seule figure, condensant à elle seule l'histoire d'Énée, de sa fuite de Troie à sa découverte de Carthage (*La Rencontre de Vénus par Énée et Achate*), ces sentiments permettent au spectateur de goûter aux plaisirs d'une peinture charmante et gracieuse, faite pour les yeux et pour le cœur.

La discussion autour des modèles à privilégier par la peinture d'histoire britannique ne fait donc que commencer au début des années 1760. L'ensemble des artistes qui s'y adonnent s'accordent sur les fins à rechercher, mais non sur les moyens à appliquer. Tous veulent plaire au plus grand nombre, en se faisant reconnaître comme de véritables peintres d'histoire. Tous souhaitent affronter les grandes œuvres du passé et les plus illustres maîtres anciens en se montrant leurs égaux. Tous affirment pouvoir, à travers leurs œuvres, frapper leurs spectateurs et faire naître en eux les émotions les

plus intenses. Mais les circonstances dans lesquelles les commanditaires pour lesquels ils travaillent, ainsi que le public auquel ils destinent leurs œuvres, jouent un rôle central dans le choix et la définition des moyens qu'ils mobilisent dans leurs tableaux. Chez Gavin Hamilton et dans un contexte romain éminemment favorable aux idées de Johann Joachim Winckelmann, diffusées par Anton Raphael Mengs et Daniel Webb, mais aussi par une partie des jeunes peintres britanniques installés dans la Ville éternelle, la référence aux œuvres et aux valeurs de l'Antiquité grecque apparaît le meilleur moyen de réactualiser le vocabulaire et la grammaire de l'art moderne. De son côté, Nathaniel Dance cherche dans un contexte qui voit triompher les tableaux de Jean-Baptiste Greuze aux Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture (*L'Accordée de village*, 1761 ; *La Piété filiale*, 1762), à se faire également une place à Rome, mais en faisant valoir des sujets plus rares et plus susceptibles de s'adresser au plus grand nombre, à travers un goût personnel affirmé pour les figures féminines, pour l'expression des sentiments et de la grâce et un refus du *pathos*. Quant aux premiers peintres d'histoire de la Society of Arts et de la Society of Artists, ils cherchent dans le cadre d'institutions éminemment liées à la célébration de la nation et de l'École anglaises, à mettre en valeur l'histoire et les vertus du grand récit anglo-saxon.

Ces débats encouragent les peintres d'histoire britanniques à s'interroger de manière plus approfondie sur les fins essentielles de leur art : leur faut-il rechercher à exprimer des idées à travers le spectacle pathétique ou sensible des passions ? Ou doivent-ils se saisir de l'occasion donnée par leurs tableaux pour entamer un dialogue constructif avec les grands maîtres du passé et offrir à leurs spectateurs les exemples les plus intéressants et les plus surprenants d'un art visant l'effet plutôt que l'instruction ?

CHAPITRE VI

QUELS HÉROS ?

À la question de la grandeur à définir et des modèles à privilégier, les peintres d'histoire britanniques travaillant à la fin des années 1750 et au début des années 1760 ajoutent une troisième question : celle de l'héroïsme.

Les héros de l'Antiquité

La peinture d'histoire se doit alors de mettre en scène les acteurs et les actrices de grandes actions, susceptibles d'inspirer la crainte, la pitié et, plus généralement, l'admiration des spectateurs. Contrairement au portrait, genre intrinsèquement attaché à la ressemblance et à la vérité, la peinture d'histoire, parce qu'elle représente la peinture dans son ensemble et son universalité, doit rechercher la vraisemblance et ne pas s'adresser au particulier, mais au général, comme le précise Joshua Reynolds dans le discours qu'il prononce à la Royal Academy, le 11 décembre 1771 :

Un peintre de portraits doit conserver la ressemblance individuelle. Un peintre d'histoire doit montrer l'homme en montrant ses actions. Il compense les défauts naturels de son art. Il n'a qu'une phrase à prononcer, qu'un moment à exposer. Il ne peut pas, comme le poète ou l'historien, tergiverser, ou inculquer une grande vénération pour le caractère du héros ou du saint qu'il représente, tout en nous faisant savoir, en même temps, que le saint est difforme et le héros estropié. Le peintre n'a pas d'autre moyen de donner une idée de la dignité de l'esprit qu'en nous montrant l'apparence que la grandeur de la pensée produit généralement – mais non systématiquement – sur nous¹.

¹ Blanc 2015, p. 217.

Le défi lancé aux peintres d'histoire britanniques ne concerne donc pas seulement l'invention de leurs tableaux et la manière d'y insérer des figures susceptibles d'émouvoir et d'intéresser leurs spectateurs, en leur inspirant de saines et nobles vertus héroïques. Il regarde aussi et peut-être d'abord la manière dont il s'agit de se saisir de ces figures héroïques pour donner aux différentes parties de leur art les moyens plastiques de toucher le plus large public, en ne s'adressant pas seulement au présent et au monde contemporain, soumis aux caprices de la mode, mais aussi, plus largement, aux temps à venir et à la postérité.

L'Achille déchaînant sa colère sur le corps d'Hector
(1762-1765) de Gavin Hamilton

S'il est vrai que les arts mécaniques et ornementaux peuvent sacrifier à la mode, celle-ci doit être entièrement exclue de l'art de peinture. Le peintre ne doit jamais prendre ce bâtard capricieux pour la véritable progéniture de la nature. Il doit se dépouiller de tous les préjugés en faveur de son siècle ou de son pays. Il doit mépriser tous les ornements locaux et temporaires, et ne regarder que ces habitudes générales que l'on trouve partout et qui sont toujours les mêmes. Il adresse ses ouvrages aux hommes de tous les pays et de tous les temps. Il demande à la postérité de lui fournir ses spectateurs, et dit avec Zeuxis : *in æternitatem pingo*².

Ces propos, tenus par Joshua Reynolds le 14 décembre 1770, lors d'un de ses discours académiques, résument l'avis de nombreux peintres d'histoire britanniques qui, au milieu du XVIII^e siècle, croient encore dans la valeur et la portée universelle des grands héros de l'Antiquité. À l'image du philosophe Thomas Reid qui, dans son *Inquiry into the Human Mind, on the Principles of Common Sense* (1764), propose une approche moraliste des arts, qui doivent soutenir les progrès de la vertu, un certain nombre d'artistes affirment – ou prétendent affirmer – la nécessité de fonder les sujets de la peinture

d'histoire sur des modèles héroïques susceptibles d'inspirer la vertu.

C'est le cas, en premier lieu, des guerriers et des dieux homériques auxquels Gavin Hamilton continue d'accorder son attention. Pour le troisième tableau de sa série, peint entre 1762 et 1765 et acheté par John FitzPatrick, deuxième comte d'Upper Ossory, le peintre revient sur la figure d'Achille, qui l'avait déjà occupé pour le deuxième tableau, *Achille pleurant la mort de Patrocle*. Cette fois-ci, ce n'est pas l'ire sourde et révoltée du héros perdant son meilleur ami qu'Hamilton cherche à exprimer dans son *Achille déchaînant sa colère sur le corps d'Hector* (ill. 57), mais l'explosion de fureur qu'évoquent les premières lignes de l'Iliade³.

Retournant sa colère contre la vie puis le corps d'Hector, qui avait tué Patrocle et pris ses propres armes comme butin⁴, Achille arbore à nouveau la cuirasse, le bouclier et la lance que Vulcain avait forgés pour lui⁵. Il tient les rênes du char grâce auquel il a traîné à trois reprises la dépouille d'Hector vaincu autour de la ville de Troie, avant de la ramener dans le camp achéen⁶. Plus complexe que celle de ses précédents tableaux, cette composition rend visuellement compte de la colère et de la violence qui s'est emparée d'Achille. En organisant la disposition du char et des différentes figures autour d'une grande diagonale descendante, qui distribue de façon dissymétrique les deux camps et en disposant un horizon très bas, Hamilton exprime le nouveau rapport de forces entre l'armée des Achéens, plus nombreuse, et le clan des Troyens, réduit à quelques figures, au-dessus des remparts. Il monumentalise également la figure menaçante d'Achille, vue en contre-plongée. Le peintre écossais s'inspire pour cela de la pose puissante et énergique des *Dioscures* antiques. Depuis Sixte Quint et leur découverte dans les anciens thermes de Constantin, ces statues trônent de part et d'autre de l'obélisque de la

³ Homère, *Iliade*, I, v. 1-5.

⁴ *Ibid.*, XVI, v. 173-657.

⁵ *Ibid.*, XVI, v. 817-862 ; XVII, v. 125.

⁶ *Ibid.*, XXI, v. 328-382.

² Blanc 2015, p. 392.

57. Domenico Cunego d'après Gavin Hamilton, *Achille déchaînant sa colère sur le corps d'Hector* (cycle de l'Iliade d'Homère), 1766, eau-forte et gravure, 44,3 x 62,6 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1886,1124.257



place du Quirinal. Retenant avec force leurs chevaux cabrés, ils incarnent au XVIII^e siècle les modèles par excellence de la force physique. Autour d'Achille, les soldats grecs, qui découvrent avec effroi le cadavre d'Hector ou tentent de calmer les chevaux effrayés du char d'Achille – autre allusion aux *Dioscures* antiques –, traduisent visuellement la fureur qui s'est saisie du héros et l'a amené à tuer Hector, à briser sa lance et à supplicier son corps. Au-dessus des murailles de Troie, on reconnaît la figure de Priam, peint comme un vieillard échevelé, se tordant de douleur, ainsi que celle d'Hécube qui, à la manière d'une Vierge au pied de la Croix, tombe de pâmoison dans les bras de ses suivantes en découvrant la mort de son fils. Un décret avait affirmé que tant qu'Hector vivrait, les murs de Troie ne tomberaient pas : la mort du héros sous les coups terribles d'Achille constitue donc le dernier coup de semonce et le signe annonciateur d'une possible victoire des Achéens sur leurs ennemis assiégés.

La Mort de Lucrece (1763-1767) de Gavin Hamilton

Gavin Hamilton ne se contente pas d'accorder son attention aux dieux et aux guerriers. Dès le premier tableau de sa série homérique, il s'est également intéressé, on l'a dit, aux figures d'héroïnes, qui prennent souvent les traits de victimes. Le peintre écossais revient

à ce thème en 1767, deux ans après avoir achevé son *Achille déchaînant sa colère sur le corps d'Hector*. Il reçoit la commande de Charles, lord Hope, de peindre une *Mort de Lucrèce* (ill. 58)⁷, qu'il commence durant l'été 1763 et achève en 1767, tout juste après l'avoir fait graver en 1766 par le fidèle Domenico Cunego. Souvent représenté par les peintres et évoqué par les poètes et les historiens de l'Antiquité, l'épisode a également fait l'objet de nombreuses variations dans les ouvrages anciens consacrés aux femmes illustres⁸ et dans le théâtre anglais⁹. Connue pour sa beauté et sa vertu, Lucrèce, fille de Spurius Lucretius Tricipitinus et épouse de Tarquin Collatin, est menacée puis violée par Sextus Tarquinius, l'un des fils du roi Tarquin le Superbe, alors que ce dernier est l'hôte du mari de la jeune femme. Selon Denys d'Halicarnasse, Lucrèce, meurtrie par l'infamie dont elle a été la victime, attend la fuite de son agresseur avant de demander à son père, accompagné de Publius Valerius Publicola, de la rejoindre. Après leur avoir demandé de la venger, elle se donne la mort avec un couteau tout juste avant que n'arrive son époux, escorté de Lucius Junius Brutus. Selon Tite-Live, en revanche, le suicide de Lucrèce a lieu en présence des quatre hommes, l'historien étant le seul à décrire de façon détaillée le serment qui suit :

Tandis qu'ils s'abandonnent à la douleur, [Lucius Junius] Brutus retire de la blessure le fer tout dégoûtant de sang et, le tenant levé : « Je jure, dit-il, et vous prends à témoin, ô dieux ! par ce sang, si pur avant l'outrage qu'il a reçu de l'odieux fils des rois ; je jure de poursuivre par le fer et par le feu, par tous les moyens qui seront en mon pouvoir, l'orgueilleux Tarquinius, sa femme criminelle et toute sa race, et de ne plus souffrir de rois à Rome, ni eux, ni aucun autre. » Il passe ensuite le fer à [Tarquin] Collatin, puis à [Spurius] Lucretius [Tricipitinus] et à [Publius] Valerius [Publicola], étonnés de

ce prodigieux changement chez un homme qu'ils regardaient comme un insensé. Ils répètent le serment qu'il leur a prescrit, et, passant tout à coup de la douleur à tous les sentiments de la vengeance, ils suivent Brutus, qui déjà les appelait à la destruction de la royauté¹⁰.

Hamilton suit le récit de Tite-Live en se concentrant sur les mots de Brutus, immédiatement après le suicide de Lucrèce. À gauche, Tarquin Collatin soutient le corps de son épouse, le visage voilé de désespoir. Brutus s'apprête à donner le couteau au vieux père de la victime, Spurius Lucretius Tricipitinus, puis au jeune Publius Valerius Publicola.

Dès son achèvement et, surtout, après la publication de l'estampe qui en a été tirée par Cunego, sur laquelle Hamilton, comme à son habitude, comptait bien pour diffuser et populariser son tableau, *La Mort de Lucrèce* fait l'objet d'une réception européenne dithyrambique¹¹, notamment en France où les critiques sont frappés par la nouveauté de l'invention :

Le même artiste a peint, dans un autre tableau, la mort de Lucrèce. Ce sujet, répété tant de fois, est traité d'une manière toute nouvelle. Lucrèce est représentée dans l'instant où elle expire ; son époux lui soutient la tête et ne paraît occupé d'elle, pendant que l'affliction de son père est suspendue et qu'il paraît uniquement attentif à l'action de Brutus qui, tenant à la main le poignard qu'il vient d'arracher de la plaie de Lucrèce, élève ses regards vers le Ciel et semble prononcer le serment de venger sa mort sur les Tarquin¹².

S'opposant à une tradition iconographique qui privilégie généralement la représentation volontiers complaisante du viol ou du suicide de Lucrèce, Hamilton propose une interprétation audacieuse du thème antique. Il se concentre sur le serment entamé par Brutus et donne à son œuvre un contenu plus politique, à un double niveau. En se tuant, Lucrèce marque dans sa chair le

⁷ Rosenblum 1961 ; Carrier 1988.

⁸ Geoffroy Chaucer, *Legend of Good Women* (v. 1380) ; John Gower, *Confessio Amantis* (v. 1386-1393) ; John Lydgate, *Fall of Princes* (1431-1438).

⁹ William Shakespeare, *The Rape of Lucrece* (1594) ; Thomas Heywood, *The Rape of Lucretia* (1607).

¹⁰ Tite-Live, *Histoire romaine*, I, LIX, 1-2.

¹¹ Rosenblum 1967.

¹² *La Gazette littéraire*, 28 mars 1764.



58. Gavin Hamilton, *La Mort de Lucrece*, 1763-1767, huile sur toile, 213,4 x 264,2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.318

déshonneur qui a frappé sa famille toute entière. Mais son corps meurtri sert également de bannière à tous les ennemis du pouvoir tyrannique des Tarquin, qui seront renversés pour établir la République. Comme l'*Andromaque se lamentant sur le corps d'Hector*, la *Lucrece* d'Hamilton n'apparaît pas seulement comme la victime passive et sans défense de la violence des hommes ; elle est aussi, jusque dans la mort, une héroïne, l'actrice d'un destin individuel et collectif. Représentant une femme qui, semblant rendre son dernier souffle, tient encore de la main gauche un pan de la toge de Brutus, Hamilton donne le sentiment que Lucrece l'encourage à achever le serment qu'elle lui a demandé et à venger l'honneur de sa famille.

Le tableau ne brille pas seulement par l'originalité de son invention. Par le choix qu'il propose d'une composition réduite à un nombre limité de figures, peintes grandeur nature, et d'une manière assez sèche, aux contours cernés et au clair-obscur assez marqué, le peintre écossais poursuit et radicalise les recherches formelles qu'il avait entamées dans les premiers tableaux de sa série homérique, de concert avec Nathaniel Dance, dont *La Rencontre de Vénus par Énée et Achate* est achevée quelques mois avant qu'Hamilton n'entame sa *Lucrece*. Son œuvre demeure d'une grande force pathétique, laquelle est

nécessaire à l'expression de son sujet, comme l'illustre notamment le geste vif et puissant de Brutus, qui permet de distribuer les deux principales parties de la composition : à sa droite, le corps supplicié de Lucrèce, cause du serment et, à sa gauche, les figures de Spurius Lucretius Tricipitinus et de Publius Valerius Publicola, s'appêtant à sceller le pacte révolutionnaire. Hamilton veille toutefois à ne point offrir aux yeux le spectacle excessivement repoussant de la blessure de Lucrèce. Seuls quelques indices discrets, comme le fourreau du couteau, tombé sur un sol parsemé de quelques taches d'un rouge clair, la pointe légèrement ensanglantée du fer que tient Brutus, et l'usage de la même couleur écarlate pour les vêtements des quatre figures masculines, permettent de rendre compte, par l'image, de la meurtrissure que Lucrèce s'est infligée. Hamilton suit en cela l'usage des anciens sculpteurs grecs qui, aux dires de Winckelmann, étaient capables d'une manière simple et sans emphase de traduire les pires souffrances sans en exagérer l'expression physique ou les signes visuels¹³.

Les débuts d'Angelica Kauffman et de Benjamin West

Affirmé par Gavin Hamilton et par Nathaniel Dance, ce goût pour une peinture d'histoire féminisée, tant sur le plan de l'invention que de l'exécution, est également repris à son compte par une jeune peintre qui, à partir du milieu des années 1760, en fait la marque de fabrique de son art. Née à Coire, dans les Grisons, d'un père peintre d'origine autrichienne, Johann Joseph Kauffmann, Angelica Kauffman déménage avec sa famille en Italie en 1742, d'abord en Lombardie, puis à Côme. Ses talents précoces sont ceux d'une peintre, d'une dessinatrice – notamment dans le domaine du pastel –, mais aussi d'une musicienne. Après 1757 et la mort de sa mère, elle rejoint son père à Schwarzenberg, près de Constance. Elle l'assiste pour les décors de l'église paroissiale qui lui avaient été commandés par l'évêque de la ville. Ayant définitivement embrassé la carrière de peintre, Angelica

repart ensuite en Italie, en 1759, où elle procède à l'étude systématique des collections royales et des galeries, dans la plupart des grandes villes – Milan, Modène, Venise, Plaisance, Parme, Bologne, Florence, Rome et Naples. En 1762, alors qu'elle entre concurremment à l'Accademia del Disegno de Florence et à l'Accademia Clementina de Bologne, elle fait la connaissance de Johann Heinrich Winckelmann, à Rome, avant de rencontrer Gavin Hamilton et de Nathaniel Dance, qui l'aurait courtisée. Les deux peintres l'encouragent à se consacrer à la peinture d'histoire, alors que les artistes femmes sont alors le plus souvent cantonnées aux portraits et aux natures mortes, ainsi qu'à se rendre à Londres où elle s'installe, le 22 juin 1766, en compagnie de son père. C'est à Rome, et avec le soutien de son père et de David Garrick, dont elle peint un célèbre portrait (1764)¹⁴, qu'Angelica Kauffman commence à exposer à la Society of Artists.

Parmi eux, la *Pénélope au métier à tisser* (ill. 59) occupe une place essentielle¹⁵, non seulement parce qu'il s'agit, avec son *Bacchus et Ariane* (1763)¹⁶, d'une de ses premières peintures d'histoire, qu'elle signe pour la première fois de son prénom et de son nom, mais aussi parce que cette œuvre est tout à fait singulière. Narrée par Homère, l'histoire de Pénélope est fort connue. Pendant les vingt années d'absence d'Ulysse, une centaine de prétendants sollicitent son épouse afin de lui demander sa main¹⁷. Afin de les faire patienter, Pénélope décide d'un stratagème. Elle annonce qu'elle n'acceptera de se remarier qu'après avoir enveloppé le corps de son beau-père Laërte dans un grand voile qu'elle commence à tisser sur son métier, mais qu'elle s'ingénie, chaque nuit, à défaire, pendant trois années. Le sujet tiré de l'*Odyssee* est célèbre dans la littérature, mais aussi dans la musique : elle donne notamment lieu au célèbre *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Claudio Monteverdi (1640), que la jeune

¹³ Winckelmann [1991], p. 34-35.

¹⁴ Burghley House, Northamptonshire.

¹⁵ Roth 2010.

¹⁶ Bregenz, Rathaus.

¹⁷ Homère, *Illiade*, XVI.



59. Angelica Kauffman, *Pénélope au métier à tisser*, 1764, huile sur toile, 169 x 118 cm, Brighton Museum and Art Gallery

mélomane connaissait peut-être. Kauffman toutefois, au XVIII^e siècle, le premier peintre à représenter Pénélope à son métier à tisser. Cette nouveauté ne manque pas d'intéresser le public britannique, charmé aussi bien par sa nouveauté que par la qualité de son exécution, tandis qu'à Rome, elle entre à l'Accademia di San Luca dès 1765.

Très simple, le tableau d'Angelica Kauffman condense en quelques signes choisis les différents aspects du récit homérique. Alors que Pénélope est placée au centre

d'une composition dominée par quelques éléments architecturaux qui évoquent le palais d'Ithaque, ses riches vêtements rappellent qu'elle est la reine d'Ithaque. À ses pieds, le chien qui semble veiller jalousement sur un arc constitue une double référence : il s'agit d'Argos, le chien d'Ulysse, qui sera le premier à reconnaître son maître lors de son retour, malgré son déguisement de mendiant ; l'arc, quant à lui, fait référence au concours des prétendants que Pénélope décide d'organiser, d'un commun accord avec son époux, en feignant de donner sa main à celui qui serait capable de bander l'arc d'Ulysse et, avec son secours, de lancer une flèche à travers la tête de douze haches alignées dans sa demeure. Les tonalités sombres du tableau évoquent les nuits au cours desquelles l'épouse d'Ulysse défait soigneusement l'ouvrage tissé dans la journée afin de retarder l'échéance de son remariage. Quant au visage de Pénélope, mélancoliquement posé sur les doigts repliés de sa main droite, il traduit la tristesse qu'elle éprouve, mais aussi les pensées fidèles qui la relient encore à son mari, selon un thème souvent abordé par les poètes comme Ovide, qui consacre la première lettre de ses *Héroïdes* à la chaste Pénélope.

Angelica Kauffman est alors proche de Winckelmann, qui lui prodigue sans doute ses conseils, et n'hésite pas à se comparer, dans son *Histoire de l'art chez les Anciens*, à la figure de Pénélope abandonnée par Ulysse, délaissé qu'il est par une Antiquité qu'il ne parvient à sauver qu'à travers l'amour de ses traces et de ses vestiges. Pourtant, la *Pénélope* de la peintre grisonne apparaît bien éloignée des solutions formelles adoptées par ses deux collègues britanniques et des propositions théoriques envisagées par l'antiquaire dresdois. Son tableau fait preuve d'une grande simplicité dans sa composition comme dans son exécution ; mais le traitement détaillé et minutieux des étoffes et le goût des vêtements modernes, dont les plis sont très éloignés de ceux des drapés antiques, traduit une manière bien plus proche des peintres vénitiens, flamands et hollandais que du grand style des sculpteurs antiques ou des artistes romains et florentins



60. Thomas Ryder d'après Angelica Kauffman, *Pénélope descendant l'arc d'Ulysse*, 1791, pointillé et eau-forte, 38,2 x 27,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1872,1012.1620



61. Thomas Ryder d'après Angelica Kauffman, *La Rencontre de Vénus, Énée et Achate*, 1791, pointillé et eau-forte, 31,3 x 24 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1875,0814.1359

quatre ans plus tard, quand elle revient sur le thème homérique et peint sa *Pénélope descendant l'arc d'Ulysse* (1767; ill. 60)¹⁹, dans le cadre d'un ensemble de quatre tableaux commandés par John Parker, premier lord de Boringdon et comte de Morley, pour le Grand Saloon de sa demeure de Saltram Park (Devon), et en pendant d'une *Rencontre de Vénus, Énée et Achate* (1768), peinte l'année suivante (ill. 61)²⁰. La simplicité recherchée par Kauffman qui, en quelques motifs, résume le long épisode

¹⁹ Gerard [1893], p. 121.

²⁰ Les deux autres tableaux du cycle sont l'Hector faisant ses adieux à Andromaque, dont je reparle plus loin, peint en pendant à un Achille découvert par Ulysse parmi les suivantes de Déidamie.

¹⁸ *Mercure de France*, octobre 1763. Je souligne.

consacré par Homère au concours des prétendants, ne signifie nullement qu'elle souscrit servilement aux principes de la « noble simplicité » et de la « grandeur sereine » théorisés par Winckelmann.

Comme en témoignent les sujets de ses tableaux, qui mettent systématiquement en avant la figure d'une jeune héroïne à laquelle il n'est pas difficile d'identifier la peintre, mais aussi la manière dont elle met en scène sa propre individualité, en faisant en sorte, par exemple, que l'arc descendu par Pénélope paraisse désigner l'endroit où, en bas à gauche de la composition, elle a signé son tableau, Angelica Kauffman impose une manière singulière et nouvelle de peindre l'histoire. Il s'agit moins de faire valoir la grandeur énergique de son style et de son expression, dans la lignée de Michel-Ange ou de Nicolas Poussin, que de séduire le regard à travers le spectacle gracieux de jeunes beautés délicates, dans un esprit plus proche de celui de Raphaël, du Corrège ou de Guido Reni. La manière dont elle réinterprète la *Rencontre de Vénus, Énée et Achate de Dance* (ill. 56) dans sa propre version du thème (ill. 61) illustre parfaitement cette conception personnelle. Les trois figures du tableau de Dance sont prises dans l'action mouvementée d'une narration qui donne le sentiment de saisir sur le vif le moment où, découverte, Vénus entame sa marche, aussitôt suivi par son fils et ses interrogations. Le tableau d'Angelica Kauffman, de son côté, privilégie une composition lisible qui cherche moins le drame que le charme. Posant, souriante, dans un parfait *contrapposto*, sa Vénus est enveloppée de voiles fluides et presque transparents – conformément aux descriptions de Virgile – qui mettent davantage en valeur les formes de son corps. Les gestes de ses mains semblent aussi bien désigner les sévères remparts de Carthage, surmontant une colline au loin, que les doux rivages d'un lac dont les eaux calmes sont peuplées de cygnes. Tandis que l'Énée peint par Dance marque sa surprise avec une grande expressivité, le héros troyen représenté par Kauffman semble moins interloqué que charmé par la beauté désirable de sa propre mère. Sa

lance, placée dans le prolongement de sa hanche droite et de sa main gauche, semble chercher à toucher la peau de Vénus, se présentant ainsi comme un substitut phallique à peine dissimulé.

En même temps qu'Angelica Kauffman, dont il fait peut-être la connaissance vers 1762, à Rome, où il est installé depuis deux ans, Benjamin West lance aussi véritablement sa carrière de peintre d'histoire durant ces années, mais à partir de prémices différentes. Alors qu'il habitait encore à Philadelphie, West s'était déjà essayé à la peinture d'histoire, réalisant notamment une *Mort de Socrate* (1756)²¹, dont le sujet lui avait été soumis par son commanditaire, un forgeron, et pour laquelle il s'était partiellement inspiré d'une estampe accompagnant une édition illustrée de l'*Histoire romaine* de Charles Rollin (1738-1748). Mais c'est durant son voyage italien, entre 1759 et 1763, financé par de riches habitants de Philadelphie en échange de copies de célèbres tableaux, que le peintre américain met en place les principes esthétiques sur lesquels la première partie de sa carrière de peintre d'histoire sera fondée et qui apparaissent bien différents de ceux de Gavin Hamilton ou d'Angelica Kauffman. À Rome, West gravite pourtant dans les mêmes cercles que l'artiste grisonne ou le peintre écossais. C'est sans doute sous l'impulsion de ce dernier, soutenu par Anton Raphael Mengs et le cardinal Albani, qu'il fréquente régulièrement, qu'il découvre et étudie les statues antiques, dont l'*Apollon du Belvédère* qui, dit John Galt, son premier biographe, lui rappelle le corps d'un « jeune guerrier mohican » (« young Mohawk warrior »)²². West effectue également un voyage dans le nord de l'Italie où il copie les maîtres du XVI^e et du XVII^e siècle, avant de rencontrer, à Venise, Richard Dalton, bibliothécaire du roi, qui fait alors le tour de l'Italie afin d'y procéder à des acquisitions pour George III. Séduit par le jeune peintre, Dalton lui commande un premier tableau d'histoire, un *Cimon et*

²¹ Collection particulière.

²² Galt 1816, p. 105.



62. Benjamin West, *Hercule à la croisée des chemins*, 1764, huile sur toile, 101,5 x 122 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 40-1886

Iphigénie (1763), dont l'accueil positif encourage le peintre à partir pour Londres afin de solliciter la protection du roi.

Quelques mois après son arrivée, en août 1763, West organise les conditions de visibilité de son art dans l'espace public anglais. Dès l'année suivante, il expose plusieurs de ses tableaux : le *Cimon et Iphigénie* peint à Rome, un *Angélique et Médore*, ainsi que le portrait du général Robert Monckton²³. Par le choix de ses sujets, son usage des modèles antiques, la simplicité de son dessin, la douceur de ses contours et la cohérence de son coloris, West se forge l'image d'un « Raphaël américain » (« the American Raphael »), surnom qui lui est donné à partir de 1764. Ses deux tableaux d'histoire sont en effet dérivés de sources littéraires italiennes fort populaires en Angleterre (Boccace, pour le *Cimon et Iphigénie*, et l'Arioste, pour l'*Angélique et Médore*), tandis que son portrait, dont la pose est dérivée de celle de l'*Apollon du Belvédère*, poursuit les recherches déjà entamées par John Closterman, Allan Ramsay et Joshua Reynolds, que West défie sur leur propre terrain, en accueillant dans son atelier de nombreux assistants, surtout issus

²³ Collection particulière.

de la colonie des peintres américains venus faire carrière en Angleterre (Matthew Pratt). Plus que ceux de ses concurrents, qui comptent d'abord sur la clientèle de l'aristocratie et de la *gentry* britanniques pour vendre ou peindre leurs tableaux d'histoire, les yeux de West se tournent toutefois vers la cour de George III, dont il souhaite s'attirer les faveurs. Sans doute informé par ses collègues londoniens, il comprend que le goût du souverain le porte davantage vers l'architecture, les objets d'ornement, les livres, ainsi que les maîtres anciens, comme en témoigne, en 1762, son achat en bloc de la collection de Joseph Smith, l'ancien consul britannique à Venise, qui comporte notamment des œuvres de Raphaël et d'Annibal Carrache. Mais West comprend aussi que la culture littéraire et historique du jeune souverain le conduit à préférer les tableaux d'histoire au contenu explicitement moral ou édifiant, tandis que la nomination de James « Athenian » Stuart au poste de *sergeant painter* du roi, en remplacement de William Hogarth, décédé le 26 octobre 1764, semble souligner un goût du souverain pour le goût et les œuvres antiques.

Parmi les premiers tableaux d'histoire qu'il peint à Londres, Benjamin West décide donc de représenter un *Hercule à la croisée des chemins* (ill. 62). Ce choix est habile à plusieurs égards. Il l'est d'abord sur le plan du sujet. En choisissant de se consacrer à la représentation d'Hercule hésitant entre le Vice et la Vertu, d'après le récit de Prodiccos de Céos, rapporté dans les *Mémoires* de Xénophon²⁴, West inscrit sa pratique de peintre d'histoire sous l'égide rassurante et prestigieuse des travaux de Lord Shaftesbury, dont l'essai consacré au sujet, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* (1713), fait toujours partie des ouvrages fondamentaux de la théorie de l'art britannique. Pour son tableau, West ne se fonde guère sur le *Jugement d'Hercule* peint par Paolo de Matteis et gravé par Simon Gribelin. Après sa visite des collections de Stourhead,

à l'automne 1763, et sa découverte de l'*Hercule à la croisée des chemins* de Nicolas Poussin (ill. 63)²⁵, le peintre américain décide de fonder la composition de son œuvre sur celle de son homologue romain, demeurant au plus près de la simplicité presque sèche de sa manière, la mâtinant simplement d'un coloris plus séduisant, en teintes ocres et dorées. West veille notamment à modifier le moins possible l'attitude d'Hercule, la sachant fondée sur la posture du *Méléagre* antique, conservé au Vatican. À la différence de Joshua Reynolds qui, dans son *David Garrick entre les muses de la Tragédie et de la Comédie* (ill. 64)²⁶, cherche explicitement à moderniser la formule shaftesburienne de l'Hercule à la croisée des chemins en l'arrachant à ses seules sources antiques et en la privant d'une grande partie de son contenu moral, West fait le pari de capitaliser sur le goût antique du roi et de son entourage.

Convaincu de la pertinence de cette stratégie, Benjamin West redouble d'efforts pour convaincre le roi de la qualité morale et artistique de ses œuvres. En 1766, il présente à l'exposition annuelle de la Society of Artists une *Contenance de Scipion* (ill. 65) qui confirme sa volonté de se présenter, au sein d'une concurrence de plus en plus féroce entre les peintres d'histoire britanniques, comme le représentant d'un art explicitement édifiant. Le sujet de cette toile, fort banal, a été abondamment traité par les peintres. Les comptes rendus historiques qui en ont été faits par Polybe²⁷ et Tite-Live²⁸, entre autres, ont donné lieu à de nombreuses variations littéraires; ils ont également inspiré une vingtaine d'opéras entre 1664 et 1815, dont le *Scipione* de Georg Friedrich Haendel, sur un livret de Paolo Rolli, créé au King's Theatre en 1728, et le *Scipione in Cartagine* de Baldassare Galuppi, sur un livret de Francesco Vanneschi, créé au King's Theatre en 1742. West croit en la possibilité de tirer profit d'une interprétation personnelle de ce récit de la

²⁴ Xénophon, *Mémoires*, II, 1.

²⁵ Galt 1816, t. I, p. 5.

²⁶ Grande-Bretagne, collection particulière.

²⁷ Polybe, *Histoire romaine*, X, 6-20.

²⁸ Tite-Live, *Histoire romaine*, XXVI, 42-51.



Herculis Iudicium.
Ex Tabula Nicolai Poussini, 3 pedes alta, 2 pedes et 4 digitos
lata, in Pinacotheca Henrici Aleari armigeri conservata.

The Judgment of Hercules.
From the Painting of Nicolas Poussin, 3 feet high by 2 feet
4 inches wide, in the Collection of Henry Alear Esq.

34

63. Robert Strange d'après Nicolas Poussin, *Hercule à la croisée des chemins*, 1759, eau-forte et gravure, 50,7 x 39,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. U,8,15

64. Edward Fisher
d'après Joshua Reynolds,
*David Garrick entre les
muses de la Tragédie et
de la Comédie*, 1762,
manière noire, 40 x 50 cm,
Londres, British Museum,
Department of
Prints and Drawings,
inv. 1868,0822.2099



prise de Carthage par les troupes du général romain Scipion l'Africain, mais aussi, surtout, de cette allégorie du triomphe de la vertu sur le désir. Pour ce faire, le peintre américain se fonde une nouvelle fois sur une célèbre toile de Nicolas Poussin, une *Continence de Scipion* peinte en 1640 et qui appartient alors à George Walpole, troisième comte d'Orford, à Houghton Hall, avant son achat par Catherine II en 1772. Mais West demeure moins fidèle à la composition du peintre romain qu'il ne l'avait été dans son *Jugement d'Hercule*. Il choisit un traitement plus sévère et une composition plus dense et resserrée, comportant un plus grand nombre de figures, visiblement inspirée, cette fois-ci, de la *Tente de Darius* de Charles Le Brun. Il propose également, à travers un clair-obscur plus marqué et une distinction plus nette des contours, un coloris plus sec, traduisant sans doute mieux la nature morale de la scène. Représenté assis, à gauche de la composition, le jeune Scipion libère la jeune et belle princesse native que ses soldats, visiblement mécontents du choix de leur souverain, lui avaient proposé comme butin de guerre. Il la rend au chef celtibère auquel elle était promise, qui, d'un geste de la main gauche, remercie le général romain de tout son cœur, tandis que la mère de la jeune femme, les mains écartées, semble admirer sa clémence.



65. Benjamin West,
La Contenance de Scipion,
1766, huile sur bois,
100,3 x 133,3 cm, Cambridge,
Fitzwilliam Museum, inv. 655

Aussitôt exposé, le tableau de West, réalisé sans avoir fait l'objet d'une commande préalable, rencontre un succès critique considérable et contribue désormais à faire de lui l'un des peintres d'histoire londoniens les plus respectés²⁹. West voit ses efforts doublement récompensés. Même s'il ne semble pas avoir pu ou voulu vendre son *Jugement d'Hercule*³⁰, il parvient, d'une part, à recueillir les suffrages de l'entourage royal. Il reçoit une commande directe de la part de Robert Hay Drummond, archevêque de York et confident intime de George III : il s'agira du *Débarquement d'Agrippine à Brundisium avec les cendres de Germanicus*, sans doute commandé dès 1766 et achevé en 1768, et sur lequel je reviendrai plus tard. D'autre part, West voit lentement ses choix iconographiques et formels s'imposer auprès d'une partie des peintres d'histoire britanniques à Londres. C'est le cas de son ami Nathaniel Dance qui, à son retour de Rome, en juin 1766, découvre le succès colossal que connaissent les tableaux d'histoire de Benjamin West et cherche presque aussitôt à rivaliser avec eux. Il profite pour cela d'une prestigieuse commande que George III lui soumet, par l'entremise de Richard Dalton, l'une des toutes premières

²⁹ Galt 1816, t. II, p. 16-17.

³⁰ Copié par son assistant William Dunlap durant l'été 1785, gravé seulement 1817, l'*Hercule* de West est resté dans les biens du peintre, puisqu'il appartient encore à son fils aîné Raphael, en 1824. Il n'a jamais été exposé publiquement avant d'entrer au Victoria and Albert Museum, en 1886.



66. Nathaniel Dance,
Timon d'Athènes,
 1765-1770, huile sur toile,
 122,2 x 137,5 cm,
 collections royales
 britanniques,
 inv. RCIN 406725

que le roi adresse à un peintre d'histoire britannique. Entamé en 1765, alors qu'il se trouve encore à Rome, le *Timon d'Athènes* (ill. 66) est achevé par Dance deux ans plus tard, et exposé dans la foulée à la Society of Artists, en 1767. La composition, assez proche, dans ses principes généraux, de *La Rencontre de Vénus par Énée et Achate*, ne doit guère à Benjamin West ni à un autre maître, ancien ou moderne, tant le sujet a été peu représenté. Initialement évoqué dans un dialogue de Lucien de Samosate, *Timon le Misanthrope*, l'épisode a surtout fait l'objet d'une célèbre pièce de William Shakespeare, *Timon of Athens* (1623). Il est très peu probable que Dance ait eu l'occasion d'assister à une représentation de cette pièce, qui n'est jouée pour la première fois qu'en 1674, et qui, jusqu'en 1761, n'est visible qu'à travers son adaptation par Thomas Shadwell (*The History of Timon of Athens, The Man-Hater*, 1678), qui supprime les personnages de Phrynia et de Timandra de la scène de rencontre d'Alcibiade et de Timon³¹. Il est

³¹ La première représentation moderne du texte original a été proposée en 1761, au Smock Alley de Dublin.

hautement probable, en revanche, que ce soit à partir du texte shakespearien que Dance ait conçu l'invention de son tableau. Fils du riche Échécratide, Timon est un homme opulent et généreux qui, après avoir perdu l'ensemble de ses biens, constate la désertion de ses plus chers amis. Il décide alors de quitter la ville pour se réfugier à la campagne. Il vit dans une caverne, se nourrit de racines et travaille aux champs, perdant progressivement foi en l'humanité. Par hasard, il fait la découverte d'un pot d'or, qui attise aussitôt la convoitise de ses anciens amis ; mais il les chasse, dégoûté de leurs soins purement intéressés, et fait vœu de pauvreté. L'épisode narré par Shakespeare et représenté par Dance voit la visite du misanthrope par le jeune général Alcibiade, son ami, accompagné de deux belles courtisanes, Phrynia et Timandra³². Ayant reçu de l'argent de façon tout à fait imprévue, Timon jette les pièces aux pieds des jeunes femmes en les maudissant.

Très proche du texte shakespearien, Nathaniel Dance accorde l'essentiel de son attention au contenu moral de l'épisode. Usant d'un clair-obscur plus contrasté que dans ses tableaux antérieurs, il recherche, dans un esprit assez proche de celui de son ami Benjamin West, à exprimer la matière de l'histoire à travers sa manière. Dans la partie gauche de la composition sont rassemblées les figures qui, aux yeux de Timon, incarnent les vices de l'humanité. Habillées de somptueux vêtements, qui attirent les couleurs les plus claires de la composition, les belles et souriantes Phrynia et Timandra tentent sans succès d'amadouer l'ermite (« Give us some gold, good Timon: hast thou more? »). Ce dernier détourne d'elles, comme ébloui par la lumière du soleil, dont il oppose, dans la pièce de théâtre, la noble brillance à la vulgaire bassesse du monde terrestre. Ce mouvement de retrait, que Dance représente en réservant les teintes les plus éteintes et les plus sombres de la palette au corps et aux vêtements de Timon, symbolise à lui seul l'affirmation emblématique de l'ermite, à l'arrivée de ces

invités encombrants : « Je suis le Misanthrope, et je hais l'humanité ». Quant aux soldats qui, à l'arrière-plan, semblent accompagner un Alcibiade attentif à la réaction de son ami Timon, sans doute évoquent-ils le cortège du jeune général qui, explique Shakespeare, apparaît à Timon « accompagné du tambour et du fifre, d'une manière guerrière » (« with drum and fife, in warlike manner »), à moins qu'il ne s'agisse d'une allusion au moment où Alcibiade, accompagné d'Apemantus et de trois bandits, ne retrouve la trace de Timon. Jouant d'une opposition didactique entre le monde de la vertu, incarné par l'intransigeant Timon, et le monde du vice, représenté par les deux courtisanes, Dance fait d'Alcibiade le véritable modèle du bon souverain qui, sans se retirer du monde, demeure sensible aux messages de ceux qui l'enjoignent à fonder ses actions sur le respect de principes moraux, supérieurs à l'ambition et à l'argent.

Les héros des planches

Issus d'une culture textuelle et visuelle acquise à Rome, au contact de Gavin Hamilton et des idées de Johann Joachim Winckelmann, Nathaniel Dance et Benjamin West font sans doute partie des artistes les plus novateurs de leur génération. Le second comprend très tôt le profit qu'il peut tirer d'une prise en considération des goûts du roi et de son entourage, privilégiant des tableaux d'histoire au contenu essentiellement moral et à l'exécution volontairement sévère. Après avoir su mettre en place les fondements d'une peinture d'histoire antique sensible, féminisée et même sexualisée, sur lesquels Angelica Kauffman a construit une grande partie de sa carrière, le premier est parvenu quant à lui, et non sans habileté, à profiter des premiers succès de West, en donnant à ses premiers tableaux londoniens une dimension plus clairement didactique, non plus seulement servie par les héros de l'histoire ou de la mythologie antique, mais aussi par les personnages du théâtre moderne. En cela,

³² William Shakespeare, *Timon of Athens*, IV, III, 136-140.

Nathaniel Dance s'inscrit dans une évolution ancienne de la peinture d'histoire britannique, perceptible dès le premier tiers du XVIII^e siècle (William Kent, Francis Hayman), avant d'être relayée par William Hogarth ou John Wootton, et de se renforcer encore, à partir de la deuxième moitié du siècle, autour de trois orientations principales.

Théâtre et caractères :

le *King Lear* (1762) de Joshua Reynolds

La première de ces orientations fait des textes théâtraux et, en particulier, du théâtre de William Shakespeare un véritable réservoir de « caractères » (*characters*), susceptibles de renouveler le stock toujours plus usé des personnages susceptibles d'être représentés par les peintres d'histoire. Il faut dire qu'après la nouvelle édition en huit volumes qui en est donnée, en 1765, par le lexicographe Samuel Johnson, après près de vingt ans de travail, le théâtre shakespearien continue de susciter un vif intérêt de la part des critiques, des artistes et du public.

Dans ce domaine, Joshua Reynolds a sans doute joué le rôle de pionnier, tant dans les tableaux qu'il a consacrés à certaines de ses pièces que dans les commentaires et les notes personnelles qu'il a consacrés à l'auteur de Stratford-upon-Avon, où il ne cesse d'encourager l'utilisation de ses pièces. Au sein d'un contexte esthétique qui prône et fait systématiquement valoir les valeurs sublimes du génie, Reynolds fait un constat, dans la lignée de Samuel Johnson : Shakespeare a su, en violant volontairement les règles d'unité de temps, de lieu et d'action ou en mêlant les registres de la comédie et de la tragédie au sein des mêmes pièces, faire évoluer les règles de son art en imposant celle de son génie propre, fondée sur l'observation directe de la nature³³. Une partie des arguments de Reynolds justifiant les « fautes » de Shakespeare tient au demeurant (deuxième raison) à l'efficacité de leurs effets sur les spectateurs, qui ont

permis à son théâtre de survivre à l'épreuve du temps (« test of ages ») – en cela, explique-t-il, reprenant des propos de John Dennis, il est le seul dramaturge dont l'art puisse être directement comparé à celui d'un peintre :

Ce serait une louange superflue que de remarquer que Shakespeare a observé tout ce qui lui est passé devant les yeux et qu'il a considéré cela d'un esprit poétique, tirant ses idées de la nature elle-même. J'observerais seulement qu'en considérant la nature en poète, il l'a involontairement considérée en peintre. Ses descriptions sont des peintures : les falaises de Douvres³⁴ ; « sa tête, parfois d'un côté, parfois de l'autre »³⁵ ; « le ciel clair de la renommée »³⁶. Il semble avoir regardé le visage humain comme un peintre qui souhaite imprimer dans sa mémoire les mouvements des traits dès qu'un caractère particulier est exprimé : « toisant à travers ses petits yeux »³⁷ ; « gonfle ses joues d'une joie vaine »³⁸. Certains ont déjà observé auparavant les rides du front et l'expression conséquente des yeux, mais jamais en parlant d'« une nappe mal mise »³⁹.

Parmi les qualités spécifiquement picturales de Shakespeare, Reynolds insiste surtout sur la construction morale de ses personnages, détaillée, mais sans excès, afin de pouvoir intéresser le pinceau des peintres tout en leur laissant, comme aux spectateurs, la possibilité d'exercer leur imagination :

Shakespeare a exprimé ce que l'on pourrait appeler des esquisses de caractères, qui échappent à la représentation ou à la lecture superficielle. Il souhaitait introduire tant de variété [dans ses personnages] qu'il n'avait pas le temps de les finir ou, tout du moins, pas tous. Il semble parfois avoir écrit pour le vulgaire. À d'autres moments, il paraît avoir formé du jugement et de la sagacité de son public une opinion plus haute que celle qu'un homme aurait pu atteindre en s'adressant à

³³ Blanc 2015, p. 334-338.

³⁴ William Shakespeare, *King Lear*, IV, vi.

³⁵ William Shakespeare, *The Winter's Tale*, III, iii, v. 19.

³⁶ William Shakespeare, *2 Henry IV*, IV, ii, v. 50.

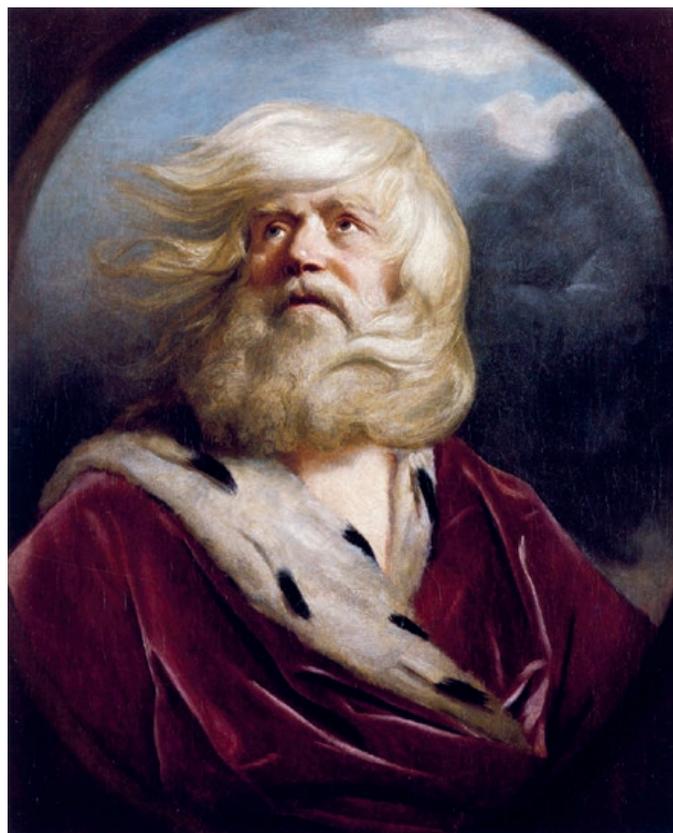
³⁷ William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, I, i, v. 52.

³⁸ William Shakespeare, *King John*, III, iii, v. 46.

³⁹ William Shakespeare, *2 Henry IV*, V, i, v. 77. Sur ce paragraphe, voir Blanc 2015, p. 341-342.

une foule mêlée. De nombreux exemples pourraient être donnés de cette conception raffinée du caractère, que l'on peut aisément négliger⁴⁰.

Parmi ces « esquisses de caractères », le roi Lear occupe une place de choix, en raison de l'importance de ce personnage dans le théâtre de Shakespeare et dans les premières interprétations visuelles qui en ont été tirées – j'ai eu l'occasion de citer auparavant le tableau de George Romney représentant *Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête* – mais aussi parce qu'il correspond parfaitement à l'idée que se fait Reynolds qu'une figure héroïque qui, pour frapper assez puissamment l'imagination du spectateur, doit cultiver les ambiguïtés et les non-dits. Constatant comme les propos du roi Lear sont souvent incohérents ou incompréhensibles, en raison de leur caractère laconique et de la multiplication des interprétations, parfois contradictoires, qui peuvent donc en être tirées⁴¹, Reynolds tente dans le portrait historique qu'il dresse du *Roi Lear dans la tempête* en 1762 (ill. 67) de traduire les qualités d'ambiguïté du texte shakespearien. Décontextualisée par un cadrage resserré qui ôte au spectateur toute possibilité d'associer le personnage à une scène précise de la pièce, la figure du roi est toutefois définie dans son caractère, et cela au moins de deux manières : d'abord par son riche vêtement de pourpre, bordé d'hermine, qui qualifie sa fonction royale ; et ensuite en le plaçant sous un ciel d'orage, soumis à des rafales qui, balayant son visage et faisant voler ses cheveux, rappellent la scène de tempête au cours de laquelle Lear invoque les éléments de la Nature afin de répondre à son chaos intérieur, ce qui expliquerait ses cheveux, levés vers le ciel et non en direction d'un spectateur avec lequel il ne communique pas.



67. Joshua Reynolds, *Le Roi Lear dans la tempête*, 1762, huile sur toile, 75 x 62,5 cm, collection particulière

Théâtre et génie : *Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête* (1767) d'Alexander Runciman

Si le théâtre constitue pour les peintres d'histoire britanniques du milieu du XVIII^e siècle un réservoir fort riche de nouveaux personnages profonds et attachants, il offre aussi, et c'est la deuxième orientation que je souhaiterais aborder ici, un nombre important de nouvelles intrigues susceptibles d'être mise en image. Tous les peintres d'histoire actifs en Grande-Bretagne ne cherchent naturellement pas à renouveler systématiquement les sujets de leurs œuvres. Le traitement que Francesco Zuccarelli propose en 1767 du thème de *Macbeth et les trois sorcières* (ill. 68) n'est pas foncièrement différent de celui que John Wootton avait

⁴⁰ Blanc 2015, p. 343.

⁴¹ Reynolds constate par exemple qu'il est difficile de déterminer sur les derniers vers du roi Lear concernant son bouffon ou Cordelia : « Et mon pauvre fou / ma pauvre nigaude (*my poor fool*) est pendue. Sans vie ? sans vie aucune ? / Pourquoi un chien, un cheval, un rat vivraient-ils, / Et toi, sans le moindre souffle ? Tu ne reviendras plus. Jamais ! jamais ! jamais ! jamais ! jamais ! » (William Shakespeare, *King Lear*, V, III, v. 280-284). Voir Blanc 2015, p. 344.

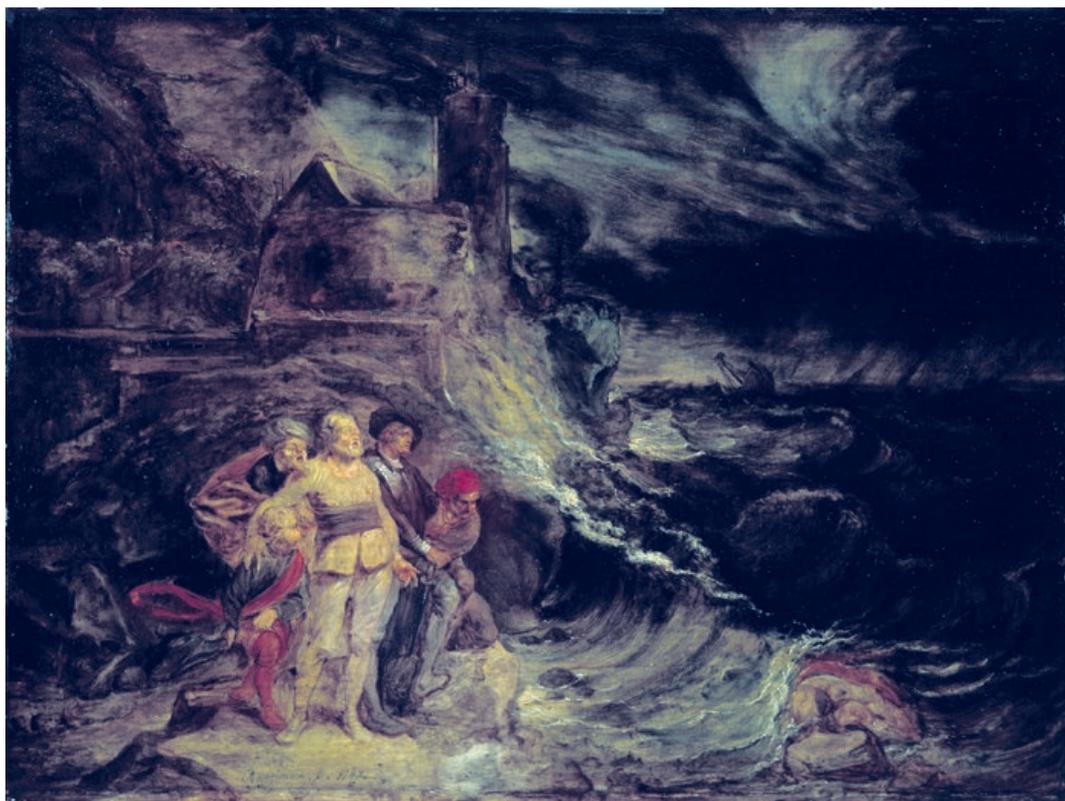
68. William Woollett
d'après Francesco Zuccarelli,
Macbeth et les trois sorcières,
1767, eau-forte,
45 x 55,2 cm, New Haven,
Yale Center for British Art,
inv. B1976.1.212



fait, dix-sept plus tôt. Ce proche de Richard Wilson, qu'il a rencontré en Italie (1751), séjourne en Angleterre entre 1752 et 1762, puis à partir de 1765, où le succès qu'il rencontre est surtout dû à sa capacité à compiler, dans ses paysages pastoraux ou historiques, différents motifs ou effets à la mode. Profitant ainsi de la vogue shakespearienne qui repart de plus belle dans les années 1760, Zuccarelli peint un tableau qui, moins littéralement fidèle au texte de la pièce que Wootton, présente toutefois une plus grande unité formelle et expressive, directement empruntée aux paysages historiques de Wilson. Dominé par les effets d'une tempête qui rappelle directement les orages de Gaspar Dughet, Zuccarelli tente de répondre aux attentes des collectionneurs britanniques de son temps, ce qu'il réussit parfaitement : son *Macbeth* a été acheté par William Hamilton, depuis trois ans ambassadeur de Grande-Bretagne à la cour de Naples, avant d'être acquis par Richard, premier comte de Grosvenor⁴².

D'autres peintres d'histoire savent en revanche tirer davantage de ressources plastiques et expressives des sources théâtrales. C'est le cas de John Runciman qui, la même année

⁴² Sillars 2008, p. 78.



69. John Runciman, *Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête*, 1767, huile sur bois, 44,8 x 61 cm, 1767, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 570

que Zuccarelli, livre un *Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête* (1767, ill. 69) bien plus original⁴³. Né à Édimbourg, John Runciman a été, selon toute probabilité, l'élève de son frère aîné, Alexander, avec lequel il partage de nombreux points communs, tant sur le plan des idées et des œuvres que des relations – l'antiquaire George Paton ou le miniaturiste John Donaldson. Runciman étudie méticuleusement les maîtres anciens, parmi lesquels Albrecht Dürer, dans le domaine de la gravure (qu'il apprend à connaître auprès de Richard Cooper l'Ancien), mais aussi Peter Paul Rubens, Rembrandt et David Teniers occupent une place de choix. Ses ambitions sont alors et déjà celles d'un peintre d'histoire, comme le montrent sa *Fuite en Égypte*⁴⁴ ou son *Roi Lear*, peint alors qu'il se trouve encore à Écosse et qu'il n'a pas encore rejoint Londres.

Runciman a peut-être eu l'idée de son tableau en assistant à l'une de ses représentations – on sait que la pièce est jouée au Canongate Theatre, le premier théâtre permanent en Écosse, en 1764 et en 1765. Son tableau, toutefois, est directement dérivé de sa lecture de la pièce, et non d'une mise en scène contemporaine. Contrairement à George Romney, avant lui, et à la plupart de ses collègues qui, s'attachant au théâtre de Shakespeare, choisissent presque toujours d'illustrer un épisode précis, Runciman représente une scène

⁴³ Merchant 1954.

⁴⁴ Édimbourg, National Gallery of Scotland.

condensant différents aspects du caractère du roi Lear. Entouré du fou, décrit sous les traits d'un jeune garçon, ainsi que de Kent, d'Edgar et du gentilhomme, qui semblent se serrer tout contre lui, comme pris de panique ou transis de froid, le roi Lear, le regard au loin et la main gauche entrouverte, semble se parler à lui-même ou, plutôt, invoquer les éléments déchaînés et menaçants, à l'image de la grande vague déferlante ou du navire qui, à l'horizon, paraît sur le point de chavirer. Les différents éléments du décor paysager transcrivent précisément les indications fournies par Shakespeare, comme le sol rocaillieux sur lequel se tiennent les figures (« For many Miles about / There's scarce a Bush »⁴⁵) ou la chaumière qui, en surplomb, renvoie sans doute au « refuse » (*hovel*) également évoqué dans le texte. Mais les fins recherchées par Runciman sont moins descriptives ou narratives qu'expressives. Il s'agit non seulement de paraphraser le dialogue entre le gentleman et Kent (« KENT: Where's the king? THE GENTLEMAN: Contending with the fretfull Elements; / Bids the winde blow the Earth into the Sea, / Or swell the curled Waters 'bove the Maine, / That things might change or cease »⁴⁶), mais aussi de traduire visuellement la métaphore utilisée par Cordelia pour décrire son père, « as mad as the vexed sea »⁴⁷.

Théâtre et vedettes : les portraits théâtraux

Une troisième et dernière orientation caractérise les peintures d'histoire britanniques qui, durant les années 1760, mettent en scène des héros de théâtre : l'importance croissante qu'elles accordent aux acteurs et aux actrices. Les développements considérables des théâtres londoniens, tout au long du XVIII^e siècle, ont permis progressivement l'émergence de véritables célébrités théâtrales. Leurs noms et leurs visages sont sur toutes les lèvres ; ils suscitent ragots et commérages dans la presse ; et ils attirent des milliers de spectateurs durant les représentations auxquelles ils participent. Au début

du siècle, Colley Cibber, Charles Macklin et James Quin font partie des acteurs que le public apprécie le plus. À partir de la fin des années 1740, Hannah Pritchard et, surtout, David Garrick deviennent les incarnations d'une façon de jouer inédite, plus naturelle et énergique, mais aussi d'un nouveau type de vedettariat. Garrick devient aux yeux de l'Europe entière le symbole du théâtre moderne. En septembre 1769, à Stratford-upon-Avon, l'acteur organise un jubilé consacré à Shakespeare, pour lequel il imagine de faire construire un amphithéâtre octogonal et d'organiser de nombreuses festivités, dont un défilé public des principaux personnages des pièces de Shakespeare. À cette occasion, il demande à Nathaniel Dance, Angelica Kauffman et Giovanni Battista Cipriani de participer aux décors. Malgré l'échec de la manifestation, en raison du temps exécrable, Garrick tire de l'idée du défilé une pièce de théâtre, *The Jubilee* (1769), qui est jouée 91 fois sur les planches du Drury Lane Theatre, entre 14 octobre 1769 et la fin de la saison. Durant ces mêmes années, le théâtre anglais continue d'ailleurs à découvrir de nouveaux talents, comme la jeune Sarah Kemble – future Siddons après son mariage avec l'acteur William Siddons, en 1773 – qui, âgée seulement de onze ans, fait ses débuts sur scène, à Coventry, dans la compagnie de son père, Robert Kemble, et dans le rôle d'Ariel, dans *The Tempest*.

Le prestige social et artistique acquis par les acteurs et les actrices britanniques, tout au long du premier tiers du XVIII^e siècle, encouragent un certain nombre de peintres d'histoire sensibles au succès et soucieux de pouvoir faire profiter leur art de la célébrité de leurs modèles, à donner dans les tableaux qu'ils consacrent aux héros de théâtre une plus grande importance au jeu des comédiens qui deviennent, eux aussi, des héros à part entière de la société contemporaine. Parmi ces peintres, on peut citer le graveur irlandais Richard Houston, qui, après son installation à Londres en 1746, travaille pour de nombreux peintres comme Edward Penny ou Benjamin West, parvient. Dans son *David Garrick en roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête* (ill. 70),

⁴⁵ William Shakespeare, *King Lear*, II, IV, v. 297-299.

⁴⁶ *Ibid.*, III, I, v. 3-7.

⁴⁷ *Ibid.*, IV, III, v. 2.



70. Charles Spooner d'après Richard Houston, *David Garrick en roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête*, 1761, manière noire, 25,6 × 35,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Ee,3.109

il tente de conserver un certain équilibre entre la mise en scène du texte shakespearien, notamment illustré par le rendu des effets climatiques, et servi par une excellente maîtrise de la perspective atmosphérique et du clair-obscur, ainsi que par la description physique et scénique de David Garrick, dont Thomas Wilkes se souvient avec émotion, en 1759, de la performance dans le rôle du vieux roi shakespearien⁴⁸.

Durant la même période, Johan Zoffany se spécialise également dans la représentation des actrices et des acteurs. Né à Francfort, dans les milieux de la cour de la Maison de Thurn et Taxis, ce peintre profite des leçons de Martin Speer, à Ratisbonne, puis d'Agostino Masucci, à Rome. Il côtoie alors les milieux de Pompeo Batoni, de Gavin Hamilton et d'Anton Raphael Mengs et se construit une culture visuelle et technique suffisante pour prétendre faire carrière dans le domaine de la peinture d'histoire, ce qu'il commence à faire auprès de Johann Phillip von Walderdorf, électeur de Trêves, avant de s'installer à Londres à la fin des années 1760. Ses débuts londoniens sont plus difficiles et l'obligent à accepter des tâches de second ordre. Il travaille d'abord pour un horloger, Stephan Rimbault, avant de peindre des draperies pour le portraitiste Benjamin Wilson auprès duquel il découvre ses premiers *theatrical portraits*. C'est auprès de David Garrick que Zoffany lance toutefois

⁴⁸ Wilkes 1759, p. 234.

71. Johann Zoffany, *MM. Shuter, Beard et Dunstall dans les rôles de Justice Woodcock, Hawthorn et Hodge, dans Love in a Village* (1762) d'Isaac Bickerstaffe, 1767, huile sur toile, 130,2 x 165,1 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1985.19.6



sa carrière; il reçoit de sa part la commande de plusieurs portraits familiaux, au début des années 1760 et se consacre ensuite à la représentation de l'acteur, dans *The Farmer's Return* (1762)⁴⁹. Exposé avec succès à la Society of Artists, ce tableau permet au peintre allemand de se faire un nom. Même si la formation initiale de Zoffany est celle d'un peintre d'histoire, c'est donc en tant que portraitiste qu'il fait essentiellement carrière en Angleterre. Vers 1763, il est sollicité par John Stuart, troisième duc de Bute et Premier ministre de George III, puis par les membres de son cercle écossais, et, au milieu des années 1760, par la famille royale. Si l'estampe gravée par Houston entretient encore une relation étroite avec les traditions de la peinture d'histoire et du paysage historique, une œuvre comme *MM. Shuter, Beard et Dunstall dans les rôles de Justice Woodcock, Hawthorn et Hodge, dans la pièce « Love in a Village »* (1762) d'Isaac Bickerstaffe (ill. 71), peint par Johan Zoffany en 1767, se situe probablement aux limites de notre corpus. En effet, il relève davantage de ce que l'on a coutume d'appeler alors des « portraits théâtraux » (« theatrical portraits »)⁵⁰. Il nous

⁴⁹ Collection particulière.

⁵⁰ Il faut noter au passage que la notion de « portrait », dans ce contexte, est probablement discutable, dans la mesure où il s'agit d'abord d'œuvres de publicité, dont Zoffany réalisait souvent plusieurs répliques, qu'il faisait graver, et qui ne ressemblaient qu'en partie seulement aux acteurs jouant sur scène.



72. Graveur anonyme d'après Thomas Parkinson, *MM. Shuter et Quick et Mme Green dans les rôles de M. Hardcastle, Tony Lumpkin et Mme Hardcastle, dans la pièce She Stoops to Conquer (1773) d'Oliver Goldsmith, 1775, manière noire, 25,5 x 35,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1902,1011.7334*

semble toutefois qu'une telle œuvre met bien en évidence les recherches que les peintres britanniques entament à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle dans la direction d'une diversification des protagonistes de leurs œuvres narratives. Malgré les fortes contraintes qui pèsent sur un tableau consacré au premier opéra-comique anglais, et qui se présente davantage comme une collection de portraits d'acteurs en action que comme une véritable scène narrative, Zoffany parvient en effet à faire valoir une partie de son savoir-faire de peintre d'histoire. Sur le mur du fond, il insère un *Jugement de Salomon*, tableau-dans-le-tableau qui semble signaler l'ambition cachée du peintre d'inscrire la scène dans le cadre d'une sorte de fable moderne, mais qui commente aussi ironiquement la profession de Justice Woodcock.

L'ambition de *MM. Shuter et Quick et M^{me} Green dans les rôles de M. Hardcastle, Tony Lumpkin et M^{me} Hardcastle, dans la pièce She Stoops to Conquer (1773) d'Oliver Goldsmith* (ill. 72) de Thomas Parkinson est toute autre. Formé dans les ateliers de la Royal Academy, où il entre le 30 novembre 1772, ce peintre devient rapidement un auteur apprécié de *theatrical portraits* qu'il expose régulièrement à la Free Society of Artists, à la Society of Artists et à la Royal Academy entre 1769 et 1789. Dans l'œuvre qui nous

intéresse comme dans la plupart de ses productions, il paraît incapable de ne tirer de la comédie sentimentale d'Oliver Goldsmith autre chose que de simples postures caricaturales, qui constituent peut-être les souvenirs fidèles du jeu des acteurs représentés, mais relèvent, pour cette raison même, du genre du portrait.

À la recherche de nouveaux héros

Même si elles occupent une place essentielle dans le développement de l'art narratif britannique au début de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les figures héroïques issues du théâtre anglais ne peuvent donc concerner les peintres d'histoire que dans la seule mesure où ils se montrent capables de dépasser les seules attentes mimétiques du portrait pour donner à leurs œuvres la grandeur et l'expression générales. Dans ce genre, Richard Houston et Johan Zoffany ont obtenu d'incontestables succès ; mais ces succès ne leur ont jamais permis d'être reconnus comme des peintres d'histoire. Pas plus que Thomas Parkinson, en effet, ces artistes ne se consacrent à des sujets suffisamment nobles pour parvenir à hisser le genre du *theatrical portrait* à un niveau d'universalité suffisant et prétendre ainsi rivaliser avec la peinture d'histoire. En-dehors du corpus antique, il faut donc chercher ailleurs le renouveau des figures héroïques.

Des héros anglais ? Le premier échec de Gavin Hamilton

Durant les années 1760, à la suite des premiers succès rencontrés par William Kent, puis par Robert Edge Pine, Andrea Casali et Samuel Wale, les grands hommes de l'histoire anglo-saxonne continuent de demeurer fortement présents dans la peinture d'histoire britannique, même si certains artistes essuient aussi des échecs cuisants dans ce domaine. C'est le cas, notamment, du tableau de Gavin Hamilton représentant

Marie d'Écosse au château de Lochleven (ill. 73)⁵¹. Commandé en 1765 par l'écrivain James Boswell, dont l'un des ancêtres avait combattu aux côtés des troupes favorables à la reine, lors de la bataille de Carberry Hill (1567), ce tableau devait être un triomphe. Boswell sollicite l'un des peintres d'histoire les plus respectés de sa génération. Le sujet du tableau est choisi parmi les plus dramatiques de l'histoire de la monarchie britannique, qui vient d'être commémoré dans l'*History of Scotland* de William Robertson (1759)⁵². Il a de quoi satisfaire son commanditaire, fervent défenseur de la cause écossaise, et qui souhaite que l'œuvre d'Hamilton soit la plus fidèle possible à l'histoire. Boswell suggère ainsi au peintre de représenter la reine en se fondant sur une miniature découverte par Andrew Lumisden, le secrétaire du prince Charles Edward Stuart, et censée être le portrait de Marie d'Écosse⁵³.

Le 15 juin 1567, les troupes de Marie d'Écosse sont chassées de Carberry Hill avant d'être vaincues. Les lords de la Congrégation l'autorisent à partir pour Édimbourg, où elle passe sa dernière nuit en liberté, sous bonne garde. Le lendemain matin, une escorte l'accompagne jusqu'à son palais d'Holyroodhouse. Il lui est permis de rassembler quelques affaires avant d'affronter le début de son emprisonnement. Le 17 juin 1567, elle est placée sous les verrous, au troisième étage de la Glassin Tower, au sud-est du château de Lochleven, sur une petite île au milieu du lac homonyme. La reine connaît ce château puisqu'elle l'a visité en 1565, à l'invitation de son propriétaire, William Douglas of Lochleven, et qu'elle y avait eu un entretien avec le prédicateur calviniste John Knox. Plus d'un mois plus tard, le 24 juillet, William Ruthven, premier comte de Gowrie et quatrième lord

⁵¹ Lewis 1997, p. 113-119.

⁵² Robertson 1759, t. I, p. 374-375.

⁵³ En réalité, cette miniature était la copie d'un portrait féminin, alors considéré comme le portrait authentique. Ce portrait a été acheté par Henry Boyle, premier baron de Carleton, avant d'être gravé par George Vertue et de servir de frontispice à l'*History of the Life and Reign of Mary Queen of Scots, and Dowager of France* (1725) de Samuel Jebb.



73. Francis Legard d'après Gavin Hamilton, *Marie d'Écosse au château de Lochleven*, 1786, eau-forte et gravure, 48,3 x 61,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1872,0608.97

Ruthven, accompagné de Patrick Lindsay, sixième lord Lindsay, rend visite à la reine. Ils lui soumettent un ultimatum : soit elle abdique, soit elle meurt. La reine d'Écosse finit par accepter de signer, tandis qu'un scribe rédige l'acte d'abdication. Cette abdication permet que Jacques, son fils de treize ans, devienne roi, sous la régence de son demi-frère, James Stewart, premier comte de Moray.

Il faudra dix ans à Hamilton pour s'acquitter de sa tâche, après un travail laborieux et sans cesse interrompu par d'autres commandes, jugées plus importantes par le peintre. Le tableau est finalement livré à James Boswell, qui le découvre en compagnie de Joshua Reynolds. Ils ne cachent ni l'un ni l'autre leur profonde déception : « I saw from Sir Joshua's manner of speaking before the picture was produced that he was not pleased with it »⁵⁴. L'épisode historique est pourtant représenté avec une grande précision. La reine joue évidemment un rôle essentiel, d'autant que, dans son récit, William Robertson souligne le caractère touchant de la réaction émotionnelle de Marie d'Écosse. Les couleurs et les masses les plus claires de la palette chromatique, marquée par un clair-obscur fort contrasté, sont réservées à la figure de la reine. Les regards des trois seigneurs masculins,

⁵⁴ Lewis 1997, p. 1084.

le chevalier en armure, le patriarche barbu dans sa robe, et la figure dans l'ombre, à la fenêtre, se concentrent sur elle. Les figures secondaires sont également importantes. Au deuxième plan, le personnage féminin, habillé d'une longue robe qui dissimule son visage éploré, est lady Margaret Douglas, née Erskine, mère du comte de Moray et châtelaine du château de Lochleven. Proche du récit de Robertson, le tableau d'Hamilton se présente comme un effort historiciste, notamment visible aux costumes des personnes qui, malgré quelques fantaisies, cherchent à plonger le spectateur dans l'univers fantasmé de l'Angleterre de la deuxième moitié du xvi^e siècle. Tel est d'ailleurs le principal défaut du tableau d'Hamilton aux yeux de Reynolds. Le peintre reconnaît bien que, dans un portrait, il soit nécessaire que les vêtements représentés par un peintre conservent « quelque chose du costume actuel, au nom de la ressemblance ». Il connaît les conseils de Jonathan Richardson qui, en 1725, expliquait que, dans un tableau, « every Person, and Thing must be made to sustain its proper Character; and not only the Story, but the Circumstances must be observ'd, the Scene of Action, the Countrey [*sic*], or Place, the Habits, Arms, Manners, Proportions, and the like, must correspond. This is call'd the observing the Costûme »⁵⁵.

Mais, pense Reynolds, comme d'autres de ses collègues, de telles règles ne doivent pas être appliquées strictement à la peinture d'histoire. Parce qu'elle pose d'emblée et évidemment une distance entre ses spectateurs et les récits qu'elle explore, elle doit frapper l'imagination plutôt que les yeux du spectateur; il lui faut s'adresser à la postérité plutôt qu'au temps présent :

Comme il faut que le sujet qu'on sélectionne soit général, il n'est pas moins nécessaire qu'il soit tenu débarrassé de ce qui pourrait servir à distraire l'attention du spectateur. Quand on raconte une histoire, chacun se forme dans l'esprit une peinture de l'action et de l'expression des personnages concernés. La capacité de représenter cette peinture mentale sur la toile est ce que nous appelons l'invention chez un

peintre. Dans la conception de cette peinture idéale, l'esprit n'entre pas dans tous les détails particuliers du vêtement, du meuble ou de la scène de l'action. De la même manière, quand le peintre vient à lui donner corps, il conçoit ces petits détails nécessaires et concomitants en faisant en sorte qu'ils ne frappent pas davantage le spectateur qu'ils ne l'ont frappé dans la première conception de l'histoire⁵⁶.

Reynolds reconnaît bien, à la décharge d'Hamilton, que « quelques détails particuliers permettent souvent de donner un air de vérité à un ouvrage et d'intéresser le spectateur d'une extraordinaire manière » et que « de tels détails ne peuvent donc être totalement rejetés ». Mais, dans le discours qu'il prononce à la Royal Academy, le 11 décembre 1771, quatre ans avant de découvrir le tableau du peintre écossais, Reynolds explique aussi que « s'il y a quelque chose dans l'art qui demande une subtilité et un discernement particuliers, c'est la disposition de ces parties circonstanciées et détaillées. Si vous savez faire preuve de jugement dans ce choix, celles-là seront utiles à la vérité de votre représentation; dans le cas contraire, elles deviendront des offenses à sa grandeur »⁵⁷. Pour Reynolds, les sujets tirés de l'histoire anglo-saxonne sont presque tous jugés incompatibles avec le grand style exigé pour toute peinture d'histoire. Une grande partie des reproches adressés par l'artiste aux peintures d'histoire explorant l'histoire passée ou récente de la Grande-Bretagne se concentrent sur la question de l'effet. Pour lui, une peinture d'histoire ne doit pas seulement charmer; elle doit frapper. Pour cela, il ne suffit pas qu'elle s'adresse aux sens; il faut qu'elle s'adresse à l'imagination et, à travers elle, à la sensibilité. C'est la raison pour laquelle un peintre d'histoire ne doit point trop entrer dans les détails de la représentation, au risque d'attirer l'intérêt des yeux plutôt que de l'esprit⁵⁸. Les réserves exprimées par Reynolds n'auront toutefois pas raison de la peinture d'histoire anglo-saxonne. Le

⁵⁵ Richardson 1725, p. 52.

⁵⁶ Blanc 2015, p. 414-415.

⁵⁷ Blanc 2015, p. 415.

⁵⁸ Blanc 2015, p. 314.



74. John Jones d'après George Carter, *La Mort de Philip Sidney*, 1782, manière noire, 48,7 x 62 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1871,1209.213

tableau de Gavin Hamilton est critiqué par le peintre et il décoit James Boswell ; mais il intéresse d'autres artistes qui, à l'instar du peintre écossais Alexander Runciman⁵⁹, s'attachent à de telles célébrations patriotiques. Il s'agit, en s'attachant à la fidélité historique, de servir une vérité

⁵⁹ La composition de Gavin Hamilton a effectivement inspiré une variation à son jeune compatriote dans un dessin à la plume, au pinceau et aux lavis gris, aujourd'hui conservé à Édimbourg (National Galleries of Scotland, inv. D316).

permettant à la peinture d'histoire d'avoir les prétentions d'une peinture historique, objective et impartiale, et au peintre d'histoire de se proclamer historien de son propre pays comme de ses valeurs. De nombreux artistes sauront faire carrière en se spécialisant dans ce domaine. C'est le cas, entre autres, du peintre George Carter. Même s'il a fréquenté les ateliers de la Royal Academy, à partir de 1770, un an tout juste après avoir commencé à exposer à la Society of Artists, et effectué un séjour à Rome (1774-1776) en compagnie de John Singleton Copley, Carter finit par consacrer l'essentiel de son attention aux représentations patriotiques et aux célébrations des grands héros de la nation anglaise (ill. 74). Alors qu'il se trouve encore à Rome, il envoie un *Hussard blessé sur le champ de bataille* à la Royal Academy, dont le succès l'amènera à être gravé par Valentine Green en 1776, et à continuer d'exposer des tableaux similaires entre 1776 et 1784.

Des héros quotidiens ? Les premiers succès d'Edward Penny et Joseph Wright of Derby

Ce *Hussard* exemplifie une autre tendance de la peinture d'histoire britannique des années 1760 : celle qui consiste à trouver ses nouveaux héros dans la vie quotidienne ou le présent de la nation et à toucher la sensibilité du public à travers des spectacles touchants et familiers. Deux jeunes peintres s'illustrent particulièrement dans ce domaine. Le premier est Edward Penny, qui a, comme Reynolds, fréquenté l'atelier du portraitiste Thomas Hudson, avant de parachever sa formation auprès de Marco Benefial, à Rome – comme John Parker, dont j'ai déjà parlé. De retour à Londres vers 1748, Penney est d'abord, et restera tout au long de sa carrière un portraitiste, apprécié pour la polyvalence de ses talents. Mais, comme Reynolds, il nourrit aussi des ambitions de peintre d'histoire, comme en témoigne son « *Officier donnant de l'argent à un soldat malade* » (« Officer relieving a sick soldier »), peint en 1764 et exposé à la Society of Artists sous ce titre (ill. 75)⁶⁰.

⁶⁰ Solkin 1986.

75. Richard Houston
d'après Edward Penny,
« Officier donnant de l'argent
à un soldat malade », 1769,
manière noire, 43 x 49,9 cm,
Londres, British Museum,
Department of Prints
and Drawings, inv.
1917,1208.2461



À proprement parler, ce tableau est un portrait. À l'image d'Horace Walpole, qui note son nom dans la marge de son livret, la plupart des visiteurs de l'exposition reconnaissent en effet l'identité de l'« officier » représenté par Penny : il s'agit de John Manners, marquis de Granby, colonel de l'armée britannique dont l'intelligence tactique, le courage personnel et la bienveillance à l'égard de ses soldats, qu'il manifeste notamment lors de la rébellion jacobite et pendant la guerre de Sept Ans, lui valent d'être considéré comme un véritable héros national, y compris par ses propres adversaires – le portrait de lord Granby achevé par Reynolds en 1765 est une commande de Victor-François de Broglie, maréchal de France. En choisissant de représenter le marquis de Granby à cheval, semblant prendre soin d'un de ses anciens soldats, Penny garantit le succès de sa peinture. Tout en étant un portrait mis en situation, à la manière d'une scène de la vie quotidienne, ce tableau possède également une portée plus générale. Il représente l'un des hommes les plus populaires de Grande-Bretagne. Mais il célèbre aussi ses vertus de charité en faisant appel à l'un des thèmes les plus fréquents de la peinture d'histoire morale. Ce thème connaît alors un regain d'intérêt à travers la figure de Bélisaire, ce brillant général byzantin qui, disgracié

et dépouillé de ses biens par Justinien, devient aveugle et finit par mendier son pain au bord des routes : le célèbre roman de Jean-François Marmontel (1767) lui est consacré⁶¹, tandis qu'il est également représenté dans des estampes gravées par Louis-Gérard Scotin d'après une copie d'Anthony van Dyck par Joseph Goupy (ill. 26) et par Robert Strange d'après Salvator Rosa (1757). Penny peint son tableau en 1764 ; il ne peut donc connaître l'ouvrage de Marmontel. Son propos constitue toutefois, assez clairement, une paraphrase du récit antique, dont les termes sont renversés. Si le sort de Bélisaire, abandonné par ceux qu'il avait servis, touche par sa cruauté, le tableau de Penny enchante et émeut par la bonté du spectacle qu'il présente : cette fois-ci, le soldat désœuvré n'est pas abandonné par son supérieur ; il fait l'objet de toute son attention bienveillante et de sa charité, si bien que la famille du mendiant salue le noble geste de lord Granby en lui répondant par l'expression émue de la mère et de l'un de ses enfants. Pour le peintre, il s'agit d'offrir au spectateur le modèle possible de la réaction sentimentale qu'il souhaiterait que son tableau produise sur lui.

Le second peintre à s'illustrer dans le domaine des peintures d'histoire quotidiennes est un autre ancien élève de Thomas Hudson (1751-1753, 1756-1757) : Joseph Wright. Cet artiste tente lui aussi d'explorer des territoires différents de ceux du portrait, auquel il consacre une grande partie de sa carrière, dans sa ville natale de Derby. Dès la fin des années 1750, il s'intéresse à la vie scientifique locale. Ses connaissances scientifiques ne lui permettent pas de participer activement aux débats savants⁶² ; mais il fréquente les réunions mensuelles de la Lunar Society, à Birmingham, et noue des liens d'amitié avec l'horloger John Whitehurst et le médecin et

botaniste Erasmus Darwin, ainsi qu'avec les industriels Matthew Boulton et Josiah Wedgwood et l'ingénieur James Watt. Ces hommes le sensibilisent à la vie sociale et quotidienne de la science, mais aussi aux mouvements avant-coureurs de la révolution industrielle, qui touche de plein fouet la région des Midlands⁶³. Continuant à vivre dans le Derbyshire, Wright commence à exposer avec succès ses tableaux à la Society of Artists (1765-1776). Il y fait le plus souvent appel à un clair-obscur très marqué, à des effets de la lumière artificielle et à une touche fine et léchée qui s'inscrivent dans l'héritage du peintre hollandais Godfried Schalcken, dont les tableaux sont très présents dans les collections et sur le marché de l'art britannique, depuis que le peintre hollandais a séjourné en Grande-Bretagne⁶⁴. Durant ces années, plus de la moitié des trente-cinq tableaux que présente Wright au public sont des tableaux éclairés à la lumière d'une bougie, d'une lampe ou d'un feu de forge.

L'affirmation de cette manière personnelle n'est pourtant pas la seule raison du succès du peintre que la presse surnomme Wright of Derby à partir de 1768, afin de le distinguer de ses nombreux homonymes. Originaux et fort diversifiés, les sujets qu'ils traitent concernent notamment la vie des savants et des industriels britanniques, qu'il cherche à mettre en scène à travers les codes de la peinture d'histoire. C'est le cas, fameux, de son *Expérience sur un oiseau dans une pompe à air* (ill. 76), qu'il présente à la Society of Artists en 1768 et qui remporte un succès considérable. Dès l'année suivante, Valentine Green en tire une estampe gravée en manière noire ; et la presse salue « a very great and uncommon genius in a peculiar way »⁶⁵. Les mots employés ici indiquent bien l'originalité de la démarche. Le caractère inhabituel du sujet (« uncommon », « peculiar ») est mis en évidence : Wright of Derby est effectivement le premier peintre de sa génération à s'intéresser aux spectacles de la science provinciale.

⁶¹ Censuré lors de sa publication en 1767, *Bélisaire* vante explicitement la tolérance religieuse. Cette censure, alliée au soutien que les philosophes apportent au roman, garantit son succès européen. Traduit en anglais et publié à de multiples reprises dès 1767, il connaît encore, en Angleterre, en Irlande et en Écosse, des rééditions en 1768, 1774, 1780, 1783, 1784, 1786, 1789, 1794, 1796, 1799 et 1800.

⁶² Nicolson 1968, t. I, p. 131.

⁶³ Egerton 1990, p. 15.

⁶⁴ Franits 2018.

⁶⁵ *The Gazetteer*, 23 mai 1968.

76. Joseph Wright of Derby,
*Expérience sur un oiseau dans
 une pompe à air*, 1768, huile
 sur toile, 183 x 244 cm,
 Londres, National Gallery,
 inv. NG725



Mais ces spectacles ne sont pas seulement destinés aux yeux : le peintre cherche à frapper l'imagination de ses spectateurs, en faisant preuve de la même grandeur (« great ») et du même génie (« genius ») que ses collègues peintres d'histoire. Rassemblant une grande variété de personnages, dans des attitudes reconnaissables et des expressions différentes, autour de la mort d'un oiseau, sacrifié pour les bienfaits et le progrès de la science moderne, Wright of Derby dramatise la scène par l'usage d'un clair-obscur violent. Le savant qu'il représente semble s'adresser directement au spectateur, le prenant à parti et semblant lui poser la question : « Et vous, comment réagiriez-vous ? ». Travaillant à la diversification expressive des figures qui, toutes, réagissent au même événement, Wright applique à sa manière les préceptes de Léonard de Vinci, qui soulignait que « in large History-Pieces, it will be necessary to introduce Figures of various Kind, with regard to Shape, Complexion, Carnatons and Attitudes »⁶⁶. Comme Nicolas Poussin, dans *La Manne dans le désert* (1637-1638)⁶⁷, le peintre britannique sait être « admirable dans la diversité des mouvements » et « de quelle sorte il faut donner de la vie à ses figures »,

⁶⁶ Vinci [1721], p. 69.

⁶⁷ Paris, musée du Louvre.

en faisant « que toutes leurs diverses actions et leurs expressions différentes ont des causes particulières qui se rapportent à son principal sujet »⁶⁸.

En faisant l'éloge moral du colonel le plus populaire de l'armée britannique ou en célébrant les développements touchants et impressionnants de la science moderne, Edward Penny et Joseph Wright of Derby ne peignent pas à proprement parler des tableaux d'histoire ; mais ils utilisent sciemment un certain nombre des règles et des conventions de la peinture d'histoire pour donner de la noblesse à leurs œuvres, contribuant ainsi à en renouveler et à en diversifier les moyens. Cette stratégie de diversification des moyens de la peinture d'histoire n'est pas la seule à laquelle s'attachent les artistes de cette génération.

Des héros sublimes ? L'émergence de John Hamilton Mortimer

D'autres, comme John Hamilton Mortimer, font le choix de demeurer plus strictement dans les frontières de la peinture d'histoire, tout en cherchant à en diversifier les sujets et les protagonistes, au nom de l'effet qu'ils tentent de susciter auprès de leurs spectateurs. Comme celle d'Edward Penny et de Joseph Wright of Derby, avec lequel il se lie très tôt d'amitié, la carrière de John Hamilton Mortimer commence dans l'atelier londonien de Thomas Hudson, entre 1756 et 1759, après avoir fait ses premières armes dans son Sussex natal, auprès de son oncle paternel, Roger Mortimer. Il complète sa formation à la St Martin's Lane Academy, suivant les instructions de dessin de William Shipley, chez lequel il rencontre deux de ses amis les plus proches, Thomas Jones et James Gandon. Il poursuit son apprentissage dans l'académie de Charles Lennox, deuxième duc de Richmond. Pour les dessins qu'il y réalise alors d'après l'antique, il obtient plusieurs prix de la Society of Arts entre 1759 et 1762, avant d'exposer chaque année à la Free Society of Artists de 1762 à 1777.

C'est surtout grâce à Robert Edge Pine, qu'il fréquente et assiste assidûment, que Mortimer effectue ses progrès les plus notables. Traçant une carrière parallèle aux succès de Pine, il remporte le deuxième prix de la meilleure peinture d'histoire offert par la Society of Artists en 1763, pour son *Édouard le Confesseur dépouillant sa mère de ses effets*⁶⁹. L'année suivante, c'est le premier prix de 100 guinées qu'il obtient pour son *Saint Paul prêchant aux anciens druides bretons* (ill. 77)⁷⁰, aussitôt acheté par le médecin et militaire Benjamin Edward Bates, qui en fait ensuite don à l'église d'High Wycombe, en 1778. En apparence, ce tableau semble souscrire à la mode encouragée par les succès de Pine des peintures de l'histoire anglo-saxonne. Même s'il a déjà été partiellement traité par Francis Hayman, qui expose à la Society of Artists une *Conversion of the Britons to Christianity* en 1761 (gravée par Simon François Ravenet en 1778)⁷¹, Mortimer prend appui sur un sujet très rarement peint, qu'il semble être le premier à représenter en mettant en avant la figure de saint Paul, évangéliste légendaire des anciens Celtes. Le récit tiré de l'*Historie of Great Britaine* (1611) de John Speed⁷² offre toutefois un intérêt que n'ont pas les sujets choisis au même moment par Pine, Casali ou Wale. Alors que les tableaux de ces derniers ont été critiqués pour leur manque de grandeur, se rattachant excessivement à la vérité historique au mépris d'une vraisemblance de la fable qui, elle seule, peut produire un effet puissant et durable sur l'imagination des spectateurs, le *Saint Paul* de Mortimer, en étant directement relié à l'histoire anglo-saxonne, peut être typologiquement associé à l'une des peintures d'histoire les plus admirées en Grande-Bretagne : le carton de la *Prédication de saint Paul* (ill. 7) de Raphaël, tirée de la série des Actes des Apôtres, alors accrochée dans le palais royal d'Hampton Court, autour

⁶⁸ Lichtenstein & Michel 2006, t. I, p. 168.

⁶⁹ San Marino, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens.

⁷⁰ Sunderland 1986, p. 19-22.

⁷¹ Sunderland 1986, p. 20.

⁷² Speed 1954, p. 203.



77. John Hamilton Mortimer, « Saint Paul prêchant aux anciens druides bretons », v. 1770, huile sur toile, 400 x 500 cm, Wycombe Museum, inv. HIWLNH : T24.5.2005.1

de laquelle, on l'a dit, de nombreux artistes britanniques ont travaillé depuis le début du XVIII^e siècle. Mortimer ne cache pas la dette contractée à l'égard de la prestigieuse composition du maître italien, mais aussi à la déclinaison que James Thornhill en a proposée dans ses décors de Saint-Paul : il calque un grand nombre des figures qui écoutent attentivement l'oraison du saint sur l'assistance peinte par Raphaël ; et l'attitude qu'il confère à son saint Paul, sans doute accompagné du fidèle Aristobule de Britannia, reprend en l'inversant horizontalement la figure représentée par Thornhill dans sa *Prédication*.

Par ailleurs, Mortimer n'est pas sans savoir que l'histoire de l'évangélisation des anciens Bretons par saint Paul, dont la véracité historique a clairement été remise en question par Paul Rapin de Thoyras, dans son *History of England* (1725-1731)⁷³, appartient au registre de la fable plutôt que de l'histoire. Cela lui permet ainsi de jouir d'une plus grande liberté dans le traitement du récit, mais aussi de se présenter comme un peintre d'histoire à part entière, ce que ne manquent pas de noter les spectateurs de l'exposition de 1764 : « So well was it thought of that the Society of Arts presented him with a hundred guineas, and when exhibited in Spring Gardens it so far excelled the works opposed to it, that some were justified in exclaiming, « We have now got an historical painter of our own⁷⁴ ! ».

Si, donc, Mortimer commet volontiers des fautes dans le costume – ce que le peintre lui-même regrettera plus tard⁷⁵ –, en donnant aux anciens druides bretons des vêtements peu convaincants, ces fautes peuvent et doivent être considérées comme les licences qu'un peintre d'histoire s'autorise au nom de la grandeur et de l'expression sublime de son sujet, ce qu'explique le poète Evan Lloyd dans un poème où il se moque des critiques d'un connaisseur : « Whilst to the Master-Stroke of

Genius blind, / Faults with the PAUL of Mortimer he'll find ; / Where, while the Druids Gospel-Truths he'd teach, / You see him live, and almost hear him preach »⁷⁶. Qu'ils privilégient les héros de l'Antiquité gréco-romaine, les hommes illustres du théâtre anglais et les vedettes des planches londoniennes ou encore les grands hommes de l'histoire anglo-saxonne, les peintres d'histoire britanniques de la deuxième moitié des années 1760 sont à la recherche de héros – et ils en trouvent en grand nombre. Il ne paraît donc guère pertinent, dans ce contexte, de parler d'une crise de la figure du héros dans la peinture britannique du XVIII^e siècle⁷⁷. Il s'agirait plutôt d'insister sur la manière dont les artistes parviennent au fil des années, et sous la double pression d'un public désireux de nouveautés et de critiques soucieux que la peinture d'histoire demeure l'espace de prédilection d'expression de la grandeur et du génie, à diversifier les figures héroïques auxquelles ils peuvent faire appel dans leurs tableaux et leurs estampes. Ainsi, au-delà du désordre apparent des œuvres produites à Rome, en Angleterre et en Écosse, les années 1760, on le voit, peuvent être considérées comme des années fondatrices : elles permettent l'émergence d'une nouvelle génération de peintres et de graveurs qui, pour la première fois depuis James Thornhill, cherchent à concentrer l'essentiel de leur attention sur la production de peintures d'histoire, et non plus seulement de portraits ou de paysages, en s'interrogeant sur les moyens de donner de la grandeur à leurs œuvres, en cherchant sur quels modèles ils doivent fonder leur art et sur quels héros et héroïnes ils peuvent présenter au public et à leurs pairs, et sous la pression d'institutions qui, à la fin des années 1760 et au début des années 1770, prennent une place absolument centrale dans l'orientation des débats et des pratiques britanniques.

⁷³ Rapin de Thoyras 1725, t. I, p. 82.

⁷⁴ Sunderland 1986, p. 19.

⁷⁵ Sunderland 1986, p. 20.

⁷⁶ Sunderland 1986, p. 19, citant *The Conversation*, 1767.

⁷⁷ Wind 1947.

TROISIÈME PARTIE

LA CRISE DE L'HISTOIRE

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

En 1767, George III accepte d'offrir son patronage royal à la St Martin's Lane Academy. Le bibliothécaire du roi, Richard Dalton, aidé de George Michael Moser, s'occupe du transfert des équipements de l'école (« the anatomical figures, statues, lamps, and other effects ») – dans les locaux temporaires d'une imprimerie, dans le quartier de Pall Mall¹. Pendant ce temps, le projet d'ériger une salle d'exposition *ad hoc* est mené par Hugh Smithson, premier duc de Northumberland. Membre du conseil privé du roi, il commence à solliciter les architectes. L'année suivante, William Chambers qui, depuis 1761, officie en tant que *Joint Architect* auprès de George III et vient d'être nommé trésorier de la Society of Artists, se déclare intéressé, au grand dam de James Paine l'Aîné, qui imaginait que cette commande pût lui revenir. Ces tensions fragilisent un temps les rêves longtemps caressés d'établissement d'une véritable académie royale britannique, d'autant que la Society of Artists est secouée de nouveaux soubresauts. Un certain nombre de ses membres souhaitent en effet réviser les statuts afin de garantir des procédures d'élection moins népotistes. Après de longs pourparlers, des élections sont organisées en octobre 1768 ; elles conduisent la plupart des directeurs en fonction, dont Francis Hayman, à être destitués au profit des amis de Joshua Kirby, qui devient le président de l'institution.

Ayant anticipé les résultats de cette élection, une partie de ces directeurs entament des négociations secrètes avec le roi afin de fonder une académie, royale et sélective. Hayman est sollicité pour accepter la première présidence de cette nouvelle institution ; mais, peut-être échaudé par son éviction récente, il refuse. On en touche alors deux mots à Joshua Reynolds, qui ne semble pas avoir pris part au projet, mais qui finit par accepter. Le 8 décembre, William Chambers, qui fait jouer ses excellentes relations personnelles avec George III, présente un mémoire au roi (que Reynolds ne signe pas). Ce mémoire précise notamment « that the two principal objects we have in view are, the establishing of a well regulated School or Academy of Design [...] and an Annual Exhibition »². Deux jours plus tard, les statuts sont signés par le roi : le 14 décembre 1768, la Royal Academy est officiellement fondée. À sa tête, Joshua Reynolds prononce, le 2 janvier 1769, le premier de ses quinze discours, quatre mois avant que la première exposition de l'institution n'ouvre ses portes et que son président ne soit anobli.

Une nouvelle fois, donc, le corps des artistes britanniques est scindé. La Free Society of Artists existe toujours, tout comme la Society of Artists, dont une partie des anciens directeurs a rejoint la Royal Academy, mais qui compte encore en ses rangs de nombreux brillants artistes, dont de jeunes peintres d'histoire prometteurs – Robert Edge Pine (39 ans

¹ Thompson 1771, p. 43.

² Hutchison 1968, p. 43-44.

en 1769), Joseph Wright of Derby (35 ans), John Hamilton Mortimer (29 ans) ou Francis Wheatley (22 ans). En 1769, sous la pression et la concurrence de la Royal Academy, Joshua Kirby accepte à son tour la fondation d'une nouvelle école de dessin associée à la Society of Artists, dans le quartier de Maiden Lane, dont les statuts sont inspirés de ceux rédigés par William Hogarth pour la St Martin's Lane Academy. John Hunter, avec l'aide de son assistant William Andre, y dispense des cours sur l'anatomie, au sein de la collection de moulages d'après l'antique de Charles Lennox, deuxième duc de Richmond, qui accepte de ne l'ouvrir désormais qu'aux membres de la Society, tandis que John Awsiter prodigue ses conseils sur la fabrication des pigments³. L'ambition du président, Joshua Kirby, n'est pas de rechercher l'affrontement direct avec la Royal Academy, contrairement à son successeur, James Paine l'Aîné qui, après avoir été nommé à la tête de l'institution en juin 1770, mène une véritable campagne de dénigrement de l'académie royale, dont il juge le mode de fonctionnement trop sélectif et contraire aux principes de liberté de la société britannique. En 1771, un pamphlet accuse les académiciens de corruption et de favoritisme⁴. L'attitude agressive de Paine n'est pourtant pas couronnée de succès; elle provoque une série de contestations au sein même de la Society: Richard Paton démissionne en 1771; Robert Edge Pine n'expose plus qu'à la Royal Academy à partir de 1772; et Ozias Humphry est élu associé de la Royal Academy en 1779, avant d'être remplacé, après son exclusion en octobre 1772, par le plus conciliant George Stubbs.

Ces développements institutionnels, d'une importance considérable dans l'histoire des arts britanniques, ont joué un rôle déterminant dans l'évolution des débats et des pratiques dans le domaine de la peinture d'histoire, en confrontant les artistes à un ensemble des nouvelles difficultés que la troisième partie de cet ouvrage se propose d'exposer successivement. La première de ces difficultés concerne le risque, pointé très tôt par les adversaires, mais aussi par certains des membres de la Royal Academy, de constitution d'une peinture d'histoire académique, soumise à un conformisme artistique de bon aloi, mais desséchant et stérile. Les pressions pesant sur la vie et le métier des peintres d'histoire attachés à la vie des sociétés artistiques et de la Royal Academy pèsent également fortement sur leurs choix, les obligeant à négocier en permanence avec les prérogatives du roi, les réflexes patriotiques ou les attentes du public (chapitre VII). Ce dernier occupe d'ailleurs une place de plus en plus centrale dans la réception critique des œuvres, régulièrement placée sous les feux croisés de la presse et des connaisseurs, tandis que les artistes promeuvent de leur côté l'élaboration d'un nouveau goût, de plus en plus proche des idées d'Edmund Burke sur le sublime (chapitre VIII). Cette tension entre les sensibilités diverses du public et les attentes artistiques des peintres provoque à la fin des années 1770 et au début des années 1780 une véritable crise qui se manifeste dans le cadre de plusieurs grandes expositions organisées par la Royal Academy en 1781, 1784 et 1785 (chapitre IX).

³ Hargraves 2006, p. 102.

⁴ Thompson 1771.

CHAPITRE VII

LES PROBLÈMES DE L'ART À LA ROYAL ACADEMY

Dès les premières années de son existence, la Royal Academy devient l'un des centres névralgiques de la vie artistique britannique. Ses ateliers ouvrent dès les premiers mois et accueillent, année après année, une grande partie des peintres d'histoire qui compteront en Grande-Bretagne à partir de la deuxième moitié des années 1770 – Richard Cosway, James Durno, Robert Home, Mauritius Lowe, Charles Reuben Ryley et Francis Wheatley (1769), George Carter et John Keyse Sherwin (1770), James Northcote (1771), Thomas Parkinson, James Jefferys et Robert Smirke (1772), Prince Hoare (1773), John Hoppner (1775), Thomas Stothard (1777), William Artaud, Guy Head et William Redmore Bigg (1778) ou encore William Blake (1779).

Le risque de l'académisme

Ces jeunes artistes bénéficient des conseils du président de la Royal Academy qui, chaque année (1769-1772), puis tous les deux ans (1774-1790), livre un discours aux membres de l'institution ; ils reçoivent aussi les leçons des professeurs d'histoire et de littérature ancienne. Mais ils sont surtout supervisés par les neuf *visitors* qui, élus chaque année, ont en charge de diriger les différents ateliers de dessin et d'instruire les élèves.

Les peintres à tout faire

À l'ouverture de ces ateliers, l'un des premiers *visitors* à être élu est Giovanni Battista Cipriani, qui occupe une place essentielle, mais aussi paradoxale au sein des peintres

d'histoire de la Royal Academy. Après une formation à Florence dans l'atelier d'Ignazio Hugford et d'Antonio Domenico Gabbiani, il s'installe à Rome où il noue des liens d'amitié très forts avec l'architecte William Chambers et le sculpteur Joseph Wilton. C'est avec eux, et le peintre Giovanni Battista Capezzoli, qu'il fait le voyage d'Italie en Angleterre, où il s'installe en 1755. Véritable cheville ouvrière de la St Martin's Lane Academy, il fait partie des premiers soutiens de la fondation de la Royal Academy et de ses membres fondateurs, aux côtés de trois autres artistes italiens : Francesco Bartolozzi, Agostino Carlini et Francesco Zuccarelli. En 1777, c'est en compagnie des deux premiers – Zuccarelli est reparti entretemps en Italie – que John Francis Rigaud immortalise Cipriani dans le triple portrait des trois artistes italiens les plus respectés de Grande-Bretagne¹.

Les enseignements de Cipriani sont recherchés et appréciés des élèves de la Royal Academy. Sa parfaite connaissance de la figure humaine, qu'il dessine avec une grande correction², et le nombre important des prix de l'institution qui ont récompensé ses protégés, encouragent les jeunes artistes à le choisir comme mentor. Parmi eux, on peut citer John Keyse Sherwin. Entré dans les ateliers de la Royal Academy en 1770 et après un apprentissage auprès de Francesco Bartolozzi, Sherwin devient à partir de 1774 l'un des graveurs britanniques les plus appréciés, pour la clarté et la simplicité de ses estampes d'après la peinture d'histoire ancienne et contemporaine. Charles Grignion, neveu du graveur homonyme et ami de William Hogarth, fréquente également l'atelier de Cipriani. Il obtient en 1776 la médaille d'or de la meilleure œuvre d'histoire pour son *Choix d'Hercule*, ce qui lui permet de décrocher une bourse pour partir à Rome pendant trois ans (1781). D'autres artistes, comme le graveur Richard Earlom, qui obtient un prix de la Society of Arts pour son dessin de *Numa Pompilius refusant la souveraineté romaine* (1765), le peintre William Martin, qui reçoit la

palette d'or du meilleur tableau d'histoire de la Society of Arts (1768) avant d'entrer à la Royal Academy (1772), ou le peintre John Sanders, qui reçoit une médaille d'argent en 1770, se sont également fait connaître après avoir bénéficié des conseils de Cipriani, qui sont fort appréciés. En 1777, c'est d'ailleurs à Cipriani que l'on s'adresse pour réfléchir à la conservation et à l'éventuelle restauration du plafond de Windsor peint par Antonio Verrio et, un an plus tard, sur l'état du plafond de la Banqueting House de Peter Paul Rubens.

Mais ce sont surtout les œuvres de Cipriani qui, naturellement, suscitent le plus d'intérêt, notamment dans l'entourage royal ainsi que dans les grandes maisons aristocratiques, où l'on apprécie ses talents de peintre décorateur et sa capacité à travailler sur de grands projets complexes. En 1771, il conçoit en collaboration avec l'architecte William Chambers un tableau illuminé, *The Fine Arts*, qui célèbre l'anniversaire de l'installation de la Royal Academy dans ses nouveaux locaux de l'Old Somerset House. La même année, il participe à la conception du décor de *The Fairy Prince*, une pièce donnée par George Colman l'Ancien à Covent Garden. Entre 1772 et 1773, il dessine le portrait allégorique de George III, entouré de l'Histoire et de la Renommée, destiné à un vitrail réalisé par William Peckitt pour la bibliothèque du Trinity College Cambridge. Et, entre 1781 et 1783, ce ne sont pas moins de cinq de ses grands tableaux mythologiques qui sont vendus à George Walpole, troisième comte d'Orford, pour sa demeure d'Houghton Hall³.

L'examen des œuvres conservées de Cipriani ne permet pourtant pas de dégager un art d'une très grande originalité. Le propos du peintre florentin est bien différent, comme le montre l'une de ses commandes les plus importantes : le retable de l'*Annonciation* (ill. 78), commandé par Thomas Pelham-Holles, premier duc de Newcastle-upon-Tyne et premier duc de Newcastle-under-Lyne pour la nouvelle chapelle de son *alma mater*,

¹ Londres, National Portrait Gallery.

² Edwards 1808, p. 113.

³ Ces tableaux ont été vendus chez Christie's, le 20 avril 1990.

le Clare College de l'Université de Cambridge, et installé après la mort de son commanditaire, en 1769. Gravée en 1787 par Richard Earlom, l'*Annonciation* résume les qualités, mais aussi les limites de l'art de Cipriani. Les tableaux du peintre florentin, en effet, sont impeccables parce qu'ils sont sans surprise : le dessin est ferme et maîtrisé, le coloris riche et uni, la composition claire et lisible, l'expression retenue et noble. Toutes les parties de l'art sont parfaitement maîtrisées, même si aucune ne frappe à un degré éminent, si ce n'est, peut-être, la disposition des draperies qui, multipliant les plis complexes et les effets de textures, mates ou satinées, présente un tel savoir-faire qu'elle en devient légèrement ostentatoire et artificielle. Cette artificialité est aussi la conséquence d'un tableau qui donne le sentiment d'un déjà-vu. L'ange tenant le lys blanc de la main gauche et désignant de la main droite n'est pas sans rappeler celui que Luca Giordano a inséré dans l'*Annonciation* qu'il a probablement destinée pour l'église vénitienne de San Daniele, en 1672⁴, tandis que la Vierge de Cipriani rappelle la figure peinte par Agostino Carracci dans une *Annonciation* qui, lorsqu'elle est entrée dans les collections de Louis XIV, était considérée comme une œuvre d'Annibal Carrache, et que le peintre florentin a pu voir dans les collections royales françaises, sur le chemin de son voyage de Rome à Londres. Le tableau de Cipriani, qui possède une manière reconnaissable, mais sans caractère, charme ainsi les yeux ; mais il ne saisit ni ne frappe l'imagination. Il ne possède pas ce « génie original » que Reynolds trouve chez Salvator Rosa, malgré ses fautes, et qu'il ne décèle pas chez Carlo Maratta, en dépit de ses qualités⁵. À cet égard, mais aussi parce qu'une grande partie de ses idées sont en réalité des emprunts qui ne disent pas leur nom, il n'est pas impossible que Reynolds ait en tête les œuvres de Cipriani quand il raillait celles de Maratta⁶.



78. Giovanni Battista Cipriani, *L'Annonciation*, 1769, huile sur toile, 290 x 137 cm, University of Cambridge, Clare College, inv. 52

⁴ New York, The Metropolitan Museum of Art.

⁵ Blanc 2015, p. 443.

⁶ Blanc 2015, p. 443.

Parce qu'il est fait pour des yeux de connaisseurs semblables à ceux dont l'historien et critique Matthew Pilkington tente de former le goût éclectique dans *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters* (1770)⁷, et qui, par définition, se contentent d'apprécier ce qu'ils connaissent déjà, l'art de Cipriani ne peut que charmer, alors qu'en Angleterre, le temps est au culte des grands maîtres. Plusieurs initiatives éditoriales viennent en effet faire écho aux succès du peintre florentin. L'un des premiers éditeurs à avoir compris les bénéfices commerciaux qu'il pouvait tirer de cette nouvelle présence de la peinture d'histoire dans les pratiques et les institutions artistiques est sans doute John Boydell qui, après avoir notamment tiré profit du succès des cartons de Raphaël (1759)⁸, désormais accrochés au palais de Buckingham, et de la *Destruction des enfants de Niobé* (1761) de Richard Wilson, fait publier en 1769 le premier volume de sa *Collection of Prints, Engraved from the most Capital Paintings in England*. Ce livre est présenté comme un effort pour donner aux jeunes artistes la possibilité de graver des estampes d'après les tableaux d'histoire les plus prestigieux des collections britanniques. Son succès est considérable, d'autant que près d'un tiers des souscriptions proviennent de l'étranger. Un deuxième volume paraît en 1772, où plusieurs tableaux d'histoire du XVIII^e siècle, signés par William Hogarth, Nathaniel Dance, Benjamin West ou James Barry, sont inclus. L'année qui suit, Boydell part à Houghton Hall où, avec l'aide de son neveu, Josiah Boydell, et des peintres George et Joseph Farington, il fait copier des œuvres de la collection avant de les intégrer dans les volumes de son *Houghton Gallery* (1774-1788). La réussite de ces entreprises met en évidence l'importance grandissante des maîtres anciens dans l'imaginaire artistique britannique, mais aussi la nécessité de les inscrire dans une généalogie incluant un certain nombre des artistes vivants ou récemment morts, où le nom de Giovanni Battista Cipriani n'apparaît qu'assez

rarement. Il faut dire que les solutions iconographiques et formelles de ses œuvres paraissent beaucoup plus banales que celles de ses principaux concurrents les plus jeunes, à l'instar de Gavin Hamilton, qui poursuit alors le développement de son cycle homérique. Cipriani n'a probablement jamais rencontré son collègue écossais ; mais il connaît ses tableaux, au fur et à mesure qu'ils arrivent en Angleterre au cours des années 1760, et entend sans doute parler de ses récents succès. Dans une lettre datée de 1767, John Aikman écrit ainsi de celui qui, un an plus tôt, est entré à l'Accademia Clementina de Bologne (29 mai 1766) : « All the young students apply to him for direction and instruction in their studies. He is a sweet-blooded gentleman, and being the most renowned of all the history painters of this age is highly respected in Rome »⁹. *La Colère d'Achille à la perte de Briséis* (ill. 79) est entamée vers 1765, à la demande d'Henry Temple, deuxième vicomte de Palmerston, un grand amateur d'œuvres antiques (notamment vendues par Hamilton) ainsi qu'un important patron des artistes modernes (Piranèse, Angelica Kauffman, Joseph Wright of Derby). Elle est probablement achevée en 1768, puis gravée par Domenico Cunego entre 1769 et 1770 et exposée à la Royal Academy, en 1770. C'est sans doute sans avoir vu le tableau d'Hamilton, mais peut-être en ayant eu vent de son projet, que Cipriani peint lui-même une version personnelle du sujet homérique, qu'il achève en 1768, avant que son tableau ne soit gravé par Francesco Bartolozzi et publié le 12 juin 1786 (ill. 80). La comparaison est éloquente sur les différences qui séparent les deux peintres. Dans le contexte de la publication des volumes de la *Collection of Etruscan, Greek, and Roman Antiquities* de William Hamilton (1766-1767)¹⁰ ainsi que du septième volume du *Recueil* et des *Tableaux* de Caylus¹¹, où l'auteur français

⁹ « All the young students apply to him for Direction and Instruction in their studies. He is a sweet-blooded gentleman, and being the most renowned of all the history painters of this age is highly respected in Rome » (Ingamells 1997, p. 448).

¹⁰ Hancarville & Hamilton 1766.

¹¹ Caylus 1751, t. VII ; Caylus 1757.

⁷ Pilkington 1770.

⁸ Ralph 1759.

79. Domenico Cunego d'après Gavin Hamilton, *La Colère d'Achille à la perte de Briséis (cycle de l'Iliade d'Homère)*, 1769, eau-forte et gravure, 45,5 x 62 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1873,0809.241



encourage les peintres à respecter le costume et à interpréter littéralement les sources anciennes, Gavin Hamilton continue de creuser le sillon d'une Antiquité grecque dont il se veut l'exégète le plus fidèle et le plus authentique. Lorsque son tableau est exposé à Londres, en 1770, la peintre de fleurs d'origine suisse Mary Moser adresse une lettre à Henry Fuseli, qui vient de s'installer à Rome, où elle déclare que « Mr. Hamilton's picture of Briseis parting from Achilles, was very much admired; the Briseis in taste, à l'antique, elegant and simple »¹². Il est vrai qu'en demeurant au plus près du texte homérique, alors fort connu, Hamilton cherche à rendre compte visuellement de tous les détails et de toutes les circonstances de l'action¹³.

Organisant une composition fort complexe, riche en figures et en motifs, Hamilton ne se contente pas d'illustrer un instant précis du récit homérique; il en condense plusieurs moments. Derrière le couple formé au centre par Briséis et Patrocle, les deux hommes qui ouvrent les mains en signe de surprise tout en regardant fixement Achille sont sans doute Talthylus et Eurybate, les « hérauts et ministres zélés » d'Agamemnon, venus appliquer l'ordre de leur maître. Derrière eux, à l'arrière-plan, située devant une petite armée et une autre tente, la tête barbue et casquée évoque peut-être la figure d'autorité

¹² Knowles 1831, t. I, p. 35.

¹³ Homère, *Iliade*, I, v. 318-346.



80. Giovanni Battista Cipriani, *La Colère d'Achille à la perte de Briséis*, 1786, pointillé et eau-forte, 39 x 44,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0808.2707

du roi de Mycènes. La proximité d'un grand navire rappelle le chemin parcouru par les « deux envoyés », le long des « rivages de la mer stérile », mais aussi les « vaisseaux des Myrmidons » et le « sombre navire » d'Achille qu'ils découvrent à leur arrivée, à moins qu'il ne s'agisse d'une évocation des « vaisseaux achéens » vers lesquels Briséis est menée. L'action du corps d'Achille résume pour sa part ses propos. Le geste de sa main droite, pointant le ciel, renvoie à son adresse aux dieux : « je vous prends à témoin devant les dieux fortunés, devant tous les hommes et devant ce roi cruel ». Son poing gauche, serrant une dague, exprime sa rage. Son pied droit, serrant contre le sol un bouclier renversé, anticipe le refus du héros de poursuivre le combat.

Quant au groupe de Briséis et Patrocle, il fait l'objet d'une attention particulière du peintre, qui l'organise autour d'un double chiasme. Ce chiasme est d'abord chromatique. En réservant les couleurs les plus sombres à la figure de Patrocle et les teintes les plus claires à Briséis, Hamilton ne se contente pas de différencier le genre des deux personnages, en exaltant la puissance charpentée physique du héros et la blancheur nacrée de la peau de la jeune femme. Il met aussi en évidence le geste qui, de force, oblige Briséis de quitter à

regret l'homme qui la considérait comme son épouse. Pour traduire plastiquement cette marche à pas forcés, Hamilton n'hésite pas, comme Angelica Kauffman dans sa *Rencontre de Vénus, Énée et Achate* (1768 ; ill. 61), à s'appuyer sur l'attitude de la célèbre *Vénus callipyge*, dont le mouvement de retournement d'avant en arrière rend compte d'une forme d'hésitation tout en célébrant la beauté d'un des corps les plus séduisants de la statuaire antique.

Giovanni Battista Cipriani, lui aussi, se veut un commentateur précis du texte d'Homère, comme le montre l'estampe gravée d'après son tableau par Francesco Bartolozzi (1786), qui cite, dans la traduction d'Alexander Pope, les vers de l'*Iliade* représentés par le peintre italien¹⁴. Cipriani se consacre toutefois à une portion plus congrue du récit homérique. Il cherche à donner à sa scène la plus grande lisibilité possible, se concentrant seulement sur les cinq figures principales de l'action. À gauche, on reconnaît Talthylius et Eurybate, tous deux barbus, venus chercher Briséis, mais aussi le « généreux Patrocle », auquel s'adresse Achille en l'enjoignant de conduire les deux envoyés et Briséis hors de la tente. Contrairement à Hamilton, dont l'art demeure fidèle aux principes de mesure winckelmanniens, Cipriani fait preuve d'une expressivité de bon aloi. La colère d'Achille, qui s'en remet aux dieux en regardant le ciel et en levant sa main gauche, est parfaitement rendue par son poing droit fermé et par la réaction de peur d'un des deux envoyés et de Patrocle lui-même. Les regrets de Briséis semblent presque surlignés, tant par la position de son corps, peut-être également inspiré de la *Vénus callipyge* antique, voire de *La Rencontre de Vénus, Énée et Achate* d'Angelica Kauffman (1768 ; ill. 61), que Cipriani connaissait certainement, que par les mains jointes et le visage éploré. Comparée à celle d'Hamilton, la composition de Cipriani ne présente toutefois guère de surprises, paraissant à la fois plus statique, plus traditionnelle et moins novatrice.

Les tableaux de Cipriani bénéficient d'un succès tout à fait considérable, et cela tout au long de sa carrière. Mais ce succès, comme ceux des peintres soupçonnés de fonder leurs œuvres sur un nombre trop élevé de lieux communs, suscite évidemment des réactions. J'ai évoqué au début de ce chapitre les remarques de Joshua Reynolds, qui sont toutefois postérieures aux accusations que Nathaniel Hone, un de ses confrères et membre fondateur de la Royal Academy, lui adresse publiquement. En 1775, Hone présente en effet au comité d'accrochage des expositions de la Royal Academy un tableau au contenu explicitement calomnieux à l'égard des œuvres de Joshua Reynolds et d'Angelica Kauffman, *Le Magicien de la peinture, montrant tout l'art de la tromperie optique* (*The Pictorial Conjuror, Displaying the Whole Art of Optical Deception*)¹⁵. Ce tableau représente un vieux sorcier dont les traits sont proches de ceux de George White, l'un des modèles préférés de Reynolds. Accompagné d'une petite fille, ce magicien semble faire tourner sa baguette dans les airs, tandis que des estampes s'envolent au-dessus d'un feu : une manière à peine voilée d'accuser le président de la Royal Academy de fonder les succès de ses tableaux sur le plagiat dissimulé de maîtres anciens. D'abord accepté, le tableau finit par être rejeté après une plainte d'Angelica Kauffman qui croit se reconnaître parmi les nus indécentes représentés à l'arrière-plan de la composition. Souhaitant trouver une solution à l'amiable, Hone efface ces figures et les remplace par une plus innocente table autour de laquelle sont rassemblés plusieurs buveurs de vin ; mais il ne renonce pas au contenu principalement irrévencieux de son œuvre et finit pas décider de la présenter dans le cadre d'une exposition personnelle, organisée au 70 St. Martin's Lane, au cours de laquelle il expose soixante-six de ses œuvres, couvrant l'ensemble de sa carrière¹⁶. Cette exposition obtient un certain succès auprès du public et de la presse qui comprend aussitôt de quoi il en retourne : il n'y a pas de doute, écrit

¹⁴ Homère, *Iliade*, I, v. 334-346.

¹⁵ Dublin, The National Gallery of Ireland.

¹⁶ Butlin 1970 ; Newman 1986.

The *London Evening Post*, que le tableau « was mean to charge [Reynolds] with plagiarism »¹⁷. Au fil des mois, d'ailleurs, la presse parvient à identifier l'ensemble des peintres et des graveurs auxquels Nathaniel Hone fait référence dans son tableau et à les associer aux tableaux de Reynolds auxquels il pensait¹⁸.

Ayant peut-être eu vent du projet d'Hone, Reynolds en avait anticipé les effets. Le 10 décembre 1774, dans le discours qu'il prononce à la Royal Academy, il s'était prononcé sur l'indispensable imitation des maîtres, qu'il considère paradoxalement comme la condition *sine qua non* du génie :

Un peintre doit non seulement, et de toute nécessité, être un imitateur des ouvrages de la nature (ce qui suffit pour écarter ce fantôme de l'inspiration), mais aussi, tout aussi nécessairement, être un imitateur des ouvrages des autres peintres. Cette affirmation pourrait paraître plus humiliante encore, mais elle est toute aussi vraie. Personne, quoi qu'on veuille supposer, ne peut devenir artiste d'une autre façon. D'autres, plus modérés et raisonnables que moi, affirment que notre étude doit commencer par l'imitation, et ajoutent que l'usage des pensées de nos prédécesseurs n'est nécessaire que le temps durant lequel il nous est encore impossible de penser par nous-mêmes. Dans ce cas, l'imitation serait aussi blessante pour l'élève déjà avancé qu'elle est avantageuse pour celui qui commence. Pour ce qui me concerne, je l'avoue, je ne suis pas seulement disposé à soutenir la nécessité de l'imitation dans les premières étapes de l'art. Je suis aussi d'avis que l'étude des autres maîtres (ce que j'entends ici par imitation) peut être continuée jusqu'à la fin de la vie, et qu'elle ne procure aucun des inconvénients dont on la charge, n'affaiblissant point l'esprit ou ne s'opposant pas à ce que nos ouvrages reçoivent cet air original qu'ils devraient toujours avoir. Je suis au contraire persuadé que ce n'est que par l'imitation que l'on produit de la vérité et même de l'originalité dans l'invention. Je dirais même plus : le génie même, ou, tout

du moins, ce que l'on appelle généralement comme cela, est l'enfant de l'imitation¹⁹.

Les remous provoqués par la polémique du *Conjuror* finissent toutefois par obliger Reynolds à compléter ses propos et à souligner, on l'a dit, les dangers d'un art académique, incapable de se départir de formules préétablies ou de modèles préexistants. Sans doute jouent-ils aussi un rôle dans l'évolution de la manière de Giovanni Battista Cipriani, dont les tableaux d'histoire connaissent une évolution assez soudaine autour de 1775, comme le montre son *Priam priant Achille de lui rendre le corps d'Hector* (ill. 81)²⁰. Commandé par William Petty, deuxième comte de Shelburne et premier marquis de Lansdowne, ce tableau fait partie, avec l'*Éducation d'Achille*, *Achille découvert par Ulysse parmi les filles de Lycomède* et *Chiron enseignant à Achille à tirer à l'arc*, d'un ensemble de quatre tableaux de format carré qui seront accrochés vers 1776, en hauteur et dans des coins, aux murs de l'antichambre de la Lansdowne House, au sein d'un décor conçu par Robert Adam et entièrement reconstitué au Philadelphia Museum of Art. Admirateur de l'antique, qu'il collectionne avec passion, lord Shelburne est aussi un soutien fervent des peintres d'histoire britanniques : il commande en 1770 à Benjamin West une copie du *Débarquement d'Agrippine à Brundisium avec les cendres de Germanicus* qu'il avait achevé deux ans plus tôt (ill. 82)²¹. On ne sait si l'idée du cycle de la *Vie d'Achille* était la sienne ou si Cipriani est à son initiative ; comme il est presque certain que, lors de son Grand Tour en 1771, lord Shelburne ait rendu visite à Gavin Hamilton, qui lui vendra des antiques, il n'est pas impossible que l'aristocrate anglais ait pu admirer le *Priam priant Achille de lui rendre le corps d'Hector* que le peintre écossais venait de commencer pour Luke Gardiner²².

¹⁹ Blanc 2015, p. 469-470.

²⁰ Potterton 1972.

²¹ Philadelphia Museum of Art.

²² On pense avoir conservé le *modello* de ce tableau perdu (Londres, Tate Britain).

¹⁷ *The London Evening Post*, Londres, 9 mai 1775.

¹⁸ Blanc 2017.



81. Giovanni Battista Cipriani, *Priam priant Achille de lui rendre le corps d'Hector*, v. 1776, huile sur toile, 106,8 x 106 cm, Philadelphia Museum of Art



82. Benjamin West, *Le Débarquement d'Agrippine à Brundisium avec les cendres de Germanicus*, 1768, huile sur toile, 163,8 x 240 cm, New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1947,16

Conscient des attentes spécifiques de son commanditaire, Giovanni Battista Cipriani propose, dans sa propre version du thème homérique, une manière assez radicalement différente de celle qui était la sienne jusque là. Il sait que son tableau sera accroché en hauteur, au sein d'un espace décoratif assez présent ; il fait ainsi le choix d'un traitement synthétique de l'action, qui décrit la manière dont Priam, persuadé par Iris, messagère des dieux, d'aller racheter le corps de son fils Hector, est conduit par Mercure jusqu'à la tente d'Achille et l'implore de lui rendre le corps de son fils²³. Le cadrage est resserré autour d'un nombre limité de figures, regroupées au premier plan et traitées à l'aide d'un coloris restreint opposant nettement la silhouette grise du vieux roi de Troie agenouillé et le corps jaune et écarlate du colérique héros grec. Ce procédé permet au spectateur de distinguer en un coup d'œil le sujet du tableau et ses protagonistes. Surtout, suivant en cela les premiers tableaux de Gavin Hamilton ainsi que Nathaniel Dance ou Angelica Kauffman, Cipriani choisit de se concentrer sur la relation personnelle que décrit Homère et qui s'établit entre le roi et le héros. Il décrit aussi bien l'action de Priam, qui « embrasse les genoux » d'Achille, baisant ses « mains – ces mains terribles, meurtrières, qui lui ont tué tant de fils ! » que les émotions qui s'emparent simultanément des deux hommes : « Chez Achille il fait naître un désir de pleurer sur son père. Il prend la main du vieux et doucement l'écarte. Tous les deux se souviennent : l'un pleure longuement sur Hector meurtrier, tapi

²³ Homère, *Iliade*, XXIV, v. 486-495 et 499-512.

aux pieds d'Achille; Achille cependant pleure sur son père, sur Patrocle aussi par moments; et leurs plaintes s'élèvent à travers la demeure ».

Les professionnels du sentiment

Cette question des sentiments qu'il faut exprimer, mais aussi susciter auprès des spectateurs devient durant les années 1770 d'une assez grande banalité chez les peintres d'histoire de la Royal Academy, d'autant que le public raffole de plus en plus des scènes qui les mettent en scène. Lorsqu'en 1769, Andreas Peter Bernstorff, alors de visite à Londres, a le privilège de visiter l'atelier d'Angelica Kauffman et de voir *L'Entretien d'Hector et d'Andromaque* (ill. 83) que la peintre destine à la première exposition de la Royal Academy, il critique vivement son coloris, « very faulty » et regrette que son fond soit « monotonous »²⁴, tout en reconnaissant qu'il ne peut s'empêcher d'admirer l'œuvre :

The defects in her method (grave ones, I own) are in my opinion counterbalanced by the many beauties of thought and feeling with which her work is permeated. *Sensu tincta sunt*. She shows great wisdom in her choice of a subject – the moment of separation when the interest is heightened by the foreboding of never again meeting, and the imagination can fill up the details. Her composition is full of grace, and the figures have the quiet dignity of the Greek models. Her women are most womanly, modest and loving, and she conveys with much art the proper relation between the sexes, the dependence of the weaker on the stronger, which appeals very much to her masculine critics. It must be owned, however, that a little of this feebleness characterizes her male personages. They are shy creatures; some of them look like girls in men's clothes, and it would be impossible for her to portray a villain²⁵.

Le constat du comte danois illustre parfaitement la stratégie – il parle de « méthode » mise en place par

Angelica Kauffman à partir de la fin des années 1760, mais aussi l'efficacité de ses conséquences sur les spectateurs. On retrouve dans ce constat, naturellement, les qualités attribuées aux tableaux de Kauffman dès ses débuts londoniens: la « sagesse » de ses inventions, qui se concentrent le plus souvent sur des sujets rares ou traités avec originalité; la « grâce » aimable et séduisante de son génie, capable de la diffuser à sa composition; la « dignité » de son exécution, qui lui permet d'approcher la beauté simple et sans artifices des modèles antiques. Mais le discours éminemment genré de Bernstorff cherche d'abord à décrire l'effet que produit sur lui le tableau d'Angelica, qu'il cherche à rapprocher de celui qu'il ressent, en tant qu'homme, à la vue de « ses femmes » (et même de « ses personnages masculins »), « très féminines, modestes et aimantes », dont la dépendance, en tant que « sexe faible », à l'égard du « sexe fort » lui semble produire l'« appel » que ses œuvres produisent auprès des spectateurs masculins.

Les tableaux d'Angelica Kauffman incarnent aux yeux de Bernstorff ce que David Hume définit dans le premier de ses *Essays and Treatises on Several Subjects* (1758) la « délicatesse de goût » (*delicacy of taste*), dont il fait la faculté maîtresse des arts, de l'amour et de l'amitié²⁶. Dans la lignée des idées de David Hume, la principale originalité de la « méthode » de Kauffman est de postuler auprès de ses spectateurs une « délicatesse de goût » qui ne demande qu'à être excitée, puis de mettre en place les conditions d'affirmation d'une esthétique susceptible de la mobiliser. Suivant en cela des principes semblables à ceux que Joshua Reynolds défend, Angelica Kauffman sexualise ses tableaux ou, plutôt, la perception que ses spectateurs peuvent en avoir. Dans *L'Entretien d'Hector et d'Andromaque* (ill. 83), commandé par John Parker, premier baron de Boringdon, pour Saltram House²⁷, dont on sait que la décoration était organisée par son épouse, Theresa Robinson, avec l'aide de l'architecte Robert Adam, Kauffman fait effectivement la part belle

²⁴ Gerard [1893], p. 123.

²⁵ Gerard [1893], p. 123.

²⁶ Hume [2001], p. 113-118.

²⁷ Gerard [1893], p. 123.



83. Angelica Kauffman,
« *L'Entretien d'Hector et
Andromaque* », 1768,
huile sur toile,
134 x 176 cm, Saltram,
The Morley Collection
(The National Trust)

à des corps qui, explicitement féminisés, produisent le sentiment d'une fragilité, d'une « faiblesse », dit Bernstorff à deux reprises (« feebleness », « weaker sex »), qui suscitent spontanément l'attention bienveillante des spectateurs masculins et l'identification du public féminin.

Le tableau d'Angelica Kauffman semble proposer une lecture quasi littérale du texte qui ouvre le chant VI de l'*Iliade*²⁸. On y trouve dépeintes les « portes Scées », qui conduisent « dans la plaine ». Hector, portant un « casque ombragé d'une épaisse crinière », est venu rejoindre « sa noble épouse Andromaque ». Il y découvre la « seule femme [qui] l'accompagne, portant sur son sein leur jeune fils », Astyanax, un « unique rejeton [...] aussi beau que les astres qui brillent au ciel ». Mais, comme le souligne Bernstorff, Kauffman propose un choix narratif ingénieux et singulier : celui de concentrer sa composition non point sur la relation triangulaire d'Hector, Andromaque et Astyanax, mais sur celle du couple Hector-Andromaque ; leur petit enfant, placé dans les bras de sa nourrice, semble déjà mis de côté tandis que sa mère, en tant qu'épouse du héros, se trouve au centre géométrique de la composition. C'est sur elle que Kauffman veut faire porter l'attention émotionnelle du spectateur : « *En apercevant son fils, le vaillant héros*

²⁸ Homère, *Iliade*, VI, v. 390-493.



84. Thomas Watson d'après Nathaniel Dance, *La Mort de Marc-Antoine*, 1780, manière noire, 21 x 15,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 2010,7081.3780

sourit en silence. Andromaque s'approche de son époux en versant des larmes; elle lui prend la main et lui parle » (je souligne). Pour dramatiser cette scène de séparation qui est aussi une scène de deuil avant l'heure, Kauffman ne prend pas en considération le passage que nous avons placé en italique; elle choisit habilement de déplacer le sourire du visage d'Hector à celui de la nourrice. Cette relecture du texte homérique permet d'éluder la question

de l'enfant qu'Hector abandonne pour partir au combat, et de renforcer l'attention du spectateur sur l'amour qui unit le héros à son épouse, mais aussi et surtout sur les émotions qui submergent Andromaque: « Quand elle est entrée dans le palais du noble Hector, l'exterminateur des phalanges ennemies, elle y trouve ses suivantes et réveille dans leur cœur la tristesse et le deuil. Hector, vivant encore, est pleuré dans son palais; car on n'espère plus qu'il revienne du combat ni qu'il pourra échapper aux coups des vaillants Achéens »²⁹.

Dans cette course aux sentiments à laquelle s'adonnent les peintres d'histoire britanniques à partir de la fin des années 1760, Angelica Kauffman occupe une place centrale; mais elle subit aussi la concurrence d'autres artistes, certains expérimentés, d'autres issus des premières volées de la Royal Academy, et qui cherchent à inscrire leur pratique dans cette conception sentimentaliste de la peinture d'histoire. C'est le cas, évidemment, de Nathaniel Dance, dont la vie et la carrière sont éminemment liées à celles d'Angelica Kauffman. Malgré une brouille avec Joshua Reynolds, qui entraîne son refus d'exposer à la Royal Academy en 1773, en même temps que Thomas Gainsborough, Dance rentre ensuite dans le rang et a l'occasion, durant les années qui suivent, de présenter de nouveaux tableaux d'histoire: un *Orphée se lamentant sur la perte d'Eurydice* (1774), puis une *Mort de Marc-Antoine* (1776; ill. 84) qui, par bien des aspects, se rapproche des ambitions de l'*Aliénor* d'Angelica Kauffman (ill. 85) présentée lors de la même exposition de la Royal Academy. Comme la peintre grisonne, Dance tire le sujet de son tableau d'une pièce de théâtre et choisit de faire d'une femme la protagoniste de l'action.

L'histoire fort connue a été évoquée par de nombreux historiens, et a inspiré dramaturges et compositeurs³⁰. Lors de la guerre qui oppose les armées romaines

²⁹ Homère, *Illiade*, VI, v. 496-502.

³⁰ On pourrait citer *Marc Antoine* (1578) de Robert Garnier, *All for Love or, the World Well Lost* (1578) de John Dryden, ou encore *Marc'Antonio e Cleopatra* (1725), opéra de Johann Adolph Hasse.



85. William Wynne Ryland d'après Angelica Kauffman, *Aliénor suçant le venin de la plaie d'Édouard 1^{er} d'Angleterre*, 1780, pointillé et eau-forte imprimée en couleurs, 32 x 38 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1992,0.9

d'Octavien et de son général, Marcus Vipsanius Agrippa à l'alliance formée par Marc-Antoine et Cléopâtre, définitivement vaincus lors de la bataille d'Actium, le 2 septembre 31 avant Jésus-Christ, qui mène à l'invasion de l'Égypte, onze mois plus tard, Marc-Antoine est poussé au suicide, pensant que Cléopâtre en ferait de même. Il se frappe à l'aide d'une épée avant de découvrir trop tard que son amante est encore vivante. Aidée de ses proches, cette dernière fait alors transporter son corps dans une cachette où il meurt dans ses bras. C'est à l'intrigue d'*Antony and Cleopatra* (1623) de William Shakespeare que Dance doit l'invention de son tableau. Au cours de la scène xv de l'acte IV, Cléopâtre, d'abord accompagnée de ses servantes, ainsi que de Charmion et d'Iras, ses deux demoiselles d'honneur, accueille ensuite Diomedes, son trésorier, qui lui annonce l'arrivée de Marc-Antoine, moribond. C'est le moment où, tandis que Marc-Antoine est sur le point de défaillir, Cléopâtre s'apprête à lui donner les derniers baisers³¹.

Dans ses premiers tableaux romains, Dance a tenté, on l'a vu, d'imprimer une dimension sentimentale à son expression, faisant valoir des émotions délicates. Sans doute mis sous

³¹ William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV, xv, v. 38-41.

la pression d'une course aux passions fortes, il multiplie désormais les signes d'une dramaturgie plus pathétique. Les traits épuisés de Marc-Antoine semblent annoncer sa mort imminente, également évoquée par le relâchement de son bras gauche et l'inclinaison de son corps sur le lit. Le visage de Cléopâtre, quant à lui, représenté strictement de profil, les sourcils froncés et la bouche largement ouverte, expriment davantage la colère et la peur que la souffrance morale. Comme c'est aussi le cas chez Shakespeare, les deux amants sont réunis une dernière fois dans ce qui s'apparente à un baiser de mort. Mais, comme si cette ultime confrontation ne suffisait pas, Dance y joint la figure de la servante. Représentée au second plan, elle vient redoubler l'effet pathétique de la scène et met en abyme les émotions que le peintre cherche à susciter auprès du spectateur. Regardant la scène en serrant fébrilement les mains, elle montre un visage littéralement épouvanté, comme dépassé par les émotions dont la vue lui est imposée.

D'autres peintres plus jeunes tentent également d'inscrire leurs œuvres dans le sillon tracé par Angelica Kauffman. Il en est ainsi du peintre londonien William Hamilton, dont le parcours l'a amené à côtoyer l'artiste grisonne et à fréquenter ses cercles. Grâce au soutien de Robert Adam, Hamilton séjourne en Italie au milieu des années 1760. À Rome, il entre dans l'atelier d'Antonio Zucchi, alors qu'Angelica vit également dans la Ville éternelle. Joseph Farington prête d'ailleurs à Hamilton des vues sur la jeune femme³² : une assertion invérifiable, mais significative de la proximité artistique qui s'établit entre les deux artistes. Le 14 février 1769, Hamilton fait partie des premiers élèves inscrits à la Royal Academy ; il est employé par Robert Adam pour peindre le décor plafonnant de la salle à manger et des dessus-de-porte du salon de Kedleston Hall (Derbyshire), entre 1765 et 1770, et après 1773, les décorations en arabesques d'Highcliff Hall (Hampshire). C'est dans ce contexte qu'à l'âge de 23 ans, il expose son *Premier entretien*

du roi Edgar et d'Elfrida (ill. 86) à la Royal Academy, en 1774, en même temps que trois autres œuvres, une vue architecturale et deux dessins de ruines. Jusqu'à la description que le peintre choisit de faire inscrire dans le livret de la Royal Academy (« King Edgar's first interview with Elfrida »), qui reprend presque littéralement celle du tableau présenté par la peintre grisonne en 1769 (« The interview of Hector and Andromaque »), tout, dans le tableau de William Hamilton, semble vouloir rendre hommage à l'art d'Angelica Kauffman, même si le peintre se démarque également de son aînée de plusieurs manières.

Comme la peintre grisonne, Hamilton choisit un sujet susceptible de mettre en scène le dialogue sentimental entre un homme et une femme. Il le tire d'un récit anglo-saxon du x^e siècle. Intrigué par les rumeurs entourant la jeune Elfrida, à la beauté irrésistible, Edgar, roi d'Angleterre, dépêche son fidèle Æthelwald auprès de la jeune femme afin de lui proposer le mariage, à condition que sa beauté soit égale à sa réputation ; mais aussitôt après avoir vu Elfrida, Æthelwald en tombe amoureux et l'épouse. Informé de cette trahison, Edgar entre dans le jeu d'Æthelwald et lui annonce qu'il souhaite rendre visite à Elfrida. Paniqué, Æthelwald demande à son épouse de s'enlaidir ; mais elle refuse d'obtempérer et, tout au contraire, se rend la plus belle possible. Arrivant au château d'Æthelwald, Edgar sermonne le traître qui cherche à fuir, avant de faire la rencontre décisive d'Elfrida et, naturellement, de succomber à ses charmes et de laisser ainsi la vie sauve au traître – il sera finalement tué par Edgar lors d'une chasse, tout juste avant que le roi n'épouse Elfrida, qui devient, entre 964 et 965, la première reine couronnée de l'histoire de l'Angleterre. Ce récit est rapporté pour la première fois par le chroniqueur William of Malmesbury ; ce n'est sans doute pas chez les historiens, toutefois, qu'Hamilton puise le sujet de son tableau, mais dans la pièce de théâtre que William Mason publie en 1752, *Elfrida, A Dramatic Poem*, laquelle est jouée à plusieurs reprises sur les planches des théâtres londoniens durant

³² Farington [1978], t. III, p. 938.



86. William Hamilton,
« Le Premier entretien du roi
Edgar et d'Elfrida », 1774, huile
sur toile, 134,5 x 183 cm,
National Trust, Ashbourne,
Sudbury Hall, inv. 653 229

les années 1770, avant d'être adaptée à l'opéra à la fin du siècle, par Giovanni Paisiello (*Elfrida*, 1792)³³.

Un tel choix offre au peintre un triple avantage. Il lui permet d'abord d'explorer un nouvel épisode de l'ancienne histoire anglo-saxonne, qui n'avait jamais été peint jusqu'à présent, et qui lui permet, par la même occasion, d'inscrire son tableau dans la mode des peintures d'histoire s'attachant à la représentation des récits du Moyen Âge britannique. Hamilton admet quelques concessions explicites à cette mode, comme l'importance qu'il accorde au cadre architectural (les tours et les créneaux) et aux costumes (les cuirasses et les armes), qui apportent la couleur locale indispensable à une contextualisation historique minimale, ainsi que la multiplication des figures secondaires, qui permettent d'enrichir l'invention du tableau en lui donnant de la vie.

Le choix du poème dramatique de William Mason est aussi celui d'une pièce dont l'auteur affirme, dès le sous-titre de son ouvrage, qu'il a été « written on the model of the antient Greek tragedy », en faisant notamment l'usage d'un chœur qui commente et réagit à l'action des principaux protagonistes. Dans l'une des lettres explicatives qui précèdent

³³ Mason obtient un autre grand succès avec son *Caractacus* (1759), qui suscite des relectures chez les peintres et les sculpteurs. En 1780, Joseph Banks présente à la Royal Academy un relief en marbre représentant Caractacus devant Claude, avant de l'installer en face du Darius devant Alexandre de Christophe Veyrier, dans le hall d'entrée du palais de Stowe.

le texte de la pièce, Mason affirme vouloir « to pursue the ancient method so far as it is probable a Greek Poet, were he alive, would now do, in order to adapt himself to the genius or our times, and the character of our Tragedy »³⁴. L'introduction du chœur permet, ajoute-t-il, de donner une « superior pomp and majesty » au récit, en exprimant avec plus de force les réactions émotionnelles que le public doit pouvoir ressentir à la vue des personnages principaux qui, eux, doivent être tenus à l'abri et des « passions furieuses » (*furious passions*), et des affects trop « tendres » (*tender*)³⁵. Telle est la fonction du chœur antique, qui, dit-il en citant les *Recherches sur la vieille comédie* de René Vatry, « serv'd to move the passions by shewing to the spectators other spectators strongly affected by the action »³⁶, avant de citer un autre passage où l'helléniste français rapporte ce procédé à celui qu'utilisent les peintres³⁷.

Essentiellement constitué de dialogues abstraits, le texte de William Mason est difficile à illustrer. Le tableau de William Hamilton se concentre donc sur les logiques générales du récit. Il choisit de situer la scène « devant le château d'Athelwold, dans la forêt d'Harewood », comme l'indique la pièce (« a Lawn before Athelwold's Castle in Harewood Forest »). Il montre la rencontre d'Edgar et d'Elfrida, sous les yeux d'Æthelwald, qui tente de fuir. Et il entoure les trois figures principales d'une foule de personnages qui, dans ce contexte, jouent le rôle du chœur antique introduit par Mason. À gauche, les deux femmes sont probablement les servantes d'Elfrida, à moins qu'elles ne fassent allusion au chœur inventé par Mason, composé de « British Virgins ». En tout état de cause, leur attitude exprime les émotions que le spectateur est censé lui-même ressentir à la vue de la scène. L'agitation des lévriers que l'homme barbu du premier plan tente non sans difficulté de tenir en laisse évoque la chasse durant laquelle Æthelwald trouvera la

mort, tout comme les chevaux cabrés, qui font en outre référence aux propos de René Vatry, relayés par William Mason. Opposant le tumulte du « chœur » et le calme des figures d'Elfrida et Edgar, Hamilton parvient, en suivant les conseils de Mason, à donner aux passions exprimées par les deux figures principales de l'action la mesure et le calme nécessaires à un tableau qui, dans le prolongement des propositions d'Angelica Kauffman, tente d'imposer une nouvelle voix dans le concert des peintures d'histoire sentimentales des années 1770.

Face à la concurrence sentimentale qui l'oblige à se confronter à des formules expressives et plastiques qu'elle a elle-même contribué à populariser, Angelica Kauffman, après avoir cultivé un goût personnel pour les héros et les héroïnes sensibles, fait évoluer ses choix tout au long des années 1770 et les oriente vers des sujets plus explicitement pathétiques. C'est le cas, entre autres, de l'*Aliénor suçant le venin de la plaie d'Édouard I^{er} d'Angleterre* (ill. 85), exposée à la Royal Academy en 1776. Son sujet n'est sans doute pas tiré de l'historien Paul Rapin de Thoyras qui contribue à sa popularisation au début du XVIII^e siècle, mais, plus certainement, à la pièce que James Thomson consacre à ce récit (*Edward and Eleonora*, 1739). La scène a lieu en juin 1272, à Jaffa, en Palestine, dans le camp où se trouve Édouard I^{er}, roi d'Angleterre, à la fin de sa neuvième croisade. Il est accompagné d'Aliénor, demi-sœur du roi Alfonso X de Castille, son épouse depuis 1254³⁸. Alors que le roi se trouve dans sa tente, un assassin musulman surgit et le frappe sévèrement au bras, à l'aide d'une dague empoisonnée³⁹. La légende veut que l'épouse du monarque prenne alors l'initiative, contre l'avis de son époux, de sucer la plaie afin d'en retirer le poison mortel⁴⁰. Dans sa pièce, Thomson se concentre sur le dialogue entre Édouard I^{er} et Aliénor au cours duquel le

³⁴ Mason 1752, p. III.

³⁵ Mason 1752, p. X.

³⁶ Mason 1752, p. XI.

³⁷ Mason 1752, p. XI.

³⁸ Prestwich 2007, p. 177.

³⁹ Prestwich 2007, p. 77.

⁴⁰ Moris 2009, p. 101. D'autres récits, dont la véracité n'est pas mieux établie, expliquent que la reine a été écartée par le chevalier John de Vesci et que c'est un autre chevalier, proche du roi, Othon I^{er} de Grandson, qui aurait extrait ainsi le poison. Voir Prestwich 1997, p. 77.



87. Benjamin West, *La Mort d'Épaminondas*, 1773, huile sur toile, 222,2 x 179,4 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 407524

roi demande à son épouse de ne pas agir, lançant l'action de cette dernière se dérouler entre les actes II et III, alors que la reine profite du sommeil de son époux⁴¹. Le tableau d'Angelica Kauffman, pour sa part, fait le choix du moment spectaculaire où, malgré le refus exprimé par le monarque, Aliénor se précipite sur sa blessure pour en extraire le poison.

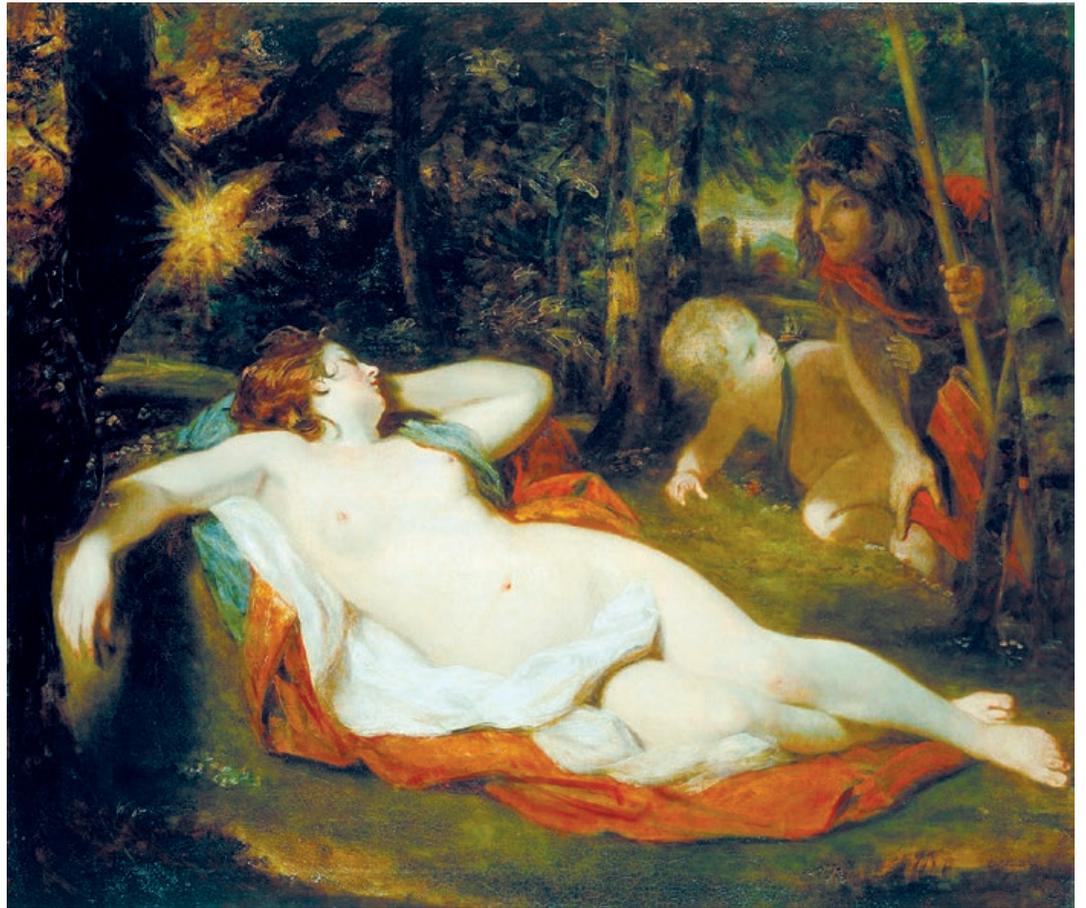
Mais, contrairement à Benjamin West, auquel elle semble vouloir répondre directement en donnant à la figure d'Édouard I^{er} une attitude très similaire à celle de son *Épaminondas* (ill. 87), la peintre grisonne ne cherche pas à proposer une interprétation littérale de

l'histoire choisie. Si l'on voit bien la tente dans laquelle a eu lieu la tentative d'assassinat, les libertés prises avec le texte sont manifestes. À la scène v de l'acte II, Thomson n'évoque que la présence d'Aliénor et de sa servante arabe, Daraxa. De son côté, Angelica leur adjoint un troisième personnage féminin, tandis qu'à l'arrière-plan, on distingue le cadavre de l'assassin contre lequel le roi avait retourné sa dague empoisonnée, lors de la scène IV de l'acte I. De même, alors que Thomson met en scène l'action d'Aliénor, le roi étant endormi, le tableau d'Angelica propose un véritable face-à-face entre le monarque, au regard courroucé, et son épouse, concentrée à déposer ses lèvres sur son bras. De façon assez évidente, les choix d'Angelica Kauffman sont gouvernés par l'ambition de proposer une interprétation féminisée, voire féminine, de *La Mort d'Épaminondas* (ill. 87). Chez West, le protagoniste de l'action est le général; d'un geste et d'une parole héroïques, il accepte la mort au nom de la gloire. Chez Angelica, l'action est prise en charge par une femme, dont la présence féminine est redoublée par les deux servantes; contre la volonté exprimée par le roi, elle le sauve de la mort au risque de sa propre vie. La valeur de son geste est elle aussi attachée au sacrifice personnel et au renoncement; mais, comme Pénélope ou Agrippine, elle n'est pas l'objet, mais le sujet de l'action héroïque. Ainsi, par d'autres moyens, Angelica Kauffman cherche à atteindre les mêmes fins que son confrère et désormais concurrent Benjamin West: répondre aux désirs émotionnels du public en lui exposant le spectacle devenu banal de l'abnégation héroïque, dont elle essaie, dans ses tableaux, de faire valoir les images féminines.

Les défenseurs des grands maîtres

Tandis que Giovanni Battista Cipriani fait valoir l'éclectisme de ses choix et Angelica Kauffman la touchante expression de ses tableaux, Joshua Reynolds, en tant que président de la Royal Academy, demeure alors, dans ses tableaux comme dans ses discours, un farouche défenseur de l'imitation des maîtres. Dès 1769,

⁴¹ Thomson 1739, II, IV, p. 22-23.



88. Joshua Reynolds,
Cimon et Iphigénie,
1775-1789, huile sur toile,
143,2 x 172,1 cm, collections
royales d'Angleterre,
inv. RCIN 404695

il avait déjà insisté, notamment auprès des élèves tout juste entrés dans l'institution, sur les vertus de la copie : « En d'autres termes, plus votre connaissance des œuvres de ceux qui ont excellé sera étendue, plus vos pouvoirs d'invention le seront également et, ce qui pourrait paraître un paradoxe, plus vos conceptions seront originales »⁴². Cinq ans plus tard, ce sont les mêmes idées qu'il tente de faire valoir, en soulignant que, sans la connaissance des grands maîtres, les peintres, novices ou expérimentés, se condamnent à refaire par naïveté ce qui a été déjà fait⁴³.

Joignant le geste à la parole, Reynolds expose durant les années 1770, et jusqu'au milieu des années 1780, un grand nombre de portraits et de tableaux d'histoire qui, très explicitement, assument l'héritage et l'imitation des grands maîtres. C'est le cas, par exemple, de sa *Cimon et Iphigénie* (ill. 88), probablement commencée vers 1775, mais qui n'est véritablement achevée qu'en 1784, après son premier voyage aux Pays-Bas, en 1781, avant d'être exposée en 1789. Reynolds y met clairement à profit les nombreuses heures

⁴² Blanc 2015, p. 365.

⁴³ Blanc 2015, p. 470.

passées par le peintre devant les tableaux flamands et hollandais. Si, en effet, l'invention du tableau doit beaucoup aux *Vénus* de Titien que Reynolds a étudiées lors de son séjour italien⁴⁴, le coloris chaud et uni, le pinceau fluide, notamment dans le traitement des contours et des chairs, et le clair-obscur sans violence évoquent davantage la technique d'Anthony van Dyck, comme le note la critique, du Corrège et de Luca Giordano⁴⁵ ou encore de Peter Paul Rubens⁴⁶. La presse salue d'ailleurs les qualités du « style sensuel » défendu par Reynolds, dont l'expression est « charmante » (*charming*)⁴⁷, la composition « gracieuse » (*gracious*)⁴⁸. Plus tard, le peintre Martin Archer Shee admirera encore ce tableau « warm, rich and harmonious in colouring »⁴⁹, malgré des réserves nombreuses concernant le dessin et l'invention.

Reynolds ne semble guère s'être intéressé, si ce n'est de manière superficielle, au récit proposé par Boccace dans la première nouvelle du cinquième Jour du *Décameron*. Il ne reprend en effet que les principaux éléments, que l'on retrouve dans presque toutes les représentations antérieures du sujet. L'enjeu du tableau est plutôt celui d'une habile mise en abyme qui, assimilant le spectateur à la figure de Cimon et son tableau au corps d'Iphigénie, fait du désir érotique de voir et de toucher le cœur même de son esthétique⁵⁰.

Gravée à trois reprises et copiée à de multiples reprises, aux XVIII^e et XIX^e siècles, cette *Cimon et Iphigénie* a également été adaptée en miniature, notamment par Henry Bone, pour le roi George IV (1806)⁵¹, ce qui montre le succès d'une composition qui doit beaucoup à un contexte durant lequel la peinture flamande et, plus

précisément encore, les œuvres de Peter Paul Rubens, font alors l'objet d'un regain d'intérêt de la part des collectionneurs, des peintres et des critiques. Après s'être retiré à Cantorbéry, en compagnie de son fils et de son gendre, le révérend John Duncombe, en 1761, Joseph Highmore, le vieux compagnon de route de William Hogarth, alors âgé de 86 ans, fait ainsi publier dans le *Gentleman's Magazine* (1778) un discours sur le coloris où il défend notamment le coloris de Rubens contre, dit-il, « the prejudice of connoisseurship ». Quatre ans plus tard, *Le Paiement du tribut* (1782)⁵² peint par John Singleton Copley après son élection à la Royal Academy (1779) rend un hommage explicite au célèbre tableau de Rubens, gravé par Lucas Vorsterman en 1621.

Les succès des peintres d'histoire dont la carrière est directement associée à la vie de la Royal Academy sont donc pour le moins ambivalents. S'ils parviennent à recueillir la majorité des suffrages du public et de la critique, ils y réussissent en faisant appel, parfois de manière systématique, à un certain nombre de formules qui deviennent au fil des expositions organisées par l'institution britannique de véritables lieux communs, susceptibles d'être répétés à l'infini. Les peintres que j'ai cités ne sont d'ailleurs pas dupes du risque que leur font courir des œuvres qui plaisent parce qu'elles se contentent de conforter les horizons d'attente du public. À l'occasion du discours qu'il prononce le 10 décembre 1778, dix ans après la fondation de la Royal Academy, Reynolds dresse un bilan pour le moins problématique. Tout en reconnaissant que l'art doit reposer l'esprit et, pour cela, se fonder sur un certain nombre de coutumes et de conventions, il met également en garde ses auditeurs contre les dangers d'une peinture qui, cherchant à être correcte, devient ennuyeuse :

La variété réveille l'attention, sujette à s'endormir sous l'uniformité continuelle. La nouveauté fait sur l'esprit une impression plus vive que ne saurait le faire la représentation de

⁴⁴ Il cite des *Vénus* de Titien à Rome, au Palazzo Barberini (Blanc 2015, p. 192) et au Palazzo Borghese (p. 201-202), ainsi qu'aux Offices de Florence (p. 229), où il étudie notamment la célèbre *Vénus d'Urbin*.

⁴⁵ *The Saint-James' Chronicle*, 25-28 avril 1789.

⁴⁶ *The Morning Post*, 30 avril 1789.

⁴⁷ *The Gazetteer*, 28 avril 1789.

⁴⁸ *The Saint-James' Chronicle*, 25-28 avril 1789.

⁴⁹ Prochno 1990, p. 241.

⁵⁰ Boccace [1884], p. 287.

⁵¹ Londres, collections royales d'Angleterre.

⁵² Londres, Royal Academy.

ce que nous avons déjà vu souvent. Et les contrastes ajoutent à notre faculté de comparer l'aiguillon de l'opposition⁵³.

Si l'art aime les habitudes, il se nourrit aussi de variété, et doit par conséquent éviter son ennemi juré : les « lieux communs » (*common places*) qui, infiniment répétés, ne se contentent pas d'ennuyer, mais dégoûtent les spectateurs⁵⁴. Or Reynolds constate que l'une des principales raisons pour lesquelles les lieux communs ont tendance à s'imposer à des artistes est l'enseignement qui, lorsqu'il est mauvais et procède par simples injonctions, produit des copistes de manière et des peintres affectés. Il donne notamment l'exemple du portrait :

[Roger] De Piles nous recommande à nous, peintres de portraits, de joindre la grâce et la dignité au caractère de ceux dont nous faisons le portrait. Jusque là, il a raison. Le malheur est qu'il entre ensuite dans le détail, donnant sa propre idée de la grâce et de la dignité. Si, dit-il, vous avez à peindre des personnes élevées en dignité, il faut leur donner des attitudes telles que les portraits semblent parler d'eux-mêmes, et nous dire, par exemple : « Arrête-toi ! Regarde-moi ! Je suis ce roi invincible, environné de majesté », ou : « Je suis ce valeureux capitaine, qui porte la terreur partout », ou bien : « Je suis ce grand ministre, qui a connu tous les ressorts de la politique », ou encore : « Je suis ce magistrat d'une sagesse et d'une intégrité consommée ». Il continue de la sorte, avec tous les caractères dont l'idée se présente à lui. [...] Les peintres, beaucoup d'entre eux, tout du moins, ont tenu compte des idées contenues dans ces préceptes. Les portraits de [Hyacinthe] Rigaud en sont de parfaits exemples. Ils se conforment aux règles de De Piles, si bien que, même s'il a été un peintre de grand mérite à plusieurs égards, ce mérite se trouve néanmoins entièrement gâté par une absence totale de simplicité, dans tous les sens de ce terme⁵⁵.

En s'attaquant à ce qu'il appelle lui-même l'art « académique » (*academical*), qui désigne, de façon

souvent péjorative, l'art enseigné dans les académies, qui multiplie les lieux communs tout en cherchant à faire valoir un savoir, ce qui lui donne une « espèce d'affectation, ou semblant d'art académique »⁵⁶, voire un « faux raffinement » et un « déploiement ostentatoire d'art académique »⁵⁷, Reynolds n'énonce pas un principe, mais condamne une réalité : celle qu'il observe chaque jour dans les productions des mauvais élèves de la Royal Academy, mais aussi de tous les artistes qui, pour plaire aux institutions dont les expositions accueillent leurs œuvres et aux connaisseurs qui les jugent, sont prêts à défendre une conception conformiste de l'art.

Le danger de l'opportunisme

Il y a fort à parier que Reynolds, en fustigeant ce qu'il appelle l'« art académique » pense aux productions trop serviles des jeunes élèves de l'institution qu'il préside, mais aussi aux tableaux des peintres plus avancés qui préfèrent flatter le goût des spectateurs en le satisfaisant plutôt qu'en le bousculant, que ces spectateurs soient ceux, nombreux et divers, qui constituent le public des expositions londoniennes ou ceux, plus choisis, des principaux clients des peintres d'histoire britanniques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Le goût du Roi

Joshua Reynolds n'a jamais apprécié, par exemple, le goût de George III. Même si, officiellement, le président de la Royal Academy s'est toujours félicité des actions du souverain anglais en faveur des arts et de son soutien, lors de la fondation de l'institution, quelques mois avant que le peintre ne soit anobli, le 21 avril 1769, il a toujours raillé un roi dont les préférences artistiques ne lui ont guère permis de reconnaître les véritables talents

⁵³ Blanc 2015, p. 539.

⁵⁴ Blanc 2015, p. 484-485, 761, 768-770, 822, 853-854, 906.

⁵⁵ Blanc 2015, p. 544.

⁵⁶ Blanc 2015, p. 593.

⁵⁷ Blanc 2015, p. 713.

au sein des artistes britanniques ou d'encourager leur éclosion à travers une politique concertée d'acquisition de chefs-d'œuvre. Le 17 juin 1770, Reynolds se lamente ainsi de ce que la *Vénus désarmant Cupidon* du Corrège – il s'agit en réalité d'un tableau de Luca Cambiaso⁵⁸ – apportée en Angleterre par William Hamilton n'ait pas été achetée par le roi⁵⁹. Trois ans plus tard, il se désole dans une lettre adressée à Étienne-Maurice Falconet que George III refuse que la Royal Academy puisse accepter des membres honoraires, c'est-à-dire qui ne séjournent pas en Angleterre⁶⁰. Et, en 1784, il se plaint encore de sa charge misérable de *principal painter of the King*, qu'il vient de recevoir après la mort d'Allan Ramsay, qui « ne représente guère plus que celle du chasseur de rats de Sa Majesté »⁶¹.

Cause ou conséquence de ces avis : le président de la Royal Academy ne parviendra jamais à entrer dans les faveurs de George III, contrairement à son concurrent, Benjamin West, qui, à l'issue d'une campagne de séduction, parvient à devenir le peintre préféré du souverain. Ses approches sont fort habiles ; il ne cherche pas à susciter directement l'intérêt de George III, mais tente d'abord de séduire les membres de son entourage, comme Robert Hay Drummond, archevêque de York, qui lui commande un important *Débarquement d'Agrippine à Brundisium avec les cendres de Germanicus* (ill. 82). Ce tableau est sans doute commencé vers 1766, peu de temps avant ou après que West ne présente sa *Contenance de Scipion* à l'exposition annuelle de la Society of Artists (ill. 65)⁶². Cette commande revêt une grande importance pour le peintre, et cela pour trois raisons : d'abord parce que, comme le souligne son premier biographe, John

Galt, l'archevêque est « one of the most active and efficient patrons that he had yet met with »⁶³ ; ensuite parce que Drummond est un proche du roi ; et, enfin, parce que West a le sentiment que cette commande lui donnera l'occasion de développer enfin une conception véritablement personnelle de la peinture d'histoire, fondée sur sa connaissance des œuvres antiques et des grands maîtres, mais aussi, plus largement, sur une célébration patriotique de l'art national⁶⁴.

Le projet naît d'une conversation entre l'archevêque et le peintre, au cours de laquelle, selon Galt, le peintre fait le choix de se soumettre le plus précisément possible aux *desiderata* de son commanditaire :

In the course of one of these conversations, he engaged Mr. West to paint for him the story of Agrippina landing with the ashes of Germanicus, and sent one of the young gentlemen to the library for the volume in which Tacitus describes the circumstances. Having read the passage, he commented on it at some length, in order to convey to Mr. West an idea of the manner in which he was desirous the subject should be treated. The painter, on returning home, felt his imagination so much excited by the historian's description, and the remarks of the Archbishop, that he immediately began to compose a sketch for the picture, and finished it before going to bed. Next morning he carried it to His Grace, who, equally surprised and delighted to find his own conception so soon embodied in a visible form, requested the Artist to proceed without delay in the execution of the picture⁶⁵.

On ne sait exactement « la manière » dont l'archevêque « était désireux que le sujet fût traité » ; mais il semble que les réponses plastiques apportées par le peintre traduisent une double ambition. Le *Débarquement* exprime d'abord la volonté d'interpréter littéralement le texte des *Annales* de Tacite, et cela dans trois directions. La première concerne l'invention. Face à un sujet qui, depuis le début des années 1760, semble avoir régulièrement suscité

⁵⁸ Lucas Cambiaso, *Vénus désarmant Cupidon*, collection particulière.

⁵⁹ Blanc 2015, p. 382.

⁶⁰ Blanc 2015, p. 450.

⁶¹ Blanc 2015, p. 759. Formellement, Reynolds a raison : il gagne 38 livres par an alors que le « chasseur de rats du roi » (*His Majesty's Rat Catcher*) reçoit une pension annuelle de 48 livres. En revanche, le peintre reçoit en sus 50 livres par portrait en pied, ce qui constitue toutefois un rabais par rapport habituel de ses tarifs habituels – 200 livres. Voir Blanc 2015, p. 759-760.

⁶² Staley 1965-1966.

⁶³ Galt 1816, t. II, p. 11.

⁶⁴ Galt 1816, t. II, p. 11-12.

⁶⁵ Galt 1816, t. II, p. 12-13.

l'intérêt des clients britanniques⁶⁶, West fait reposer sur une lecture quasi linéaire des deux longs passages que l'historien romain consacre au récit⁶⁷. Le peintre tente ainsi de proposer la contextualisation spatiale la plus vraisemblable de la scène. Au loin, à l'horizon, sous un ciel animé d'un large panache de fumée blanche qui traduit peut-être le « gémissement universel » qu'évoque Tacite au moment de l'arrivée d'Agrippine, on devine que la forme pâle de l'« île de Corcyre », mais aussi le « port » et le « rivage » dont rendent compte les deux navires et la foule de mâts qui remplissent la partie droite de la composition. Dans le fond, West fait le choix de placer en hauteur « les remparts de la ville ». Pour les représenter, il se fonde sur l'une des estampes des *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia* (1764) récemment publiées par Robert Adam. Sans doute aidé par Drummond, West isole par ailleurs dans son tableau l'ensemble des thèmes qui traversent le récit nodal de Tacite. Pour traduire la « douleur » d'Agrippine, il représente au sein d'un groupe exclusivement composé de femmes son corps entièrement renfermé sur lui-même, « les yeux baissés vers la terre », insensible aux expressions de sympathie ou de tristesse dont elle est entourée, et même aux attentions de ses deux enfants – peut-être Agrippine la Jeune et Caligula, alors âgés respectivement de 4 et de 7 ans, même si Tacite ne cite pas leur nom. Cette tristesse est également relayée par de nombreux personnages qui, dans l'assistance venue saluer la mémoire d'un des généraux romains les plus populaires, expriment leur « émotion profonde », à l'image de la jeune femme qui, au premier plan, prend la pose traditionnelle de la Mélancolie. À gauche sont rassemblés, habillés de toges, « les amis les plus dévoués de sa famille », dont un personnage plus âgé, que West emprunte à l'une des figures de la *Dispute du Saint*

Sacrement de Raphaël, au Vatican. En face d'eux, de l'autre côté du groupe d'Agrippine, ce sont « tous ceux qui avaient fait la guerre sous Germanicus » qui sont représentés par le peintre. Plus loin, les autres figures font probablement référence aux « inconnus accourus des cités voisines ». L'« impatience » d'Agrippine est traduite par le mouvement général que le peintre donne au groupe, qui semble se mouvoir au sein d'un espace où la plupart des spectateurs apparaissent statiques et passifs. L'« auguste naissance » de la jeune veuve est rendue par la blancheur immaculée de ses vêtements qui, comme ceux de ses enfants et du cortège féminin qui l'accompagnent, évoquent, avec l'alignement isocéphalique des visages, dont certains sont vus de profil, une frise antique – peut-être l'un des reliefs de l'Ara Pacis Augustae, copiée par West alors qu'il était à Rome. Dans sa précision philologique, West va jusqu'à traduire visuellement la phrase de Tacite qui précise qu'« au lieu de l'allégresse ordinaire des rameurs, tout annonçait la tristesse et le deuil » : dans le coin inférieur droit de la composition, un rameur cherchant avec une énergie inconvenante à amarrer son navire au quai semble sermonné par un soldat qui, lui indiquant le groupe d'Agrippine, le renvoie à la « tristesse » et au « deuil » qu'il devrait respecter, comme tous les membres de l'assistance.

Le littéralisme du traitement proposé par West concerne aussi la signification de la scène témoignant du courage héroïque d'Agrippine qui, malgré les suspicions entourant la mort de Germanicus, accepte d'apporter les cendres de son époux, à Rome, où Tibère goûte mal l'extraordinaire popularité de la jeune veuve : « Rien ne blessa plus profondément Tibère que leur enthousiasme pour Agrippine : ils l'appelaient “l'honneur de la patrie, le véritable sang d'Auguste, l'unique modèle des anciennes vertus” ; puis, les yeux levés au ciel, ils priaient les dieux “de protéger ses enfants, et de les faire survivre à leurs persécuteurs” »⁶⁸. West sait enfin faire preuve de fidélité

⁶⁶ En 1762, James Nevey, un jeune peintre écossais de l'entourage de Gavin Hamilton, reçoit la commande d'une *Agrippine* de la part de John Bowes, neuvième comte de Strathmore and Kinghorne. Il ne parviendra à achever le tableau que dix ans plus tard. Voir Macmillan 1986, p. 42.

⁶⁷ Tacite, *Annales*, II, LXXV ; III, I.

⁶⁸ *Ibid.*, III, 4.

aux sources en tentant de donner à sa manière la sévérité nécessaire à l'expression d'une des scènes les plus graves de l'histoire romaine, cherchant, pour cela, à imiter les choix compositionnels et chromatiques popularisés depuis une dizaine d'années par Gavin Hamilton, mais aussi à continuer sa réflexion autour des tableaux de Nicolas Poussin.

Mais l'ambition affichée par West est aussi de faire acte d'allégeance auprès de l'archevêque de York, se soumettant méthodiquement à l'ensemble de ses conseils, ce qui ne peut que plaire à cet intime du roi, qui prend l'initiative de lui présenter aussitôt :

When the picture of Agrippina was finished, the Archbishop invited the most distinguished artists and amateurs to give him their opinion of the work; and satisfied by the approbation which they all expressed, he went to court, and took an opportunity of speaking on the subject to the King, informing His Majesty, at the same time, of all the circumstances connected with the history of the composition; and on what principle he had always turned his conversations with Mr. West to excite an interest for the promotion of the arts in the minds of his family. The dexterity with which he recapitulated these details produced the desired effect. The curiosity of the King was roused, and he told the Archbishop that he would certainly send for the Artist and the picture⁶⁹.

L'entreprise de West est couronnée de succès. Admirant l'attention portée par le peintre américain au traitement des différentes « circonstances » du sujet qui, de plus, a rarement été traité, George III sollicite West dès février 1768 en lui proposant de peindre *Le Départ de Regulus*, le premier d'une série d'une soixantaine de tableaux d'histoire commandés entre 1768 et 1801 à l'artiste américain qui, en 1772, devient officiellement le peintre d'histoire du roi (*historical painter to the king*)⁷⁰. Parmi ces œuvres, le chantier de Windsor occupera périodiquement

le peintre américain pendant plus de vingt ans. En 1779, West reçoit officiellement la commande du décor de plusieurs salles du château de Windsor, dont George III veut faire sa résidence principale en quittant le palais de Buckingham. Le travail est colossal. Ce n'est pas moins de huit tableaux que West, aidé de son atelier, achève entre 1786 et 1789 pour l'Audience Room – dont un très remarqué *Édouard III traversant la Somme* (1788)⁷¹, en même temps qu'il dessine le plafond allégorique de la Queen's Lodge⁷².

La principale gageure de cette commande est toutefois le décor de la chapelle royale de Saint-George, qu'il reçoit à la fin des années 1780. Comme le reconnaît John Galt, le premier biographe américain, l'obtention d'une telle commande est un double privilège, vis-à-vis de la Couronne britannique qui, pour des enjeux religieux et politiques, n'a guère encouragé les commandes de tableaux d'église, mais aussi vis-à-vis des peintres qui, après le succès obtenu par James Thornhill pour le décor de la coupole de Saint-Paul (1709-1719), ont vu leurs espoirs régulièrement déçus :

In the execution of these different historical subjects, the King took a great personal interests, and one piece became the cause of another, until he actually acquired a feeling like enthusiasm for the arts. When he had resolved to adorn Windsor-Castle with the achievements and great events of the reign of Edward the Third, he began to think that the tolerant temper of the age was favourable to the introduction of pictures into the churches: at the same time, his scrupulous respect for what was understood to be the usage, if not the law, relative to the case, prevented him for some time from taking any decisive step. In the course of different conversations with Mr. West, on this subject, he formed the design of erecting a magnificent oratory, or private chapel, in the Horns' Court of Windsor-Castle, for the purpose of displaying a pictorial illustration of the history of revealed religion⁷³.

⁶⁹ Galt 1816, t. II, p. 21-22.

⁷⁰ À noter qu'à partir de 1780, West reçoit une pension annuelle de 100 livres, et donne des leçons de dessin aux filles aînées du roi, les princesses Charlotte, Augusta Sophia et Elizabeth.

⁷¹ Londres, collections royales d'Angleterre.

⁷² Œuvre détruite.

⁷³ Galt 1816, t. II, p. 52-53.



89. Benjamin West, *Esquisse de l'Ascension du Christ* (série du Progrès de la Religion révélée), v. 1782, huile sur toile, 126,4 x 71,1 cm, Londres, Tate Britain, inv. N05621

De ce fait, le décor de la chapelle royale est aussi une gageure sur le plan artistique : comment mettre en place un art et une iconographie dans un pays protestant où l'art religieux n'a guère de tradition ? Dans ce cadre, le choix de l'Histoire de la Religion Révélée est habile : il permet de proposer une histoire alternative de la chrétienté, vue et lue du point de vue protestant. Il est d'ailleurs validé par deux des membres éminents de l'Église d'Angleterre contactés par West : Richard Hurd, auteur d'une *Introduction to the Study of the Prophecies Concerning the Christian Church* (1772), tuteur du prince de Galles et duc de York (1776) et futur évêque de Worcester (1781) ; et John Douglas, évêque de Salisbury (1787) et doyen de Windsor (1788)⁷⁴.

Le projet de West sera finalement abandonné ; il dessinera les vitraux de la chapelle de Saint-George⁷⁵ et achèvera la moitié des trente-six tableaux qui lui ont été commandés qui, toutefois, ne seront jamais mis en place et finiront dans l'atelier du peintre. Les études préparatoires que nous avons conservées, dont l'esquisse peinte pour le maître-autel de la chapelle, *L'Ascension du Christ* (ill. 89), mettent toutefois bien en évidence les efforts déployés par West pour répondre au goût, mais aussi aux réserves du roi⁷⁶. Fondé sur la célèbre *Transfiguration* (ill. 90) de Raphaël, le peintre américain revoit et corrige toutefois un certain nombre des choix de l'artiste des papes. La composition de Raphaël distingue clairement l'espace céleste au-dessus du mont Thabor, dominé par le Christ, entouré des prophètes Moïse et Élie, au-dessus de Pierre, Jacques et Jean, et l'espace terrestre, où se trouvent les autres apôtres et le garçon possédé par le démon. Le tableau de West, quant à lui, rassemble l'ensemble des figures au sein d'un même espace, unifié par un espace plus dense et resserré ainsi que par un coloris dominé par les teintes chaudes et dorées. Point d'Église ou d'intermédiaires, chez West, qui représente même deux anges sans ailes qui, investissant le même

⁷⁴ Galt 1816, t. II, p. 53-54.

⁷⁵ Œuvre détruite.

⁷⁶ Detroit Institute of Arts.



90. Thomas Lawrence d'après Raphaël d'Urbain, *La Transfiguration*, 1782, pastel, 117,5 x 73,7 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B2010.18

espace que les apôtres, suscitent la Révélation par le Verbe plutôt que par le miracle.

L'autorité des maîtres

Malgré l'abandon tardif du projet de la chapelle royale, les premiers succès des tableaux d'histoire de Benjamin West ainsi que les débuts de son travail à Windsor mettent en évidence la manière dont le peintre d'histoire américain cherche à répondre le mieux possible aux attentes au goût du roi, tout en négociant le rapport qu'il entretient avec l'autorité des maîtres anciens comme Raphaël. En effet, le temps est alors aux hommages multiples que les membres de la Royal Academy adressent presque systématiquement aux grands peintres de la Renaissance, à l'occasion de chaque exposition, tant pour s'inscrire dans un noble et prestigieux lignage que pour faire valoir l'excellence de leurs talents, capables de se mesurer aux noms les plus grands de l'histoire de l'art.

De retour de Rome en 1771, le jeune James Barry présente ainsi, dès l'année suivante, trois tableaux d'histoire, dont une *Vénus Anadyomène* (ill. 91) qui recueille les suffrages enthousiastes de la presse⁷⁷, tandis que l'estampe qu'en tire Valentine Green la même année est un grand succès commercial. Trois raisons permettent sans doute d'expliquer ce succès. Sur le modèle de Gavin Hamilton, l'un des peintres britanniques qui comptent le plus au cours de ses années romaines, Barry propose d'abord une interprétation simple et précise de la source qu'il a choisi de traiter, issue de la *Théogonie* d'Hésiode dans la traduction de Thomas Cooke (1726) :

A nymph arose divinely fair,
Whom to Cythera first the surges bear ;
Hence is she borne, safe o'er the deeps profound,
To Cyprus, water'd by the waves around ;
And Aphrodite from the foam, her name,
Among the race of gods and men the same ;
And Cytherea from Cythera came,

⁷⁷ Dublin, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art.

Whence, beauteous crown'd, she safely cross'd the sea.
And call'd, O Cyprus; Cypria from thee⁷⁸.

Comparant le texte d'Hésiode et le tableau de Barry, George Hamilton admirera plus tard la qualité de l'interprétation, précise, mais sans affectation, proposée par le peintre irlandais: « The action of the goddess, as she wreathes her ample tresses, is easy, simple, and graceful, all nature feels her genial presence; the flowers spring up under her feet, and Cupid smiles in anticipated triumph »⁷⁹.

Par ailleurs, et c'est probablement une deuxième raison de son succès, la *Vénus Anadyomène* adresse un hommage explicite à plusieurs grands maîtres de la sculpture antique et de la peinture italienne, comme la *Vénus Médicis*, la *Vénus d'Urbin* de Titien ou la *Galatée* de Raphaël⁸⁰. Parmi ces références peut-être assumées par James Barry, les *Vénus allongées* de Titien sont sans doute celles auxquelles le peintre irlandais pense le plus, associant lui-même leur beauté sensuelle à celle de la *Vénus* antique⁸¹. Saluant la simplicité avec laquelle Titien peint sa *Vénus*, ne lui donnant presque pas d'ombre afin d'exalter le parfait contour de ses membres et renforcer l'attention accordée aux effets de chair, James Barry en fait de même dans son tableau où, par le travail des demi-teintes, le peintre irlandais tente de rendre compte des différents volumes du corps féminin. Sans doute faut-il encore ajouter aux modèles auxquels se réfère Barry celui de la *Vénus Anadyomène* de Titien. Ce tableau qui appartient alors Granville Leveson-Gower, premier marquis de Stafford, semble lui avoir inspiré le geste des mains de sa *Vénus*, qui essorent sa longue chevelure bouclée, mais aussi, plus largement, le coloris clair et l'articulation harmonieuse de la figure et du fond, qui sont le sujet d'un long commentaire du peintre irlandais dans ses notes :

The dark part of the hair which surrounds the head, [...] adds great value to the low colour of the half shade on the fleshy parts, and to the smart lights, which in a few places glitter on the prominent parts of the curls between the hands. The sky behind her is not a harsh uniform blue, but is still in different parts interspersed with pearly, greyish and even warmer hues near the horizon, and the lightish parts of the clouds about it: this sky still forms an admirable back ground for the figure, lower and cooler than any part of the middle or low tints on the flesh, except in the most shaded parts near the back and haunches, where those parts come smartly off, though well rounded and very mellow; all the tints on this flesh from the lightest half tint to the darkest shade, are evidently the same compound (my mixture) only more thinly and sparingly incorporated with the proper colour of the carnation in the lighter and half tints. [...] The general appearance of this Venus, as to the colouring, is that of a most perfect, compleat unity; the lights, half lights, shades, and half shades, and reflexes, are evidently the same colour or carnation, only becoming cooler as it recedes from the lights, with a little warmth thinly and with transparence scumbled in certain parts of the extremities and darkest shades, as on the haunches, elbow, arm; this is remarkably the case on the face and neck, which make one mass of fine half tint, warmer on the face, the offside of which glows beautifully on the cheek, nose, lips, &c. with a gem-like effect, deriving much of its value from the scarcity of light on the face, it being only a mere touch on the point of the nose, and a little near the root of the hairs on the top of the forehead: the light on this half figure is not equal to a third of the space occupied by the half shades and lower tints⁸².

La *Vénus Anadyomène*, premier grand tableau d'histoire présenté par James Barry à son retour de Rome, permet ainsi au peintre irlandais de mettre en valeur ses talents de peintre en les comparant à plusieurs grands maîtres de la Renaissance italienne auquel il cherche explicitement à se comparer.

⁷⁸ Citée par Hamilton 1831, t. I.

⁷⁹ Hamilton 1831, t. I.

⁸⁰ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 226.

⁸¹ Fryer & Burke 1809, t. II, p. 34.

⁸² Fryer & Burke 1809, t. II, p. 77-78.



91. George Sigmund et Johann Gottlieb Facius d'après James Barry, *Vénus Anadyomène*, 1778, manière noire, 48 x 61,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0612.2198

Le plaisir du public

Mais le tableau de Barry n'est pas un simple et charmant exercice de style ; il est aussi, incontestablement, une œuvre érotique, truffée d'allusions sexuelles. L'épaisse masse de cheveux de Vénus semble faire écho, comme par périphrase, à sa toison pubienne, voilée d'une pudique volute, selon un déplacement décrit par Daniel Arasse au sujet des tableaux représentant les longs cheveux de Marie Madeleine : « Ce sont ses cheveux qui comptent. Personne n'a jamais vu sa toison et personne ne la verra jamais. [...] Si elle a les cheveux aussi longs, c'est pour détourner l'attention. Si elle les montre, si elle les étale, les dénoue, les exhibe, c'est pour mieux cacher ses poils »⁸³. Cette chevelure, dont les ondulations répondent aussi bien aux courbes voluptueuses de son corps qu'aux volutes de la fumée blanche rappellent également qu'elle est née du contact de la mer avec le sperme d'Uranus. On sait par ailleurs que la conque sur laquelle navigue traditionnellement Vénus symbolise l'écrin du sexe féminin. Même si elle n'est pas citée par Hésiode, le peintre irlandais choisit d'y faire allusion en parsemant le sol foulé par la déesse de quelques coquillages, tandis qu'il dote le Cupidon souriant au spectateur d'un arc lui donnant l'aspect d'un dieu ithyphallique.

De telles allusions sexuelles sont doublement justifiables. Elles le sont d'abord en raison du sujet : il s'agit de représenter la naissance de la déesse de l'amour et, donc, de susciter auprès du spectateur le désir de voir et de toucher, ce que le Cupidon nous regardant indique également, comme si, à la manière de l'*Amour menaçant* (1758) d'Étienne-Maurice Falconet, il s'apprêtait à décocher une flèche dans notre direction. Mais ces allusions s'inscrivent aussi dans un contexte fort favorable à l'idée que les tableaux doivent susciter auprès de leur public un plaisir visuel comparable à celui du plaisir sexuel. À l'instar de Daniel Webb qui, dans ses *Observations on the Correspondence between Music and Poetry* (1769), compare les mérites de la

⁸³ Arasse 2000, p. 85.

peinture, de la musique et de la prosodie poétique et souligne que leur fin commune est de charmer les sens par le spectacle charmant de la grâce, Joshua Reynolds insiste alors, et de plus en plus, sur la nécessité, pour la peinture, d'entretenir avec le spectateur un rapport de séduction, qu'il assimile avec ce qu'il appelle le « style ornemental » (*ornemental style*) des peintres vénitiens, flamands ou hollandais : « Chez eux, toutes les parties de l'art qui donnent du plaisir aux yeux ou aux sens ont été cultivées avec soin et portées à un degré proche de la perfection »⁸⁴. Critiquant les tableaux de Nicolas Poussin, qu'il juge trop peu amènes, et donc les choix faits par certains de ses principaux concurrents – on peut surtout, dans ce domaine, aux tableaux d'histoire antiques de Benjamin West –, Reynolds propose une théorie érotique de la perception artistique au sein de laquelle une œuvre doit chercher à séduire et à entretenir avec le spectateur une relation analogue à celle d'une caresse, voire d'un rapport sexuel :

Une peinture doit plaire au premier regard et paraître inviter l'attention du spectateur. Que l'effet général d'un tableau offense le regard du spectateur, et il est à craindre que ce dernier en soit dégoûté, même si cette œuvre possède des qualités fortes et véritables. Il est probablement inexcusable de commettre des offenses contre les véhicules grâce auxquels l'esprit prend du plaisir, qu'il s'agisse de l'organe de la vue ou de celui de l'ouïe. Il faut absolument veiller à ce que l'œil ne soit ni troublé, ni distrait par une confusion de parties et de lumières égales, ni offensé par un mélange disharmonieux de couleurs, de même qu'il faut se garder d'offenser l'oreille par des sons sans harmonie⁸⁵.

Ce que Reynolds aussi le « style sensuel » (*sensual style*)⁸⁶ paraît ainsi le meilleur antidote contre l'hypocrisie de certains artistes ou critiques (il reconnaît que « nous avons [...] quelque chose qui ressemble à de l'hypocrisie dans nos plaisirs », dans la mesure où « nous disons que

nous aimons ce que nous pensons devoir aimer »⁸⁷), mais aussi contre la sévérité morale des tableaux appréciés par le roi ou l'exaltant enthousiasme des célébrations patriotiques, qui ne peuvent qu'aux « hommes sages et instruits, accoutumés à n'admettre comme vrai que ce que l'on peut prouver par des démonstrations mathématiques » et « n'éprouvent pas de plaisir pour les arts, car ceux-ci s'adressent à eux par la fantaisie »⁸⁸. La *Vénus Anadyomène* de James Barry occupe une place sans doute pionnière dans ce « style sensuel » des peintures d'histoire britanniques des années 1770 et 1780. D'autres peintres se spécialisent d'ailleurs dans ces domaines, profitant de l'engouement public pour les sujets plus légers, souvent tirés de la mythologie gréco-romaine, mais aussi pour des formes artistiques qui favorisent un rapport plus tactile et physique avec les objets. À partir de 1769, date à laquelle il quitte la Society of Artists pour la Royal Academy, le graveur de gemmes Edward Burch devient l'un des artistes les plus exposés de l'institution, favorisant souvent des sujets empruntés à la fable. Le diplôme qu'il présente dans le cadre de son élection comme académicien (1771) est d'ailleurs un *Neptune se reposant sur son trident après avoir couronné la flotte britannique pour sa victoire*. Le succès considérable que commencent à remporter les miniatures de Richard Cosway s'inscrit dans le même contexte. Installé à Londres à la fin de l'année 1754, ce natif du Devonshire bénéficie d'abord du soutien de William Shipley et de sa nouvelle Society of Arts, dont il remporte le premier prix, dans la catégorie des élèves de moins de quatorze ans, pour une copie dessinée d'après la *Compassion* de Charles Le Brun. Sa carrière se développe ensuite autour de trois techniques, qu'il expose régulièrement à la Free Society of Artists (1761-1764, 1766) et à la Society of Artists (1767-1769) : la peinture à l'huile, le dessin et la miniature, dont il devient l'un des meilleurs spécialistes britanniques. En 1768, il déménage dans les quartiers huppés du West End

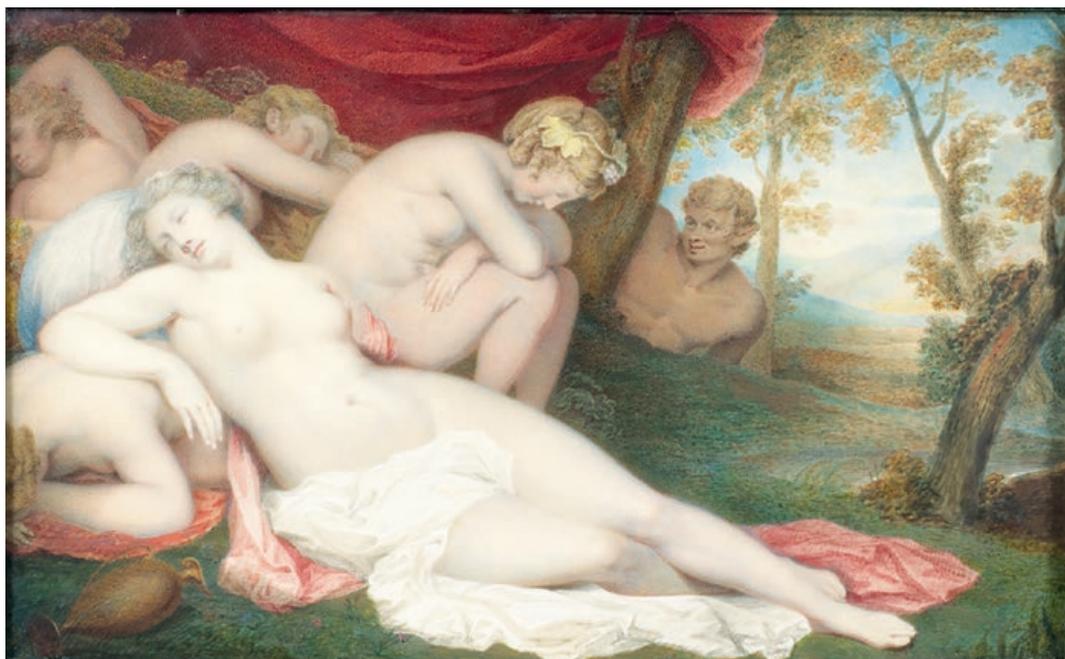
⁸⁴ Blanc 2015, p. 422-423.

⁸⁵ Blanc 2015, p. 508.

⁸⁶ Blanc 2015, p. 422.

⁸⁷ Blanc 2015, p. 335.

⁸⁸ Blanc 2015, p. 509.



92. Richard Cosway, *Nymphes avec un satyre*, 1770-1790, aquarelle sur ivoire, 12,6 x 20,7 cm collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 421101

londonien ; il reprend la maison et l'atelier du peintre John Schackleton (4 Berkeley Street) et fait partie des premiers élèves admis dans les ateliers de la Royal Academy (1769). Doué d'un physique avantageux et d'une conversation charmante, ami des collectionneurs (Charles Townley) et grand séducteur, Cosway élargit progressivement la gamme de ses talents en faisant apprécier ses talents de portraitiste, mais aussi de peintre d'histoire. En 1769, la grande miniature qu'il expose à la Society of Artists et qui représente *M^{lle} Elliot en Pallas* fait sensation⁸⁹. L'année suivante, il est reçu comme académicien associé, avant d'être élu académicien de plein droit en 1771, à l'âge de 29 ans. Comme le montrent ses *Nymphes avec un satyre* (ill. 92), une aquarelle sur ivoire peinte entre 1770 et 1790, c'est au « style sensuel » alors défini et défendu par Joshua Reynolds que Richard Cosway cherche à s'attacher. Fin connaisseur de la peinture flamande, qu'il collectionne avec passion – il a notamment possédé une *Vénus et Cupidon punissant un satyre* de Jacob Jordaens⁹⁰ ainsi qu'un *Christ mort porté au ciel par des anges* de Peter Paul Rubens⁹¹ –, c'est aussi en direction de l'Albane, particulièrement apprécié dès le XVII^e siècle pour le caractère charmant de ses petits formats, qu'il regarde lorsqu'il peint ces collections de nus féminins, d'autant plus désirables que leurs chairs sont peintes avec la mollesse et la vérité nécessaires⁹².

⁸⁹ Lodi, Fondazione Maria Cosway.

⁹⁰ Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

⁹¹ Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology.

⁹² Les collections de Richard Cosway comportaient d'ailleurs une *Danaé* de l'Albane, vendue le 17 mai 1821 (lot 10) chez G. Stanley.

Un troisième peintre a pratiquement organisé la première moitié de sa carrière autour du « style sensuel » théorisé par Joshua Reynolds au début des années 1770 : il s'agit de Matthew William Peters. Né sur l'île de Wight avant de passer son enfance à Dublin, Peters devient l'apprenti de Robert West, au sein de la School of Design. Il entre ensuite dans l'atelier londonien de Thomas Hudson en 1759, et remporte très tôt un prix à la Society of Arts. Grâce à un soutien financier de la Dublin Society, il séjourne en Italie entre 1762 et 1765. Il vit à Rome où il étudie le dessin d'après nature auprès de Pompeo Batoni et dans l'Accademia del Nudo. Il séjourne également à Florence où il entre à l'Accademia del Disegno, le 23 septembre 1762. À Londres, Peters gagne sa vie comme portraitiste. Il expose ses tableaux à la Society of Artists (1766-1769), dont il est un membre éminent et apprécié. Il s'attire notamment les grâces de George Montagu, quatrième duc de Manchester, de John Manners, marquis de Granby, ou de Richard Grosvenor, lord Grosvenor, futur premier comte de Grosvenor, l'un de ses principaux protecteurs⁹³. À partir de 1769, il expose également à la Royal Academy (1769-1785), où il est élu associé en 1771, tout juste avant de partir effectuer un deuxième séjour sur le continent, en France (1771), à Florence (1771-1773), Venise (1773-1774) et Rome (1774-1776), d'où il fait ses envois à l'exposition de la Royal Academy. De retour définitif à Londres, Peters, qui bénéficie également du réseau franc-maçon auquel il appartient, fait surtout valoir son expérience des maîtres italiens. Il est l'auteur de plusieurs excellentes copies de tableaux d'histoire italiens, comme la *Madone de saint Jérôme* du Corrège de l'église paroissiale de Saffron Walden (Essex), ou la *Madonna della Scudella* du Baroque, peinte pour Robert Clive, premier baron de Clive.

C'est pour lord Grosvenor que Peters peint sa *Lydia* (ill. 93), un tableau qui fait sensation lors de son exposition de la Royal Academy en 1777, après avoir fait parler de lui quelques mois auparavant. Cette œuvre, qui montre une jeune femme souriante, entièrement nue dans son lit et le regard directement adressé au spectateur, est achevée à la fin de l'année précédente. Le 1^{er} décembre 1776, William Dickinson en grave une estampe en manière noire dont l'un des états indique un titre, *Lydia*, ainsi que trois vers tirés d'une comédie de John Dryden, *Amphitryon* (1690) :

This is the Mould of which I made the Sex ;
I gave them but one Tongue, to say as nay,
And two kind Eyes to grant⁹⁴.

Les indications de Peters sont ambivalentes. Les trois vers renvoient au début du quatrième acte de la pièce sulfureuse de Dryden, elle-même dérivée de l'*Amphitryon* (1668) de Molière et de l'œuvre éponyme de Plaute. Après avoir séduit Alcmène en prenant l'apparence de son époux absent Amphitryon, Jupiter tente de se justifier auprès d'elle. Celle-ci le quitte avec des mots fort ambigus, qui semblent montrer qu'elle demeure sous les charmes du dieu :

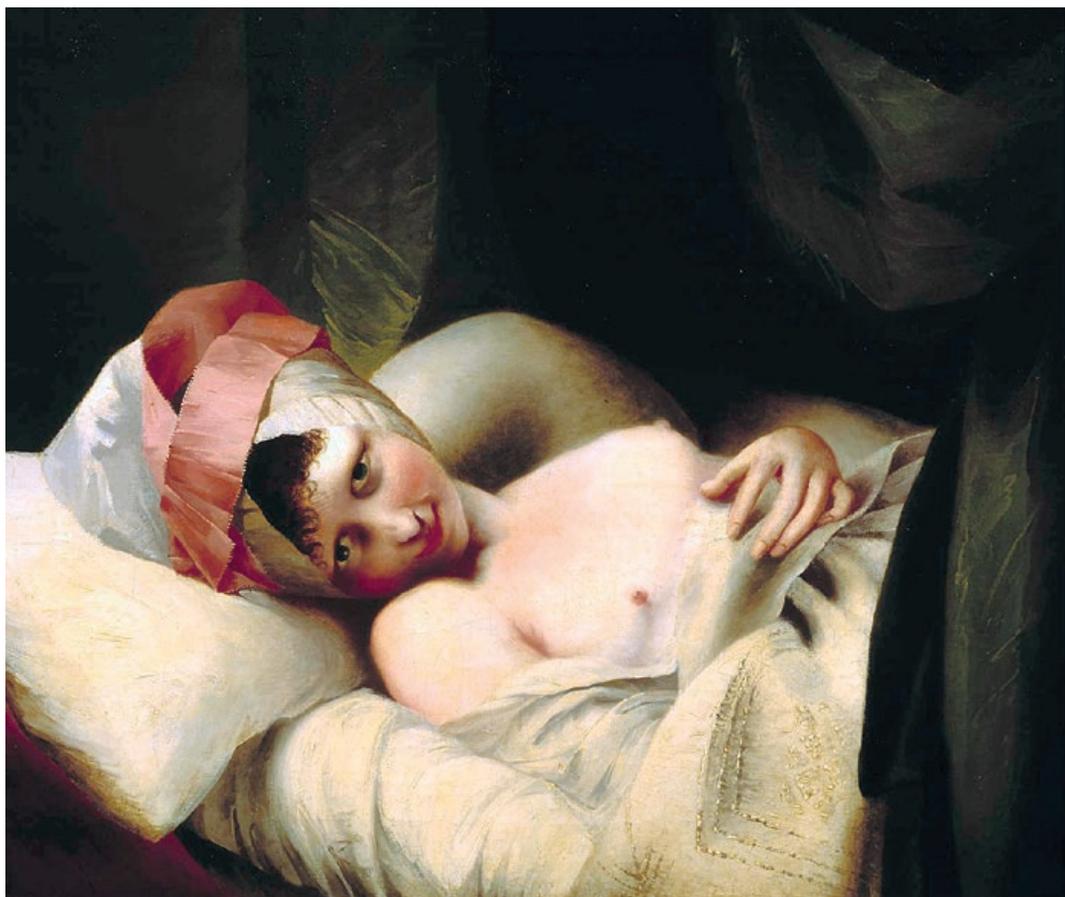
Forbear ; I am offended with my self,
Putting him gently away with her Hand.
That I have shewn this Weakness.
—Let me go,
Where I may blush, alone. —
Going ; and looking back on him.
But come not you :
Lest I shou'd spoil you, with excess of Fondness,
And let you love again⁹⁵. —

Les mots cités par l'estampe de Peters sont donc ceux de Jupiter qui, tout juste après le départ d'Alcmène, croit sentir une contradiction entre le « non » qu'elle a proféré et le « oui » qu'il décèle dans ses yeux. Il est probable,

⁹³ Selon le journaliste et poète John Taylor, un de ses plus proches amis, Peters aurait, à son retour d'Italie, emménagé dans une maison appartenant à lord Grosvenor, dans le quartier de Millbank. Voir Taylor 1832, p. 149.

⁹⁴ Dryden 1690, p. 48.

⁹⁵ Dryden 1690, p. 48.



93. Matthew William Peters, *Lydia*, v. 1777, huile sur toile, 64,2 x 77 cm, Londres, Tate Britain, inv. To4848

toutefois, que la comédie de Dryden, qui sera souvent censurée en XVIII^e siècle, après avoir été accusée d'immoralité par Jeremy Collier, ne soit pas la seule source textuelle à laquelle Peters fasse ici référence. Le prénom *Lydia* n'apparaissant jamais dans la pièce de Dryden, il faut rechercher ailleurs la trace de ce prénom : sans doute dans un roman érotique écrit par Pierre-Antoine de La Place, *Lydia, ou Mémoires de Mylord D**** (1772), étant lui-même librement adapté des *Memoirs of a Coxcomb* (1751) de John Cleland. Il est impossible toutefois d'associer spécifiquement un passage de cet ouvrage au tableau de Peters. Plus que l'illustration d'une pièce ou d'un roman, le tableau de Peters joue donc sur un imaginaire érotique qu'il tente de convoquer par l'image, la légende et le nom.

Même si elle semble explicitement illustrer les trois vers de Dryden, l'image est surtout une habile démarcation du thème des *Vénus couchées* des peintres vénitiens, et notamment de la *Vénus d'Urbino* dont Peters peint une copie pour lord Grosvenor, l'ensemble des modifications proposées par le peintre britannique prenant sens dans le cadre d'une stratégie érotique parfaitement assumée. Le choix d'un cadrage resserré, centré autour de la partie supérieure du corps de la jeune femme, qui nous regarde directement en nous souriant, renforce le sentiment de complicité qui unit la figure au spectateur. Ce dernier

est placé dans une position de voyeur, mise en évidence par l'ouverture des rideaux. Jouant d'une palette chromatique simplifiée, Peters oppose, par un système de complémentaires, les teintes verdâtres du lit aux roses utilisés pour rendre compte de la coiffe et du corps de Lydia. L'accent est mis sur les effets de chair et même de peau qui, rosie au niveau de la partie supérieure de la poitrine et des joues, traduit la gêne mêlée de désir qu'évoquent les vers de Dryden, dont la description des « two kind Eyes » d'Alcmène sont littéralement illustrés par la manière insistante dont Lydia fixe le spectateur. La position de la jeune femme peinte par Peters ne présente aucune ambiguïté : la tête enfoncée dans un coussin moelleux, dont les plis répondent à ceux de sa chair, elle semble indiquer par l'étrange position des doigts de sa main gauche vers quelle partie intime de son corps s'exerce sa main droite, disparue sous les draps. Le « moule » (« Mould ») qu'évoque Jupiter dans les vers de Dryden ne concerne plus seulement l'idée générale d'une jeune femme (« the Sex »), mais son sexe même, au sens génital du terme, sur lequel elle pose ses doigts en prenant plaisir à voir et à être vue. Intitulée *Lydia* et non pas *Alcmene*, l'estampe gravée par William Dickinson d'après le tableau de Peters insiste sur cet aspect important de la représentation. Le voile de la fable mythologique est inutile au peintre, qui ne souhaite pas nous mettre sous les yeux l'idée qu'il se fait d'une beauté idéale et éthérée, mais, tout au contraire, la vision rapprochée d'un corps s'adonnant au plaisir et souhaitant y associer le spectateur qui devient, à l'image du Jupiter de Dryden, le maître et le possesseur de la jeune femme.

Sans doute le caractère explicitement érotique du tableau de Peters, parfaitement acceptable dans le cadre d'une estampe, mais plus difficilement admissible dans le cadre d'une exposition publique, explique-t-il que la décision tardive du Conseil de la Royal Academy qui, réuni le 13 avril 1777, deux semaines avant l'ouverture de l'exposition, annonce « that the lines from Dryden relating to Mr Peters Picture be not inserted in the

Catalogue »⁹⁶. La description du tableau (« A Woman in Bed ») tend pour sa part à neutraliser sa charge érotique en dépersonnalisant une figure qui, nommée, pourrait être aisément prise pour une courtisane. Il est également décidé de recouvrir l'œuvre d'un voile de gaze que certains spectateurs, non dénués d'humour, surnomment l'*episcopal lawn*⁹⁷, dénonçant l'hypocrisie, mais aussi l'inefficacité contre-productive du procédé qui, redoublant l'usage des rideaux, au sein de l'image, renforce le désir de voir et de consommer imaginativement le corps représenté, comme le note un article du *Morning Chronicle* :

We cannot [...] help thinking that the inviting leer of the lady, and her still more inviting bosom, ought to be consigned to the bedchamber of a *bagnio*, where each would doubtless provoke a proper effect; in the present situation they serve to prevent the pictures around them from being so much seen and admired as their merits demand, for every man who has either his wife or daughter with him, must, for decency sake, hurry them away from that corner of the room⁹⁸.

La notion reynoldsienne de *sensual style* s'applique donc doublement au tableau de Peters : d'abord parce qu'il montre un corps sensuel, susceptible d'intéresser les spectateurs masculins de l'exposition de la Royal Academy, mais aussi parce que, pour susciter cet intérêt, il fait appel à une « manière sensuelle de peindre », directement empruntée aux peintres auxquels Joshua Reynolds associe alors ce « style » (les peintres vénitiens et flamands), et qui fait qu'il est presque impossible à un amateur de détacher son regard d'un tableau qui le fixe des yeux autant qu'il choisit de regarder : « In its present situation it serves to prevent the pictures round if from being so much seen and admired as their merit demand, for every man who has either his wife of his daughter with him must for decency's sake hurry them away from

⁹⁶ Londres, Royal Academy of Arts, Library, Minutes of the Council of the Royal Academy, 1, 1768-1784, p. 235.

⁹⁷ *Manners* 1913, p. 6.

⁹⁸ *The Morning Chronicle*, 26 avril 1777.

that corner of the room »⁹⁹. Le succès considérable de ce tableau confirme la parfaite réussite de l'entreprise de Peters. Élu académicien en 1778, il persévère dans le domaine des œuvres érotiques, réalisant quatre versions successives de la *Lydia*, ainsi que des variantes, comme la *Sylvia*¹⁰⁰, qu'il fait graver en 1778, peut-être après l'avoir l'exposée à nouveau à la Royal Academy en la présentant dans le livre comme une « Lady in an Undress ».

Les limites des sentiments moraux

De plus en plus conscients de la nécessité de plaire au plus grand nombre, les peintres d'histoire britanniques de la fin des années 1760 et du début des années 1770 affrontent un troisième risque, consubstantiel au contexte dans lequel leurs œuvres sont désormais susceptibles d'être découvertes et consommées : celui de la constitution d'un horizon d'attente moyen, d'un « goût moyen »¹⁰¹, pourrait-on dire, constitué par la synthèse des goûts cumulés du public et qui, de ce fait, perdrait en intensité et en finesse ce qu'il gagnerait en extensivité et en unanimité. Une nouvelle fois, c'est à Joshua Reynolds que revient le redoutable privilège d'avertir ses collègues des dangers qu'ils courent à trop vouloir satisfaire les goûts du public. Fidèle à lui-même, il reconnaît que seule la peinture d'histoire peut être en mesure d'être universelle, c'est-à-dire de s'adresser à un large public :

Il doit y avoir, dans l'action ou dans l'objet, quelque chose où les hommes se sentent concernés dans leur ensemble, et qui émeuve vivement la sympathie du public. Il faut bien dire qu'à strictement parler, aucun sujet ne peut être d'intérêt universel. Certains sont d'un intérêt général, mais pas tous. Il existe en revanche des événements et des caractères si populairement connus dans les pays où notre art est recherché qu'on peut les considérer comme assez généraux pour toutes nos fins. C'est le cas des grands événements de la fable et de l'histoire grecque et romaine que l'éducation précoce et le cours habituel des lectures rendent familiers et intéressants à toute l'Europe, sans qu'ils soient dégradés par la vulgarité de la vie ordinaire d'aucune nation. C'est également le cas des sujets les plus importants de l'histoire scripturaire. Outre qu'ils sont notoirement connus, ils sont respectables par le rapport qu'ils ont avec notre religion¹⁰².

Reynolds n'est pas hostile à ce que les artistes, même lorsqu'ils abordent la peinture d'histoire, se soumettent au moins en partie aux préjugés de leur public. À cet égard, le peintre britannique fait valoir le principe de réalité :

Outre la vérité réelle, il existe encore une vérité apparente, que l'on appelle opinion ou préjugé. Quand nous connaissons la vérité réelle, le goût qui s'y conforme ne saurait être que cohérent. Mais la seconde espèce de vérité, que l'on pourrait appeler « vérité de tolérance » (*truth upon sufferance*) ou « vérité de convention » (*truth by courtesy*), n'est point fixe, mais variable. Cela dit, tant que durent les opinions et les préjugés qui les supportent, elles se comportent comme la vérité réelle. Et l'art dont l'objet est de plaire à l'esprit autant que de l'instruire doit se régler conformément à l'opinion, sous peine de ne pas atteindre sa fin. Le goût se conforme d'autant plus à ces préjugés qu'ils se sont largement et durablement diffusés, dans la mesure où ils se rapprochent alors d'une forme de certitude, ressemblant en quelque sorte à un véritable savoir, même si ces préjugés ne sont généralement rien de plus de simples opinions¹⁰³.

⁹⁹ Whitley 1968, t. I, p. 349.

¹⁰⁰ Dublin, National Gallery of Ireland. Ce tableau a été peint pour Peniston Lamb, premier vicomte de Melbourne.

¹⁰¹ Sur la notion d'horizon d'attente, je renvoie à Jauss 1978. Je fais également référence, ici, à la notion d'« art moyen », utilisée par Pierre Bourdieu pour qualifier la photographie, au sens où « le groupe subordonne cette pratique à la règle collective, en sorte que la moindre photographie exprime, outre les intentions explicites de celui qui l'a faite, le système des schèmes de perception, de pensée et d'appréciation commun à tout un groupe » (Bourdieu, Boltanski, Castel & Chamboredon 1965, p. 24).

¹⁰² Blanc 2015, p. 414.

¹⁰³ Blanc 2015, p. 504.

Le principal risque consiste, pour les peintres, à confondre les préjugés qui, « en raison de leur longévité et de leur étendue », « méritent alors d'être tenus pour réellement vrais, dans la mesure où ils ont été capables de perdurer de façon permanente », et les préjugés « étroits, locaux et transitoires », qui caractérisent les effets de mode, et qui doivent, à cet égard, être limités par les peintres de talent particulier et totalement bannis par les peintres d'histoire. Si ce n'est pas le cas, explique Reynolds, les artistes sont condamnés à l'« insipidité » (*insipidity*), quand ils veulent plaire à tous, et à l'« affectation » (*affectation*), lorsqu'ils souhaitent se distinguer de façon ostentatoire : deux vices qui guettent particulièrement les peintres quand ils cherchent non seulement à susciter les émotions les plus puissantes et les plus attachantes auprès de leur public, mais aussi, à travers elles, à transmettre des valeurs.

Depuis plusieurs décennies, de nombreux philosophes et penseurs britanniques se sont interrogés sur la nature de ce qu'ils appellent les « sentiments moraux » (*moral sentiments*), expression qui, à partir du début des années 1750, entre dans le langage courant. Dans *An Enquiry Concerning the Principles of Morals* (1751), David Hume remarque que les principes moraux ne se transmettent jamais avec davantage de force et d'intensité que ceux qui passent par le sentiment, à l'instar de l'amour de la gloire (*love of fame*)¹⁰⁴. Après lui, la *Theory of Moral Sentiments* (1759) d'Adam Smith fera date, non seulement en s'opposant aux idées développées par Lord Shaftesbury et Francis Hutcheson, selon lesquels la morale humaine serait gouvernée par un « sixième sens » (*sixth sense*), de nature essentiellement réflexive, mais aussi en affirmant, autour de la notion de « sympathie » (*sympathy*), qu'il ne peut exister, dans une société, de moralité qu'à la condition que les individus qui la composent partagent un univers commun de sentiments, susceptibles de les rendre intéressants les uns aux autres¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Hume 1777, p. 276.

¹⁰⁵ Smith [1853], p. 4.

Fort lu, notamment par les peintres – Joshua Reynolds y fait allusion à de multiples reprises dans ses premiers textes –, le traité d'Adam Smith accorde aux arts une responsabilité éthique et politique nouvelle. Il s'agit de faire de l'expression des sentiments un enjeu de la morale collective et non plus seulement du caractère individuel. La question demeure entière toutefois des moyens par lesquels les poètes ou les artistes sont susceptibles d'inspirer ces sentiments moraux. Reynolds approuve l'idée de soumettre des *exempla virtutis* aux spectateurs : « Il en est des arts comme de la morale. Nul caractère ne peut nous conduire à admirer ses vertus de façon enthousiaste si celles-ci ne consistent que dans l'absence de vice. Il faut quelque chose de plus. Un homme doit faire plus que son seul devoir pour être un héros »¹⁰⁶. Mais quelles vertus et quels héros ?

Les vertus antiques

Le choix le plus évident et le plus attendu est l'expression des sentiments moraux issus de la tradition antique. Ce choix est d'autant plus recherché par les peintres d'histoire britanniques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle qu'il est particulièrement favorisé, on l'a dit, par le roi lui-même. George III encourage les artistes qui travaillent pour lui à faire l'éloge des vertus des héros antiques. C'est le cas lorsqu'à la suite du succès de *l'Agrippine*, il propose à West de s'intéresser à « another noble Roman subject which corresponds to this one, and I believe it als has never been well painted; I mean the final departure of Regulus from Rome », avant de lui en lire la description de Tite-Live¹⁰⁷. Le choix du roi se porte, comme ce sera systématiquement le cas dans les commandes qui seront soumises à West, sur un sujet moral et patriotique et, pour cette raison, omniprésent dans les pièces et les opéras du XV^e au XVIII^e siècle¹⁰⁸. La figure de

¹⁰⁶ Blanc 2015, p. 545.

¹⁰⁷ Galt 1816, t. II, p. 25. Voir Dion Cassius, *Fragments*, 150.

¹⁰⁸ Plusieurs pièces peuvent être mentionnées : *Regulus : tragédie dressée sur un fait des plus notables qu'on puisse trouver en toute l'histoire romaine* (1582) de Jehan de Beaubrueil, *Regulus, ou le Vrai généreux* (1671) de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, et *Regulus* (1688)

Marcus Atilius Regulus incarne une certaine idée de la *virtus* romaine, symbolisée par la *Fides populi romani*, cette qualité de l'engagement et de la parole donnée que les Romains ont souhaité diviniser. Pour Valère-Maxime, il est ainsi juste d'interpréter la destruction de Carthage par Rome, lors de la troisième guerre punique, comme « la juste expiation de tant de cruauté envers un homme d'un esprit si profondément religieux »¹⁰⁹. Tandis que, pour Sénèque, Regulus symbolise « le modèle de la loyauté, le modèle de la constance »¹¹⁰, Tertullien en fait, de son côté, le modèle païen du martyr, « vainqueur dans la captivité »¹¹¹.

West soumet au jugement du roi une première esquisse du *Départ de Regulus* qui témoigne de sa lecture serrée de la source qui lui est imposée, mais aussi, sans doute, de sa connaissance de Diodore de Sicile, qui explique que la veuve de Regulus et ses fils se sont vengés de la mort de Regulus en maltraitant deux prisonniers carthaginois¹¹². Le premier, Bodostor, en meurt ; le second, un Hamilcar, est sauvé de justesse et libéré grâce à l'intervention des tribuns¹¹³. West veille également à multiplier les citations complaisantes des cartons des *Actes des Apôtres* (ill. 4-5, 6, 7-8) peints par Raphaël et qui, depuis 1763 et jusqu'en 1787, sont accrochés dans un des salons du palais de Buckingham¹¹⁴.

Achévé en quelques mois, le tableau (ill. 94) est exposé à la Royal Academy, à la demande du roi et à la grande joie du peintre qui peut faire valoir publiquement ses

relations privilégiées avec le roi¹¹⁵, qui valent à ses talents d'être désormais explicitement comparés à ceux du président de la Royal Academy et au peintre d'être désigné dans la presse comme le meilleur d'Angleterre, au nom même de la qualité de ses tableaux d'histoire antiques et du bon goût qu'ils propagent ainsi :

I do not mean to depreciate any Painter, because I extol the Works of another. But what can exceed our charming History Painter, Mr. West, in the Correctness of his Composition, the Harmony of his Stile, or the Delicacy of his Colouring? [...] Portrait-Painting has had it's [*sic*] Day, and the Name of Sir Joshua Reynolds must be handed down with Honour to Posterity, for the great Share he took in reducing Painting to a Science at the same Time that he abolished by his Example that false Taste which Sir Godfrey Kneller's Pieces had every where authorised. But the superiority of History-Painting, is now acknowledged. West's Regulus is a striking Instant of the Powers of the Pencil in this way. You cannot glance your Eye upon the Canvas without being insensibly led to examine the Story, and you derive the same Pleasure from a View of the whole Performance as you do from a well-wrought Tragedy, where all the Passions are excited and kept alive by a fine Climax¹¹⁶.

En 1773, le roi revient vers West pour engager de « nouvelles conversations » (« some further conversation ») avec lui « concernant des sujets pour les tableaux susceptibles d'ornier ses appartements »¹¹⁷ (« respecting subjects for paintings to adorn the apartment ») :

de Nicolas Pradon et le *Regulus* (1692) de John Crowne. Des opéras ont également été consacrés au héros romain : *Atilio Regulo* (1693) de Giovanni Maria Pagliardi, sur un livret de Matteo Noris, *Atilio Regolo in África* de Pietro Paolo Laurenti (1701), *Marco Atilio Regolo* de Giacomo Rampini (1713), *Marco Atilio Regolo* d'Alessandro Scarlatti (1719), ainsi qu'*Atilio Regolo* de Johann Adolph Hasse (1750) et *Atilio Regolo* (1753) de Niccolò Jommelli, sur un livret de Pietro Metastasio.

¹⁰⁹ Valère-Maxime, *Faits et dits mémorables*, I, I, 14.

¹¹⁰ Sénèque, *De la providence*, III, 9.

¹¹¹ Tertullien, *Apologétique*, L, 5.

¹¹² Aulu-Gelle, *Nuits Attiques*, VI, 4-5.

¹¹³ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XXVIII, 12.

¹¹⁴ Galt 1816, t. II, p. 33-34.

¹¹⁵ Cette œuvre est d'ailleurs la première d'une série de sept tableaux d'histoire, dont six conçus en pendants, destinés à la Warm Room de son palais de Buckingham : le *Départ de Regulus* (1769) et *Le Serment d'Hannibal* (1770) ; *La Mort du général Wolfe* (1771) et *La Mort du chevalier Bayard* (1772) ; *La Femme d'Arminius amenée captive à Germanicus* (1773) et *La Famille du roi d'Arminius devant Cyrus* (1773), ainsi que *La Mort d'Epaminondas* (1773), tous dans les collections royales de la reine d'Angleterre, aujourd'hui.

¹¹⁶ *The Public Advertiser*, 26 mai 1769.

¹¹⁷ Galt 1816, t. II, p. 50.

94. Benjamin West,
Le Départ de Regulus,
 1769, huile sur toile,
 225,4 x 307,2 cm, collections
 royales d'Angleterre,
 inv. RCIN 405416



Mr. West suggested that the Death of Epaminondas would, as a classic subject, and with Grecian circumstances, make a suitable contrast with the Death of Wolfe. The King received this idea with avidity; and the conversation being pursued further on the same topic, the Artist also proposed the Death of the Chevalier Bayard for another picture, which would serve to illustrate the heroism and peculiarities of the middle ages¹¹⁸.

Peinte en pendant d'une *Mort du chevalier Bayard*, *La Mort d'Épaminondas* (ill. 87) est une défense et illustration des vertus morales d'un héros de la nation grecque. West accepte d'autant mieux de se vouer à la représentation de ces deux nouvelles morts exemplaires d'un Grec et d'un Français que la somme qu'il reçoit pour chacune de ces deux œuvres (300 guinées) est tout à fait considérable – cette somme correspond à celle que Reynolds proposera en 1785 pour la *Crucifixion* d'Anthony van Dyck, alors conservée dans l'église des Jacobines à Anvers¹¹⁹. Le sujet du tableau, exposé comme il se doit à la Royal Academy en 1773, est évidemment fait pour le roi. Lors de la bataille de Mantinée qui l'opposait aux Spartiates, le général thébain est retrouvé la poitrine frappée d'une lance qui ne peut être délogée sans le tuer. Sûr de l'issue favorable du combat, il accepte qu'elle lui soit retirée afin qu'il puisse mourir en vivant la victoire de ses troupes. Ce sujet présente

¹¹⁸ Galt 1816, t. II, p. 50.

¹¹⁹ Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

ainsi les qualités d'héroïsme et d'abnégation qui avaient déjà tant plu au souverain dans l'*Agrippine* et le *Wolfe*. Le traitement proposé par West met d'ailleurs bien en avant la dimension pathétique de la scène. Tandis qu'un des siens lui apporte un bouclier ennemi, symbole de la victoire, c'est le moment précis où la lance est retirée du corps du général que le peintre choisit de représenter, c'est-à-dire l'instant de ses derniers mots, qui précèdent immédiatement sa mort. Chez Diodore de Sicile, le Thébain répond à l'un de ses amis qui regrette en pleurant que le général meurt sans enfants en s'exclamant : « Non, je laisse deux filles, la victoire de Leuctres et celle de Mantinée »¹²⁰. Chez Cornelius Nepos, en revanche, Épaminondas a ces dernières paroles : « J'ai vécu assez longtemps, car je meurs vaincu »¹²¹. Les parallèles entre l'invention et l'exécution de *La Mort du général Wolfe* – dont je reparlerai dans un instant – et de *La Mort d'Épaminondas* sont assez nombreux pour que l'on se demande si, d'une certaine manière, Benjamin West ne cherche pas ici à codifier une véritable formule de la peinture d'histoire héroïque, susceptible d'être aisément recyclée. On retrouve en effet les mêmes ingrédients : le corps du héros, placé au centre de la composition, entouré de part et d'autre de ses proches qui, les uns, tentent de prendre soin de son corps, les autres se lamentent de son sort ; l'arrivée tardive d'un soldat venant proclamer la victoire ; et l'insertion d'un motif (un Indien ou un sphinx) créant une couleur locale visiblement indispensable. Seule la nudité totale du héros grec, sans doute parce qu'il n'est pas un Britannique du XVIII^e siècle, constitue la nouveauté d'une composition qui, pour l'essentiel, capitalise sur les succès passés du peintre américain.

Malgré l'échec final du projet de la chapelle royale, la réussite des tableaux d'histoire moraux peints par Benjamin West pour le roi George III inspire de nombreux autres artistes qui, à l'image de David Allan, tentent d'inscrire leurs œuvres dans le sillage des propositions

du peintre américain. Après un apprentissage à Glasgow, auprès des imprimeurs Robert et Andrew Foulis, ce peintre écossais obtient un financement lui permettant de partir en Italie, où il reste dix ans. Après un séjour à Gênes et à Livourne, il réside à Rome. Il y devient l'un des protégés de Gavin Hamilton, qui l'encourage à ne pas se contenter du portrait pour vivre. En 1771, Allan envoie ainsi deux tableaux d'histoire à la Royal Academy dont les sujets s'inscrivent pleinement dans la veine des œuvres de West : un *Pompée le Grand après sa défaite* et une *Cléopâtre pleurant sur les cendres de Marc-Antoine*¹²². En 1773, il peint les *Adieux d'Hector à Andromaque* qui gagne le concours Balestra organisé par l'Accademia di San Luca¹²³, sans doute avec l'encouragement d'Hamilton, alors président de l'institution. L'année suivante, sa *Continence de Scipion* (ill. 95) sa propose de rivaliser avec le célèbre tableau peint par West huit ans auparavant (ill. 64). L'invention n'est pas exactement la même. Le tableau de West montre la princesse agenouillée devant celui auquel elle est offerte ; l'œuvre d'Allan, quant à elle, fait le choix d'accorder une attention plus grande au chef celte. Se prosternant devant le souverain romain, le chef le remercie de sa clémence tandis que sa promise tourne amoureusement son corps et ses regards vers son futur époux. Au choix de West, qui dramatise la scène en insistant sur l'instant du choix de Scipion, Allan préfère celui d'explorer le moment où les vertus du souverain sont reconnues et célébrées par celle et celui qui en ont profité. Par ailleurs, moins sévère que celle de West, inspirée par Nicolas Poussin, la manière de David Allan se rapproche davantage de celle des tableaux les plus récents de Gavin Hamilton, qui, peut-être, ont également inspiré au jeune peintre écossais l'idée d'insérer dans sa composition, bien plus aérée et ample que celle de West, un grand nombre de clins d'œil au patrimoine architectural et sculpté de la Rome antique, qui font de son tableau un véritable centon de références.

¹²⁰ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XV, XXI, 86, 6.

¹²¹ *Ibid.*, XV, 87.

¹²² Ces deux tableaux sont perdus.

¹²³ Rome, Accademia di San Luca.



95. David Allan, *La Continence de Scipion*, 1774, huile sur toile, 161 x 137 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2256

Les vertus britanniques

Soucieux de plaire au roi, dont le goût marqué pour les sujets moraux et patriotiques est désormais de notoriété publique, les peintres d'histoire britanniques acceptent par ailleurs, dès la fin des années 1750, et plus fortement encore lors de la décennie qui suit, de diversifier la gamme des sujets de leurs œuvres en abordant d'autres sujets directement liés à la célébration du grand récit national. L'un des exemples les plus frappants de cette course à la gloire est la multiplication des projets tournant autour de la représentation de la mort héroïque de James Wolfe, disparu le 13 septembre 1759 à Québec, au moment même où les troupes dirigées par le général anglais

remportent la victoire sur l'armée française, lors de la bataille des Plaines d'Abraham. Après ses funérailles, le 20 novembre 1759, Wolfe devient l'objet d'un véritable culte patriotique, qui prend rapidement la forme de plusieurs œuvres destinées à lui rendre hommage.

Le premier artiste à avoir représenté la mort de James Wolfe n'est d'ailleurs pas un peintre, mais un sculpteur. C'est à Joseph Wilton, un ancien élève de Laurent Delvaux et de Jean-Baptiste Pigalle, que revient l'honneur de réaliser le monument dédié au général pour l'abbaye de Westminster, après avoir remporté le concours lancé par William Pitt l'Aîné en 1759 qui l'opposait notamment à des sculpteurs plus expérimentés comme Peter Scheemakers, John Michael Rysbrack, Louis-François Roubiliac ou Henry Cheere. Le monument pour l'exécution duquel il est notamment secondé par Nathaniel Smith et Giovanni Battista Capezzuoli n'est dévoilé qu'en 1773. Mais il est certain que, dès les premières années de sa conception, Wilton fait connaître à ses collègues son souhait de représenter le général Wolfe dans une nudité héroïque, soutenu par un grenadier et un soldat des Highlands, de les présenter dans leur uniforme, et de les accompagner d'une allégorie de la Victoire, une couronne de laurier et une branche de palmier à la main (ill. 96).

Dès 1763, deux peintres prennent l'initiative de proposer leur interprétation de l'événement. Le premier est George Romney qui, après son installation à Londres, le 21 mars 1762, cherche à construire sa réputation en faisant valoir ses talents de peintre d'histoire. Continuant d'étudier les tableaux et les estampes des maîtres anciens, il travaille par ailleurs dans l'académie de Charles Lennox, deuxième duc de Richmond, ouverte quatre ans plus tôt. Il achève coup sur coup deux tableaux d'histoire dont il est probablement le premier peintre britannique à proposer la représentation : *Le Meurtre de David Rizzio*¹²⁴ ainsi que *La Mort du général Wolfe*¹²⁵. Ce dernier tableau, malheureusement perdu, et dont on n'a

¹²⁴ Romney détruira ce tableau deux ans plus tard.

¹²⁵ Tableau perdu.



96. Joseph Wilton, *La Mort du général Wolfe*, 1772, marbre et bronze, Londres, abbaye de Westminster

conservé que quelques études de têtes¹²⁶, permet à Romney d'espérer une ascension sociale et artistique analogue à celle de Robert Edge Pine. Dans un premier temps, en effet, la Society of Arts décide de lui décerner le prix de la meilleure peinture d'histoire, avant de revenir sur sa décision et de ne lui accorder que le deuxième prix. Cette mésaventure n'empêche pas le tableau d'être exposé à la Free Society of Artists et rapidement acheté par le banquier Rowland Stephenson, qui offre au peintre une rétribution supplémentaire de 25 guinées, récompensant sans doute l'originalité de son sujet patriotique et la qualité de son exécution. Mais Romney se sent victime d'une double injustice. Il croit déceler dans la décision de la Society l'influence de Joshua Reynolds, qui se serait prononcé en défaveur du tableau, tout en constatant, non sans amertume, que le tableau qu'Edward Penny peint sur le même sujet, un an plus tard, reçoit de son côté un accueil beaucoup plus favorable. Achevée en 1764, la *Mort du général Wolfe* d'Edward Penny ne connaît pas, en effet, le même sort. Son succès immédiat amène le peintre à en réaliser au moins une variante pour le jeune George O'Brien Wyndham, troisième comte d'Egremont¹²⁷ et à la faire graver par Richard Houston en 1772 (ill. 97). Alors que le monument de Joseph Wilton fait le choix

¹²⁶ Kendal, Abbot Hall Art Gallery.

¹²⁷ Petworth House.

97. Richard Houston d'après Edward Penny, *La Mort du général Wolfe*, 1772, manière noire, 42,8 x 50 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1861,0608.331



de mêler le registre de l'allégorie à celui de la représentation historique, Penny, de son côté, et sans doute comme George Romney, propose un traitement historiciste de l'événement, dans un esprit proche des peintres de l'histoire anglo-saxonne qui ont alors le vent en poupe. Son tableau semble suivre de près le compte rendu du capitaine John Knox, alors jugé comme le plus authentique des témoignages de la mort du général, et qui affirme que seules trois personnes avaient porté le corps de James Wolfe sur le champ de bataille – un soldat demeuré anonyme, ainsi que deux membres des Louisbourg Grenadiers et du 22^e régiment de fantassins : le lieutenant Henry Brown et un soldat volontaire, James Henderson. Devant un sujet qui glorifie les valeurs de courage et d'abnégation de la nation britannique, le peintre d'histoire préféré de George III ne peut pas demeurer impassible. Il décide à son tour d'aborder la *Mort du général Wolfe* (ill. 98), mais sous un angle moins directement historiciste que ses confrères, et plus proche de celui de Joseph Wilton, dont le *modello* est exposé dans son atelier à partir de 1765¹²⁸. Achievé en 1770, le tableau de West propose,

¹²⁸ Wind 1947; Mitchell 1944.



98. Benjamin West,
La Mort du général Wolfe,
 1770, huile sur toile,
 151 x 213 cm, Ottawa, Musée
 des beaux-arts du Canada,
 inv. 8007

comme le monument de Joseph Wilton, de mêler l'allégorie à l'histoire. Son objectif est double : immerger les spectateurs dans la bataille en leur donnant leur sentiment de la réalité de l'action et d'être présents aux côtés des troupes du général ; et frapper leur imagination à travers un ensemble de signes susceptibles de donner de la grandeur et une portée universelle à l'épisode. De nombreux éléments de la composition contribuent à l'effet de réel de la scène. Au centre de la composition, l'horizon visible situe l'action dans les Plaines d'Abraham. À droite, les navires rappellent la proximité du Saint-Laurent. À gauche, la colline surmontée d'une cathédrale décrit la ville voisine de Québec. La fumée des canons, à gauche, transcrit la confusion, mais aussi le vacarme de la bataille, dans laquelle sont impliquées les troupes françaises et britanniques. Occupant l'ensemble du premier plan, James Wolfe et ses soldats ne sont pas vêtus à l'antique, mais dans leur costume militaire. Le général occupe la partie centrale de la composition ; son visage pâle et sa chemise blanche créent plusieurs taches claires qui attirent le regard. Il est allongé au sol, dans une position similaire à celle du Christ dans la *Pietà* d'Annibal Carrache¹²⁹, alors dans les collections parisiennes du duc d'Orléans, que West a pu voir lors de son passage à Paris, en 1763, ou à travers la gravure d'Étienne Baudet. À l'exception de sa chemise blanche, l'ensemble de son costume est rouge – sa culotte, son gilet et son manteau. Au sol, on distingue son fusil, sa baïonnette, sa boîte de cartouche, sa ceinture jaune et son chapeau noir. La main droite du général est tenue par le capitaine Hervey Smythe ; sa tête est soutenue par Isaac Barré. À la gauche de Wolfe veille le chirurgien de

¹²⁹ Londres, National Gallery.

l'armée, John Adair, qui tente de repérer son pouls et d'arrêter ses saignements. Derrière eux, le porte-étendard est le lieutenant Henry Brown, dans son costume des Louisbourg Grenadiers; il est flanqué du colonel George Williamson, commandant des artilleurs. À droite, deux autres Grenadiers semblent prier pour le salut de leur général. À gauche, un autre groupe comprend d'autres fidèles de James Wolfe: l'homme qui porte la main à sa poitrine est le brigadier général Robert Monckton, *second-in-command* du général Wolfe; il est soutenu par le capitaine Hugh Debbieg, des Royal Engineers et, à sa gauche, par William Johnson, un fin connaisseur des mœurs et de la langue des Iroquois et des Mohicans; à leur droite se trouve Simon Fraser, douzième lord Lovat et lieutenant-colonel des 78e Fraser Highlanders et porte pour cela un tartan; plus près de nous, on remarque encore Robert Rogers, qui porte le costume vert caractéristique des Rangers, mais également quelques éléments vestimentaires amérindiens. Au premier plan, un Indien de profil est représenté dans la position classique de la Mélancolie; il regarde le général Wolfe rendre son dernier souffle, tandis qu'un soldat, dans le fond à gauche, tenant comme trophée le drapeau lys des ennemis vaincus, accourt pour annoncer tardivement la victoire.

Le tableau de West ressemble à ce que Gustave Courbet a pu appeler, dans un autre contexte, une « allégorie réelle »¹³⁰. En effet, le peintre américain vise à la fois le vrai et le vraisemblable. La recherche de précision dans le traitement du paysage, des armes et des costumes inscrit son tableau dans le genre de la peinture historique. Mais les libertés qu'il prend avec la vérité historique sont trop nombreuses pour qu'on puisse le confondre avec un témoignage véridique. Il présente des soldats qui n'étaient pas aux côtés de West lors de sa mort, et même des soldats qui n'ont pas participé la bataille (Fraser), voire qui ne sont jamais allés au Québec (Johnson), comme pour tenter de montrer que c'est

la Nation tout entière qui se recueille devant le corps du martyr. Il tente ainsi de faire basculer sa *Mort du général Wolfe* dans la fable en donnant au héros la pose d'un Christ moderne tandis que l'Indien offre à la scène une dimension méditative et morale. Dans l'ensemble, ce savant mélange des genres obtient un accueil très favorable, et cela pour deux raisons. La première tient au prestige de son sujet, dont West bénéficie au premier chef, vendant aussitôt son tableau à Richard Grosvenor, premier comte de Grosvenor¹³¹. Entre 1775 et 1776, James Barry aborde à son tour la *Mort du général Wolfe* (ill. 99) en cachant à peine sa dette envers la composition de West, à laquelle il reprend presque toute l'invention de son tableau, mais aussi à Edward Penny, entourant, comme lui, le général des soldats réellement présents lors de sa mort. En 1776, l'estampe gravée par William Woollett d'après le tableau de West est d'ailleurs un succès commercial phénoménal. La seconde raison de cet accueil bienveillant est la nouveauté apparente du tableau peint par West: comme l'explique Galt, il « excited a great sensation, both on account of its general merits as a work of art, and for representing the characters in the modern military costume »¹³². Si, en effet, le peintre américain s'inspire en grande partie de la précision d'Edward Penny, auquel il emprunte d'ailleurs l'idée du soldat annonçant tardivement la victoire britannique, ainsi que de l'invention de Joseph Wilton, le monument de ce dernier n'est officiellement dévoilé qu'en 1773, trois ans plus tard.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle, en plus des faveurs dont il bénéficie auprès du roi, les rares critiques exprimées alors visent le peintre américain et non le sculpteur anglais. Tous les spectateurs de la *Mort du général Wolfe* ne sont pas enchantés, en effet, par le tableau. Le roi, qui n'a pas encore vu le monument conçu par Wilton, trouve « very ridiculous to exhibit heroes in coats, breeches, and cock'd hats »¹³³, ce qui ne l'empêche

¹³⁰ Vouilloux 2006, p. 26.

¹³¹ Ottawa, National Gallery of Canada.

¹³² Galt 1816, t. II, p. 46.

¹³³ Galt 1816, t. II, p. 46.



99. James Barry, *La Mort du général Wolfe*, 1776, huile sur toile, 130,8 x 146,3 cm, New Brunswick Museum, inv. w1987

pas de commander une réplique au peintre. Le principal critique du tableau est, on le sait, Joshua Reynolds. Le président de la Royal Academy réfléchit depuis longtemps aux conditions dans lesquelles il est possible selon lui de conférer de la grandeur à un genre qui, comme le portrait ou le paysage, n'en a pas autant que la peinture d'histoire. Intéressé par l'entreprise de West, Reynolds rend visite à son collègue alors qu'il travaille encore à son tableau et fait part de ses réserves :

Reynolds then began a very ingenious and elegant dissertation on the state of the public taste in this country, and the danger which every attempt at innovation necessarily incurred of repulse or ridicule; and he concluded with urging me earnestly to adopt the classic costume of antiquity, as much more becoming the inherent greatness of my subject than the modern garb of war¹³⁴.

Écrit par le premier biographe de Benjamin West, alors que ce dernier est le président de la Royal Academy, après avoir succédé à Joshua Reynolds, ce compte rendu est évidemment sujet à caution. Le témoignage du peintre d'histoire Henry Howard, trop jeune pour avoir assisté à l'exposition de 1771, mais qui témoigne lui aussi de la réception de la *Mort du général Wolfe*, jette d'ailleurs une lumière différente sur les reproches de Reynolds, en insistant moins sur le problème de la nouveauté que sur celui de la grandeur, difficile à atteindre dans une scène de l'histoire contemporaine :

¹³⁴ Galt 1816, t. II, p. 47.

In historical subjects, however, attention is required to the costume of the time and country to which they belong, even though that should be unpleasing in itself; and perhaps this necessity, and the unpicturesque forms of modern habiliments, may be one cause why recent history has been so little attempted, and interests so little when it is. There is some risk of its becoming ludicrous even in the painter's lifetime, merely from a change in the fashions of the day¹³⁵.

Il poursuit :

So much was this felt when West undertook to paint the *Death of General Wolfe*, that he hesitated at first whether he should not clothe his figures in the Roman costume, to avoid the awkwardness of the regimental uniforms and military accoutrements of the period. And our great painter and sagacious critic, Sir J. Reynolds, is said to have advised him to adopt that course, conceiving it to be necessary, in order to support the dignity of the subject¹³⁶.

La réponse de West diffère suivant qu'elle est rapportée par Galt ou Howard. Le premier fait valoir un argument essentiellement historiciste :

I listened to him with the utmost attention in my power to give, but could perceive no principle in what he had delivered; only a strain of persuasion to induce me to comply with an existing prejudice, – a prejudice which I thought could not be too soon removed. When he had finished his discourse, I begged him to hear what I had to state in reply, and I began by remarking that the event intended to be commemorated took place on the 13th of September, 1758, in a region of the world unknown to the Greeks and Romans, and at a period of time when no such nations, nor heroes in their costume, any longer existed. The subject I have to represent is the conquest of a great province of America by the British troops. It is a topic that history will proudly record, and the same truth that guides the pen of the historian should govern the pencil of the artist. I consider myself as undertaking to tell this great event to the eye of the world; but if, instead of the

facts of the transaction, I represent classical fictions, how shall I be understood by posterity! The only reason for adopting the Greek and Roman dresses, is the picturesque forms of which their drapery is susceptible; but is this an advantage for which all the truth and propriety of the subject should be sacrificed? I want to mark the date, the place, and the parties engaged in the event; and if I am not able to dispose of the circumstances in a picturesque manner, no academical distribution of Greek or Roman costume will enable me to do justice to the subject¹³⁷.

Galt précise encore qu'après avoir achevé son tableau, West l'a soumis à nouveau au jugement de Reynolds, accompagné de l'archevêque de York, et que le peintre a finalement avoué :

Mr. West has conquered. He has treated his subject as it ought to be treated. I retract my objections against the introduction of any other circumstances into historical pictures than those which are requisite and appropriate; and I foresee that this picture will not only become one of the most popular, but occasion a revolution in the art¹³⁸.

Howard, de son côté, fait valoir une réponse bien différente de West :

West, however, concluded that, by so great a sacrifice of known truth, his picture would lose more in character and popular attraction than it could gain by the introduction of classical instead of English dresses; and his success amply justified the choice he finally made¹³⁹.

Il est difficile de savoir s'il faut se fier aux avis de Galt, favorable par principe à l'art de West, ou à ceux d'Howard, qui n'hésite pas à préciser qu'il partage les critiques de Reynolds :

The masterly work he produced on that occasion will always be interesting to the antiquary from its faithful details, and to the admirers of art, from the skill displayed in the

¹³⁵ Howard 1848, p. 50.

¹³⁶ Howard 1848, p. 50-51.

¹³⁷ Galt 1816, t. II, p. 47-50.

¹³⁸ Galt 1816, t. II, p. 50.

¹³⁹ Howard 1848, p. 50-51.

composition. Nevertheless, though as well managed in this respect as due attention to matter of fact would permit, the repulsive character of the costume, which he could not entirely overcome, must, I think, always detract something from our entire satisfaction with it as a picture. We see, then, what description of subjects is calculated to maintain a wide and lasting interest with mankind, and what are those which, if more popular in their day, are likely to prove more transient¹⁴⁰.

Sans doute West fonde-t-il l'invention de son tableau, à l'instar d'Edward Penny, sur une conception historiciste de la peinture d'histoire ; mais les libertés qu'il prend avec la vérité des événements – et dont il ne dit mot dans l'argumentaire évoqué par Galt – donnent plutôt le sentiment d'une rhétorique mise en place pour dissimuler l'essentiel de ses intentions, dévoilées par Howard : sa volonté de produire une peinture d'histoire destinée à plaire, par tous les moyens. Une nouvelle fois, la réussite de Benjamin West auprès du roi sert d'ailleurs de modèle à de nombreux peintres d'histoire contemporains. J'en citerais ici trois exemples. Parfait contemporain de West, Thomas Burgess, un ancien élève de la St Martin's Lane Academy, avant d'intégrer la Society of Artists (1766) et la Free Society of Artists (1770-1773), fait carrière dans l'ombre de l'artiste américain, comme le montrent les œuvres qu'il présente lors de sa première participation à l'exposition de la Royal Academy, un *Guillaume le Conquérant descendu de son cheval par son fils aîné* et un *Christ apparaissant à Marie de Magdala*, qui accompagnent un *Hannibal amené par son père, à l'âge de neuf ans, devant l'autel de Jupiter et jurant son inimitié envers les Romains*, tableau perdu dont le sujet propose toutefois une variation originale de l'invention du tableau de West.

John Francis Rigaud a lui aussi su faire valoir les qualités d'un art célébrant les vertus des grands héros de l'histoire anglo-saxonne. Né dans le Piémont, il a d'abord été l'apprenti de Claudio Francesco Beaumont, peintre

d'histoire auprès du roi de Sardaigne, avant d'effectuer son Grand Tour à deux reprises, visitant Florence et Bologne (où il est reçu à l'Accademia Clementina en 1766), Plaisance, Parme, et s'installant à Rome en février 1768. C'est à cette occasion qu'il se lie d'amitié avec certains artistes du cercle d'Henry Fuseli, dont le sculpteur suédois Johan Tobias Sergel et James Barry, avec lequel il effectue un dernier voyage dans le nord de l'Italie, et qui l'incite sans doute à venir à Londres, en décembre 1771. En 1772, Rigaud présente ainsi à la Royal Academy un *Hercule se reposant de ses travaux*, de grandeur nature, qui lui permet d'être élu associé de l'institution six mois plus tard, avant de devenir académicien le 10 février 1784 ; il présente à cette occasion un diplôme sur le sujet de *Samson se défaisant de ses liens*, très proche des tableaux peints par James Barry durant la même période. Rigaud gagne surtout sa vie en tant que peintre-décorateur. Travaillant souvent en collaboration avec l'architecte William Chambers, ses décors, qui se réduisent souvent à des bas-reliefs en grisailles, suivent volontairement une manière dérivée de celle, fort appréciée de Giovanni Battista Cipriani et de Biagio Rebecca. Mais il continue d'exposer régulièrement ses portraits ainsi que ses tableaux d'histoire à la Royal Academy, tant dans le domaine de la peinture d'histoire patriotique, faisant notamment date avec son *Entrée d'Édouard, prince de Galles, communément appelé le Prince Noir, à Londres, avec son prisonnier royal*¹⁴¹, exposé à la Royal Academy.

De son côté, Joseph Strutt fait essentiellement carrière comme illustrateur. Après un apprentissage auprès du graveur William Wynne Ryland, il fait partie des premiers élèves de la Royal Academy en entrant dans ses ateliers le 30 janvier 1769, mais aussi des premiers jeunes artistes primés par l'institution : en 1769, il obtient une médaille d'argent pour un dessin d'après l'antique ; l'année suivante, il remporte la médaille d'or de la peinture d'histoire pour un *Énée arrêté sur*

¹⁴⁰ Howard 1848, p. 51-53.

¹⁴¹ Vendu chez Christie's, à Londres, en 1955.

le seuil de la maison de Créüse. C'est toutefois en tant que dessinateur que Strutt fait surtout valoir ses talents. Engagé par Foote Gower, un célèbre antiquaire de l'Essex, il grave une série d'estampes reproduisant des antiquités romaines. Il est ensuite présenté à Richard Gough, le directeur de la Society of Antiquaries, qui lui donne accès aux collections du British Museum, dont il étudie des manuscrits. Il en tire plusieurs publications et grave des estampes pour plusieurs de ses confrères où il tente de demeurer le plus fidèle possible à la manière des œuvres anciennes, quitte à rendre compte de leurs traits archaïques : *The Regal and Ecclesiastical Antiquities of England* (1773), sur le modèle des *Monuments de la monarchie française* (1729-1733) de Bernard de Montfaucon ; le premier volume de l'*Explication de quelques médailles de peuples, de villes, et de rois grecques et phéniciennes* (1773) de Louis Dutens ; les trois volumes de l'*Horda Angel-Cynnan, or, A Compleat View of the Manners, Customs, Arms, Habits, &c. of the Inhabitants of England* (1774-1776) ; et deux des six volumes projetés de la célèbre *Chronicle of England* (1777-1778), qui devait couvrir l'histoire de l'Angleterre romaine jusqu'à la fin de l'heptarchie saxonne, et qui entre directement en compétition avec l'*History of Great Britain on a New Plan* (1771) de Robert Henry.

Les vertus modernes

Nous avons pu constater jusqu'à présent qu'il serait faux de penser que cette exploration des vertus britanniques n'opère qu'à travers la relecture du passé anglo-saxon : dès les années 1750, le récit national britannique s'écrit également au présent. L'un des premiers peintres britanniques à en avoir proposé une formulation cohérente est Edward Penny, dont l'« *Officier donnant de l'argent à un soldat malade* » (ill. 75), peint en 1764, propose précisément de faire l'éloge des vertus de charité et de sympathie de John Manners, marquis de Granby, en livrant le spectacle sentimental des émotions qu'elles suscitent auprès d'une famille de mendiants. Le succès inaugural de ce tableau à Penny d'atteindre une

reconnaissance exceptionnelle. Nommé vice-président de la Society of Artists (1765), il fait ensuite partie des membres fondateurs de la Royal Academy (1768), dont il est le premier professeur de peinture. On comprend dès lors que le peintre ait cherché, durant les années qui suivent, à exploiter ce premier triomphe. En 1774, c'est ainsi une paire de tableaux qu'il choisit d'exposer à la Royal Academy, respectivement intitulés *Le Prodiges puni par la Négligence et le Mépris* (ill. 100) et *La Vertueuse confortée par la Sympathie et l'Attention* (ill. 101). En apparence, ces deux œuvres semblent chercher à perpétuer les recherches entamées près de quarante ans plus tôt par William Hogarth dans le cadre des différents cycles ou pendants qu'il consacre à des *modern moral subjects*. Dans le cadre de tableaux qui, sur le plan de la composition comme du coloris, ne cachent pas leur dette à l'égard de la peinture hollandaise du XVII^e siècle – on peut penser, entre autres, aux scènes de la vie quotidienne peintes par Pieter de Hooch, Gerard ter Borch ou Frans van Mieris l'Ancien –, Penny n'hésite pas à donner à son *Prodiges* une dimension explicitement comique, qui offre au spectateur la possibilité de jouir de la critique de ses vices tout en se délectant de la souffrance qu'ils lui causent.

Malgré cela, les œuvres de Penny sont assez différentes de celles d'Hogarth ou de celles que son collègue John Hamilton Mortimer peint exactement au même moment. Après les premiers succès qu'il remporte au sein de la Society of Arts et des expositions de la Society of Artists, auxquelles il participe chaque année de 1762 à 1777, devenant vice-président (1770), puis président (1774-1775) de l'institution, Mortimer décide de mener deux carrières de front. Pour pouvoir vivre de son art, il peint des portraits ainsi que des figures pour les paysages de ses collègues – Thomas Jones, Richard Paton, Richard Wilson. Mais il continue par ailleurs à se consacrer à la peinture d'histoire. C'est le cas quand, deux années de suite, Mortimer présente à la Society of Artists deux séries, respectivement intitulées *Le Progrès du Vice en quatre tableaux, c'est-à-dire : L'Initiation ;*



100. Edward Penny, « *Le Prodiges puni par la Négligence et le Mépris* », 1774, huile sur toile, 125,7 x 101,6 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.500



101. Edward Penny, « *La Vertueuse confortée par la Sympathie et l'Attention* », 1774, huile sur toile, 127 x 102,9 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.499

La Préparation; *La Perpétration*; *La Préparation de l'exécution (bandits)* (1774) et *Le Progrès de la Vertu* (1775), constituée également de quatre tableaux représentant *Le Héros décidé à faire fortune*, *Le Père du héros bénissant son départ* (ill. 102), *Le Héros sauvant les prisonniers* et *Le Père du héros bénissant son mariage*¹⁴². Il est possible que le peintre s'inspire ici des tableaux moraux que Jean-Baptiste Greuze expose au Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture à partir de

la deuxième moitié des années 1750, et qui sont connus en Angleterre grâce aux estampes notamment gravées par Jean-Jacques Flipart et Jacques Firmin Beauvarlet, ainsi que par celles qui sont publiées par Robert Sayer, au début des années 1770. La principale référence de Mortimer demeure toutefois les séries d'Hogarth, même s'il en propose une réinterprétation personnelle. Renonçant au contenu explicitement satirique des ensembles du peintre-graveur, il inscrit l'action de ses tableaux dans l'univers sombre et sauvage des *banditti* de Salvator Rosa, un peintre fort apprécié des collectionneurs britanniques du XVIII^e siècle. *Le Progrès du Vice* est sans doute, des deux séries, la plus rosienne.

¹⁴² Sunderland 1986, p. 58-60. Au sein de la première série, seuls deux tableaux ont été conservés, en mains privées. Les quatre tableaux de la deuxième série sont conservés à la Tate Britain.



102. John Hamilton Mortimer, *Le Père du héros bénissant son départ* (cycle du Progrès de la Vertu), v. 1775, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, Londres, Tate Britain, inv. No5838

Les actions de ces bandits assoiffés d'or, de vin, de sexe et de sang y sont en effet représentées comme elles le sont aussi dans les tableaux et les estampes de l'artiste napolitain – complots nocturnes, pillages violents, exécutions sommaires, donjons obscurs –, si ce n'est que ces personnages peu recommandables sont, au terme du cycle, punis de leurs vices infâmes et condamnés aux supplices qu'ils font généralement subir. *Le Progrès de la Vertu*, en revanche, est plus original, en ce qu'il met en scène, au fond, l'envers de l'esthétique rosienne et qu'il prend à rebours la logique foncièrement pessimiste des cycles hogarthiens. Alors que *Le Progrès du Vice* expose les conséquences des actes condamnables des *banditti*,

Le Progrès de la Vertu montre ce qui peut advenir d'un bandit repent, qui renonce à la débauche pour se consacrer à une vie paisible et domestique. À l'image du héros qui reçoit la bénédiction de son père, le bandit s'agenouille désormais devant la loi morale qu'il respecte et fait respecter.

Comparées à celle de John Hamilton Mortimer, *Le Prodiges puni par la Négligence et le Mépris* (ill. 100) et *La Vertueuse confortée par la Sympathie et l'Attention* (ill. 101) d'Edward Penny présente une nature doublement différente. D'une part, et comme le suggèrent les titres fournis par le peintre pour décrire ses œuvres dans le livret de l'exposition, ces tableaux se présentent comme des allégories. L'homme et la femme auxquels s'intéresse le peintre ne sont pas respectivement *un* prodige et *une* vertueuse, mais sont les personnifications du type du Prodiges et du type de la Vertueuse. Il en est de même des deux autres personnages qui les accompagnent. Dans le premier cas, la Négligence est symbolisée par une femme qui, distraite par un jeune homme, verse du thé brûlant sur la jambe du Prodiges, tandis que le Mépris est représenté par une autre femme qui tourne le dos à la scène de manière ostentatoire. Dans le second cas, l'Attention est évoquée par trois servantes, qui prennent l'initiative de placer un coussin dans le dos de la Vertueuse afin qu'elle soit assise plus confortablement, de lui servir du thé et de lui préparer son lit. Quant à la Sympathie, elle est métaphorisée par un homme debout, dont le visage semble montrer qu'il cherche, pour paraphraser ici les mots d'Adam Smith, à se former une idée de la manière dont cette femme est affectée en s'imaginant ce qu'il ressentirait à sa place¹⁴³. Le propos de Penny n'est pas seulement de transmettre des idées morales en les exemplifiant dans des scènes de la vie quotidienne. Il s'agit pour lui de les incarner en leur donnant le corps et les attitudes d'un ou de plusieurs

¹⁴³ « As we have no immediate experience of what other men feel, we can form no idea of the manner in which they are affected, but by conceiving what we ourselves should feel in the like situation » (Smith [1853], p. 3).

personnages. À cet égard, paradoxalement, son entreprise est sans doute plus proche de celle de la *Mort du général Wolfe* de Benjamin West que du *Rake's Progress* de William Hogarth en ce que la réalité dépeinte n'est pas tant une satire qu'un portrait des vertus et des vices.

Pour cela, contraire au peintre et graveur anglais, le choix de Penny est de limiter le nombre des figures qu'il représente, de ne donner au décor qu'une place tout à fait secondaire et de focaliser l'attention du spectateur sur le premier plan, en jouant d'un cadrage resserré, d'un clair-obscur puissant et d'une manière léchée, qui décompose les moindres détails. Le peintre joue ainsi de ce que l'on pourrait appeler une « sympathie au carré ». Ses deux tableaux, en effet, semblent chercher à illustrer la théorie smithienne de la sympathie, laquelle repose sur l'idée que la sympathie est la source naturelle des vertus et des règles de la vie sociale et l'absence de sympathie la cause spontanée des vices et du refus des lois de la civilité :

It is only, however, with the dutiful and the virtuous that the general rule has even this slender authority. With the dissipated, the profligate, and the vain, it is entirely disregarded. They are so far from respecting it, that they seldom talk of it but with the most indecent derision; and an early and long separation of this kind never fails to estrange them most completely from one another. With such persons respect for the general rule can at best produce only a cold and affected civility (a very slender semblance of real regard); and even this, the slightest offence, the smallest opposition of interest, commonly puts an end to altogether¹⁴⁴.

S'adressant directement à son interlocuteur, la Vertueuse exprime son souhait de comprendre et d'être comprise, en s'adressant directement à lui : elle est récompensée d'une sympathie en retour. Le Prodiges, en revanche, paraît enfermé dans son propre monde ; il est incapable d'entrer en interaction avec les membres de son entourage, qui lui rendent d'ailleurs la pareille en ne le regardant même pas : en ne manifestant aucune sympathie pour autrui,

il incite autrui à ne lui témoigner aucun signe analogue. Pour illustrer ce fait, Penny implique directement le spectateur qui, à son tour, est pris au piège du sentiment moral : face au spectacle sympathique de la Vertueuse, il ne peut s'empêcher, à son tour, d'éprouver de la tendresse attentive pour elle ; devant le théâtre douloureux du Prodiges, en revanche, tout lien affectif apparaît impossible, cédant le pas au rire, voire au mépris.

Il n'est pas impossible que les deux tableaux de Penny aient été pensés en lien direct avec la philosophie d'Adam Smith. Plusieurs passages de la *Theory of Moral Sentiments* semblent en effet accréditer cette idée, en s'interrogeant notamment sur les conséquences des actions des « prodiges » et des « vertueux » sur leur « entourage » (*company*) :

This natural disposition to accommodate and to assimilate, as much as we can, our own sentiments, principles, and feelings, to those which we see fixed and rooted in the persons whom we are obliged to live and converse a great deal with, is the cause of the contagious effects of both good and bad company. The man who associates chiefly with the wise and the virtuous, though he may not himself become either wise or virtuous, cannot help conceiving a certain respect, at least, for wisdom and virtue; and the man who associates chiefly with the profligate and the dissolute, though he may not himself become profligate and dissolute, must soon lose at least all his original abhorrence of profligacy and dissolution of manners¹⁴⁵.

En instrumentalisant ainsi des notions éthiques et des sentiments moraux, Edward Penny parvient à formuler, au milieu des années 1770, une réponse originale aux besoins de nouvelles formes visuelles de moralité. Cette nouvelle réponse est accueillie avec enthousiasme par le public, ainsi que par certains peintres qui, à l'instar de Thomas Gainsborough¹⁴⁶, cherchent eux aussi à

¹⁴⁴ Smith [1853], p. 325.

¹⁴⁵ Smith [1853], p. 329.

¹⁴⁶ On peut notamment penser à sa *Maison du cottage aux enfants jouant* (Cincinnati Art Museum), exposée à la Royal Academy en 1778, ainsi qu'à la deuxième version, plus dépouillée, qu'il en propose deux ans plus tard (San Marino, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens).

exploiter le filon de la peinture morale et sentimentale. Parmi eux, William Redmore Bigg qui, après une éducation classique¹⁴⁷, s'installe à Londres dans les années 1780 et entre dans les ateliers de la Royal Academy en décembre 1778 où il étudie sous la direction de Penny, incarne bien la survivance de cette peinture d'histoire morale. Présentant plus d'une centaine de tableaux à la Royal Academy, à la Free Society of Artists et à la British Institution, l'une des premières œuvres qu'il expose est une très charitable *Dame et ses enfants soulageant un paysan en détresse*¹⁴⁸.

À partir de la fin des années 1750, les peintres d'histoire britanniques semblent donc victimes de leurs succès. Ayant réussi à obtenir de la Society of Arts et des expositions organisées par la Society of Artists, la Free Society of Artists et la Royal Academy une reconnaissance officielle, ils accumulent les victoires, à l'image de Giovanni Battista Cipriani, devenu l'un des emblèmes d'un art banal, mais efficace, de Benjamin West, le peintre préféré du roi, qui se soumet de bon cœur à ses exigences, ou d'Edward Penny, dont les tableaux savent admirablement jouer avec la nouvelle sensibilité du public. Ces victoires sont pourtant entachées d'un certain nombre de critiques et de réserves, exprimées dans la presse, par les peintres, voire par le président de la Royal Academy, le premier à prévenir ses collègues des dangers d'un « art académique » qui, par trop de correction, deviendrait simplement insipide et sans force, à condamner les choix opportunistes des peintres qui, pour plaire au roi, à la patrie ou au public, sont prêts à toutes les compromissions, ou encore s'interroger sur les limites d'un art, voulant toucher et édifier, finit par se réduire à des formules préétablies et à des stéréotypes. La question posée n'est plus de savoir comment promouvoir les carrières des peintres d'histoire britanniques ou quelles règles il faudrait assigner à leur art, mais, plus simplement, de quelle manière toucher un public au-delà des clichés qu'il apprécie par habitude ou par convention.

¹⁴⁷ Farington [1978], t. IX, p. 3211.

¹⁴⁸ Philadelphia Museum of Art.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

CHAPITRE VIII

LA NOUVELLE QUESTION SUBLIME

Que faire, donc, face aux difficultés grandissantes auxquelles se heurtent les peintres d'histoire britanniques confrontés aux attentes de leur nouveau public ? La majorité d'entre eux font le choix de la continuité. Ils répondent le plus précisément possible aux demandes explicites ou implicites qui leur sont adressées, au risque d'une surenchère condamnable, mais compréhensible. D'autres, en revanche, cherchent à explorer des voies inédites en tentant de réinventer de nouvelles formes de sensibilité. Pour un grand nombre d'entre eux, la solution porte un nom : le sublime.

Les idées d'Edmund Burke

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, les peintres d'histoire britanniques n'ont pas attendu le milieu du xviii^e siècle pour accorder une place déterminante aux enjeux du génie et du sublime. L'omniprésence de ces notions dans les textes théoriques et critiques, dès la fin du xvii^e siècle, puis leur retour en force des textes de Longin et de Joseph Addison attestent de leur présence continue au sein des débats et des pratiques, et tout au long de la première moitié du siècle. Il faut toutefois attendre le milieu des années 1750 et la publication des deux éditions de la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* d'Edmund Burke, en 1756, puis en 1757, dans une version augmentée, pour que la question du sublime connaisse une nouvelle actualité à travers la proposition de principes, de sources et de thèmes originaux.

Principes

Commençons par les principes de la théorie burkienne du sublime qui, aux yeux des peintres britanniques du XVIII^e siècle, est d'abord la théorie d'une nouvelle sensibilité. Comment comprendre en effet le succès de ce petit traité un peu confus, consacré à deux notions en apparence fort banales – le beau et le sublime – par ce jeune Irlandais qui n'a pas atteint sa trentième année et qui vient tout juste de se faire connaître avec une publication de sa défense politique d'une société gouvernée par le droit naturel et non les lois religieuses (*A Vindication of Natural Society*, 1756) ? Sans doute, d'abord, à sa capacité à affronter une question qui se trouve alors, on l'a dit, dans l'air du temps, mais aussi à lui apporter des réponses singulières et étonnantes. Le propos de Burke consiste en effet à prendre à rebours une grande partie de la littérature qui, à partir du *Traité du sublime* de Longin et du *De la nature des choses* de Lucrèce, faisait du sublime une espèce particulière du beau. Pour Roger de Piles, par exemple, il va de soi que c'est vers la nature et la recherche de ses effets les plus frappants qu'un peintre d'histoire doit diriger ses études, vers ce « grand goût » (*gran gusto*), propre aux « génies sublimes », qui consiste dans « a use of the choicest Effects of Nature », vers « something Great and Extraordinary to Surprise, Please and Instruct »¹. Le livre de Burke propose, quant à lui, de reprendre le dossier du beau et du sublime, mais en cherchant à spécifier les définitions de ces notions plus qu'à les confondre. Ce faisant, il pose, dès les premières pages, ce qui n'est pas seulement une distinction, mais une opposition entre deux formes différentes de sensibilité esthétique, qu'il cherche à qualifier de deux mots différents. Ce qu'il appelle le plaisir (*pleasure*) dépend de la catégorie du beau et désigne la sensation qui accompagne au contraire la présence positive et concrète d'une source de satisfaction. Le beau est donc, en cela, une « qualité sociale » (*social quality*)². En 1759, Adam

Smith, reprenant sans doute le contenu du livre de Burke, considérera que le modèle affectif de cette qualité sociale est la notion de « sympathie ». Son collègue irlandais, lui, considère plutôt que la passion qui se rapproche le mieux du beau est l'amour :

By beauty I mean that quality or those qualities in bodies, by which they cause love, or some passion similar to it. I confine this definition to the merely sensible qualities of things, for the sake of preserving the utmost simplicity in a subject, which must always distract us whenever we take in those various causes of sympathy which attach us to any persons or things from secondary considerations, and not from the direct force which they have merely on being viewed³.

Au plaisir ressenti devant la beauté, Burke oppose la délectation (*delight*), qui dépend de la catégorie du sublime, et qui qualifie la sensation de satisfaction qui accompagne l'absence d'une chose désagréable ou, comme il le dit, « l'éloignement de la douleur ou du danger ». Reprenant certains arguments à Lucrèce et à Addison, Burke affirme que la satisfaction que ressent un individu devant un spectacle sublime n'est pas celle, douce et réconfortante, d'une plénitude, mais, au contraire, cette « horreur délectable » consistant à se savoir à l'abri et protégé d'une souffrance ou d'une menace potentiellement mortelle :

If the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine or gross, of a dangerous and troublesome encumbrance, they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which, as it belongs to self-preservation, is one of the strongest of all the passions. Its object is the sublime⁴.

Sans prendre parti pour l'une ou l'autre de ces catégories, Burke souligne que le beau et le sublime mobilisent des

¹ Piles 1706, p. 19.

² Burke [1909-1914], p. 39.

³ Burke [1909-1914], p. 77.

⁴ Burke [1909-1914], p. 114.

facultés tout à fait différentes et qu'elles impliquent de distinguer deux formes différentes de consommation esthétique⁵. Il constate toutefois que, parce que le sublime menace virtuellement les instincts individuels de conservation de soi, il produit « l'émotion la plus forte que l'esprit est capable de ressentir » :

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure. Without all doubt, the torments which we may be made to suffer are much greater in their effect on the body and mind, than any pleasure which the most learned voluptuary could suggest, or than the liveliest imagination, and the most sound and exquisitely sensible body, could enjoy⁶.

Les idées d'Edmund Burke sont connues des historiens de l'art, qui leur ont consacré un nombre important de publications qu'il paraît impossible de les citer toutes. Un trait de cette bibliographie qui leur est consacrée est pourtant frappant : la plupart des auteurs partent du principe que les idées de Burke ont connu un succès immédiat et qu'elles ont aussitôt inspiré les artistes, tant dans le domaine des lettres que dans celui des arts, comme si la deuxième moitié du XVIII^e siècle avait été, au fond, une époque sublime. Cette lecture mérite toutefois d'être nuancée, en commençant par revenir au texte d'Edmund Burke et à la manière dont il articule lui-même le rapport de sa théorie aux pratiques. Un premier constat mérite d'être fait : Burke n'accorde qu'une importance tout à fait relative aux œuvres d'art. Comme il précise, son ouvrage propose d'abord une anthropologie de la sensibilité humaine plutôt qu'un traité esthétique de plus⁷.

Burke ne fait pas l'impasse sur les arts visuels ; mais il les cantonne surtout aux chapitres qu'il consacre à la beauté. Il lui semble en effet que, parce que la peinture est un « art imitatif » (*imitative art*)⁸, elle cultive surtout les qualités sociales propres au beau. À cet égard, et à cet égard seulement, elle peut comme la poésie faire partie de ce que l'auteur appelle les « arts affectifs » (*affecting arts*), capables de « transfuse their passions from one breast to another »⁹. En revanche, Burke croit fermement en la « faiblesse relative des arts imitatifs » (*comparative weakness of the imitative arts*)¹⁰, intrinsèquement incapables de produire du sublime. Il en livre deux exemples : l'infini et l'obscurité. L'infini, explique Burke, est l'une des principales causes du sublime¹¹. Mais cette expérience de l'infini n'est possible que face à la nature dans le cadre de la poésie. Imitative par nature, la peinture, elle, ne peut prétendre qu'à une « sorte d'infini », acquise au prix d'un affaiblissement voire d'un échec de son effet :

The starry heaven, though it occurs so very frequently to our view, never fails to excite an idea of grandeur. This cannot be owing to the stars themselves, separately considered. The number is certainly the cause. The apparent disorder augments the grandeur, for the appearance of care is highly contrary to our idea of magnificence. Besides, the stars lie in such apparent confusion, as makes it impossible on ordinary occasions to reckon them. This gives them the advantage of a sort of infinity. In works of art, this kind of grandeur, which consists in multitude, is to be very courteously admitted ; because a profusion of excellent things is not to be attained, or with too much difficulty ; and because in many cases this splendid confusion would destroy all use, which should be attended to in most of the works of art with the greatest care ; besides, it is to be considered, that unless you can produce an

⁵ Burke [1909-1914], p. 34.

⁶ Burke [1909-1914], p. 36.

⁷ Burke [1909-1914], p. 148.

⁸ Burke [1909-1914], p. 45.

⁹ Burke [1909-1914], p. 41.

¹⁰ Burke [1909-1914], p. 43.

¹¹ Burke [1909-1914], p. 64.

appearance of infinity by your disorder, you will have disorder only without magnificence¹².

Plus encore que l'infini, l'obscurité occupe une place essentielle dans les causes du sublime décrites par Burke¹³, qui admet bien volontiers que la peinture peut, par la couleur, tenter de rendre compte de cette obscurité terrible et sublime¹⁴, mais précise aussi que l'idée qu'il se fait de l'obscurité ne concerne pas tant la vue que l'imagination¹⁵. Dans cette perspective, l'obscurité est, elle, tout à fait hors de portée de la peinture, et même contraire à ses principes imitatifs, alors qu'elle peut être atteinte par les mots, capables de donner corps à des idées sans leur donner une image ou de faire appel à des métaphores :

In painting we may represent any fine figure we please; but we never can give it those enlivening touches which it may receive from words. To represent an angel in a picture, you can only draw a beautiful young man winged : but what painting can furnish out anything so grand as the addition of one word, « the angel of the *Lord* » ? It is true, I have here no clear idea ; but these words affect the mind more than the sensible image did ; which is all I contend for¹⁶.

S'opposant explicitement à l'avis de l'abbé Du Bos, qui faisait de la peinture l'art pathétique par excellence¹⁷, Burke affirme sans ambages l'impuissance de la peinture face aux causes les plus puissantes du sublime, allant jusqu'à railler le « ridicule » des œuvres qui tentent de s'aventurer sur ce terrain :

When painters have attempted to give us clear representations of these very fanciful and terrible ideas, they have, I think, almost always failed ; insomuch that I have been at a loss, in all the pictures I have seen of hell, to determine whether the painter did not intend something ludicrous. Several painters

have handled a subject of this kind, with a view of assembling as many horrid phantoms as their imagination could suggest ; but all the designs I have chanced to meet of the temptation of St. Anthony were rather a sort of odd, wild grotesques, than anything capable of producing a serious passion. In all these subjects poetry is very happy. Its apparitions, its chimeras, its harpies, its allegorical figures, are grand and affecting ; and though Virgil's *Fame* and Homer's *Discord* are obscure, they are magnificent figures. These figures in painting would be clear enough, but I fear they might become ridiculous¹⁸.

Le rapport qu'entretient l'ouvrage d'Edmund Burke avec les arts imitatifs en général, et avec la peinture en particulier, explique que ce soit d'abord les poètes et les romanciers qui s'emparent de ses idées et, en premier lieu, ceux qui se réclament des modèles les plus souvent cités par l'auteur irlandais – Homère, les Saintes Écritures, Perse, Horace, Virgile, Salluste, Lucrèce et, parmi les sources modernes, Edmund Spenser, William Shakespeare, John Dryden et Christopher Pitt. Par les thèmes qu'il aborde et les enjeux qu'il met en valeur, l'ouvrage de Burke ne constitue pas un *hapax* au sein des belles-lettres britanniques du XVIII^e siècle. Il accompagne assurément, entre autres, la mode et le succès exceptionnel des « poèmes mortuaires » (*mortuary poems*) de Thomas Parnell (*Night-Piece on Death*, 1722), Robert Blair (*The Grave*, 1743), d'Edward Young (*The Complaint, or, Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality*, 1742-1745) et de Thomas Gray (*Elegy, Wrote in a Country Church-Yard*, 1751). En cela, la publicité des thèses burkiennes ne semble que confirmer des tendances déjà présentes dans l'esthétique britannique du XVIII^e siècle.

Dans le domaine du roman, en revanche, la tentative la plus articulée et la plus aboutie de traduire et d'appliquer les idées sublimes de Burke est sans doute *The Castle of Otranto : A Story* (1764), publié par un ami de Thomas Gray, Horace Walpole. D'abord écrit sous le pseudonyme de William Marshal, Walpole présente son ouvrage

¹² Burke [1909-1914], p. 58-59.

¹³ Burke [1909-1914], p. 52.

¹⁴ Burke [1909-1914], p. 72.

¹⁵ Burke [1909-1914], p. 53.

¹⁶ Burke [1909-1914], p. 146.

¹⁷ Burke [1909-1914], p. 54.

¹⁸ Burke [1909-1914], p. 56-57.

comme la traduction d'un manuscrit italien qu'il prétend avoir retrouvé dans la bibliothèque d'une ancienne famille catholique romaine, dans le nord de l'Angleterre. Son action qui se déroule dans le château d'Otranto, près de Naples s'inscrit pleinement dans la redécouverte de l'histoire et de la littérature pré-élisabéthaine, dont participent les premiers tableaux d'histoire anglo-saxonne des années 1750, mais aussi, notamment, le succès commercial et critique de la publication, neuf ans et deux ans auparavant, des deux éditions des *Observations on the « Fairy Queen » of Spenser* (1753, 1762) de Thomas Warton¹⁹. Opposé au Tasse, auquel il reproche d'imiter trop servilement les règles antiques, Warton admire le génie d'invention de Spenser, qui privilégie les « allegories, enchantments, and romantic expeditions, conducted by knights, giants, magicians » et fait oublier le caractère capricieux et irrégulier de son écriture²⁰. Dans le roman de Walpole il en est de même. Tout à fait invraisemblable, son récit puise abondamment dans les thèmes du cycle arthurien, les fables d'Edmund Spenser et les pièces de William Shakespeare; il met en scène, entre autres, un gigantesque casque enchanté, une statue qui saigne, une épée si lourde qu'elle ne peut être portée que par cinquante hommes, un squelette animé que l'on prend pour un ermite ou encore un portrait sortant de son cadre – autant de scènes qui fascinent et excitent l'imagination d'un public désireux d'être soumis à de nouvelles formes expressives et narratives, comme le reconnaîtra l'auteur, quelques années plus tard²¹.

Le constat dressé par Walpole est significatif du contexte dans lequel et pour lequel *The Castle of Otranto* a été écrit. Pour répondre au goût d'une époque où « tout est su » et où les divertissements de l'esprit sont entièrement gouvernés par les principes de « vérité » et de « bon sens », l'écrivain a eu l'impression qu'il fallait imposer de nouveaux « amusements », régis par des principes inédits qui renversent les lois et les habitudes. Face à

un public qui, pour une part, ne se satisfait que de ce qu'il a déjà vu et, pour une autre, s'ennuie de tout ce qui est connu, il ne suffit plus de plaire, de charmer ou de séduire.

Sources

Edmund Burke s'est donc inspiré et a inspiré des poètes et des romanciers. Mais qu'en est-il des artistes, alors que l'auteur irlandais prétend qu'une grande partie de sa théorie est incompatible avec les arts imitatifs? Il suffit de se plonger dans les écrits artistiques et esthétiques publiés durant les années 1750 et 1760 pour constater que, contrairement à une idée reçue, l'ouvrage de Burke monopolise moins l'attention des artistes que celle des philosophes et des savants, qui y réagissent rapidement. C'est le cas quand est publié en 1759, deux ans après la deuxième édition de la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, et un an après que son auteur a reçu la médaille d'or de la Society for the Encouragement of Arts, Sciences, Manufactures, and Agriculture d'Édimbourg, l'*Essay on Taste* d'Alexander Gerard, qui accorde une grande importance à la notion de sublime. Dans l'ensemble, ce petit traité publié doit beaucoup aux idées de Francis Hutcheson et du cercle des esthéticiens d'Aberdeen; et il demeure fidèle aux définitions du sublime qu'il trouve chez Longin ainsi que dans les textes de Voltaire, D'Alembert et Montesquieu publiés à la fin de son volume. Toutefois, quand il associe le sublime à la nouveauté²², l'obscurité²³, l'horreur²⁴ et la grandeur²⁵, il pose le problème du sublime en des termes similaires à ceux de Burke, qu'il ne cite pas, si bien qu'il est légitime de le soupçonner de plagiat, d'autant qu'il insiste également sur l'utilité de la puissance expressive et émotionnelle du sublime pour contrecarrer les habitudes et les conventions²⁶ de l'art,

¹⁹ Oxford, Trinity College, archives.

²⁰ Warton 1764, t. I, p. 5.

²¹ Walpole [1937-1983], 13 novembre 1784, t. XXXI, p. 221.

²² Gerard 1759, p. 3.

²³ Gerard 1759, p. 3-4.

²⁴ Gerard 1759, p. 19.

²⁵ Gerard 1759, p. 25.

²⁶ Gerard 1759, p. 11, 76-77.

même lorsqu'il faut pour cela sacrifier temporairement les règles²⁷ ou le bon goût²⁸.

Si les idées burkiennes sur le sublime sont rapidement discutées par les critiques et les philosophes, elles demeurent en revanche les grandes absentes des écrits artistiques avant qu'à la toute fin du XVIII^e siècle, les débats sur le goût et la nature pittoresque n'amènent Archibald Alison (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790), Uvedale Price (*A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful*, 1801) ou Richard Payne Knight (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 1805) à jeter un nouveau regard sur ses textes. Même Joshua Reynolds qui, dans ses écrits, semble faire allusion à l'ensemble de la littérature artistique de son temps, et qui est un intime de l'auteur irlandais depuis 1759, n'accorde qu'une importance tout à fait relative aux théories sublimes de son ami, préférant les passages qu'il consacre à des questions plus générales (l'imagination, l'imitation) ou aux questions politiques. Discrètes dans les textes, les idées d'Edmund Burke n'en sont pas moins présentes dans les pratiques artistiques, parce qu'elles répondent aux exigences d'un renouvellement de la sensibilité et, à ce titre, parce qu'elles proposent d'explorer de nouveaux modèles ou de nouveaux thèmes. La place privilégiée qu'occupe John Milton parmi les auteurs modernes auxquels Burke accorde le plus d'importance explique sans doute l'intérêt grandissant dont lui témoignent les peintres d'histoire britanniques au début des années 1770. Burke fait de l'obscurité l'une des causes majeures du sublime, et n'hésite pas à présenter la poésie miltonienne comme la plus achevée dans ce domaine²⁹. C'est ainsi en s'appuyant sur la description miltonienne de Satan que le philosophe prétend mettre en évidence la supériorité du sublime de l'art poétique sur le sublime des arts

imitatifs³⁰. Plus d'un demi-siècle plus tôt, John Baptiste de Medina, un portraitiste d'origine flamande, avait déjà fourni huit dessins au lavis pour illustrer une édition de *Paradise Lost* (1688) publiée par Jacon Tonson et John Somers³¹. Ce livre illustre un intérêt précoce des artistes pour les poèmes de Milton, auquel participent également les critiques. En 1712, Joseph Addison publie pour sa part une célèbre série de longs articles dans le *Spectator* consacrés à Milton ; il tente d'y interroger le statut de *Paradise Lost*, au sein des sources canoniques de la fable. Dans le premier de ces articles, il se demande « whether Milton's Paradise Lost may be called an Heroick Poem »³², dans la mesure où l'action de la fable n'est « but One Action », « an entiere Action » et « a great Action ». Pour Addison, Milton conserve l'« unité d'action » (*Unity of the Action*) de son poème avec autant d'habileté qu'Homère et Virgile. L'action y est également entière : « The Parts of it are told in the most distinct Manner, and grow out of one another in the most natural Order ». Enfin, la « grandeur » (*Greatness*) est sans doute la qualité première de *Paradise Lost*. Milton est ainsi intronisé comme le successeur et l'héritier britannique d'Homère et Virgile. C'est aussi l'avis de Jonathan Richardson qui, en 1715, fait de Milton l'un de ses modèles privilégiés de la poésie épique ; il l'associe à Shakespeare pour la poésie dramatique, et cite de nombreux vers de *Paradise Lost* dès lors qu'il s'agit de souligner que « a Painter's Own Mind should have Grace, Greatness ; That should be Beautifully, and Nobly form'd »³³.

En-dehors de celui de la grandeur, qu'Addison et Richardson rapprochent déjà du sublime longinien, l'autre enjeu qui innerve les lectures miltoniennes du début du XVIII^e siècle est celui du génie. Dans l'*Essay upon the Epick Poetry of the European Nations* de

²⁷ Gerard 1759, p. 126.

²⁸ Gerard 1759, p. 132.

²⁹ Burke [1909-1914], p. 53, citant John Milton, *Paradise Lost*, II, v. 666-673.

³⁰ Burke [1909-1914], p. 55, citant John Milton, *Paradise Lost*, I, v. 589-599.

³¹ Londres, Victoria & Albert Museum.

³² *The Spectator*, n° 267, 5 janvier 1712.

³³ Cité par Moore 1990, p. 135.

Voltaire, publié à Londres en 1727 avant d'être traduit en français en 1733, les lettres se meurent d'une inflation de règles et de lois poétiques, lesquelles ne sont pas dérivées des œuvres, mais demandent aux œuvres de s'y contraindre, ou les font passer sur le lit de Procuste des conventions. Or pour Voltaire, et selon une lecture politique de l'œuvre de Milton, qui associe le poète au défenseur de la Guerre civile, les grandes œuvres, qui sont de génie, doivent remettre en cause les règles préétablies et les discours d'autorité : « Ce sont des tyrans qui ont voulu asservir à leurs lois une nation libre, dont ils ne connaissent point le caractère ; aussi ces prétendus législateurs n'ont fait souvent qu'embrouiller tout dans les États qu'ils ont voulu régler »³⁴. Milton est ainsi la démonstration de la vanité des règles antiques, mais aussi de l'Ancien Monde :

Si un de ceux qu'on nomme savants, et qui se croient tels, venait vous dire : le poème épique est une longue fable inventée pour enseigner une vérité morale, et dans laquelle un héros achève quelque grande action avec le secours des Dieux dans l'espace d'une année ; il faudrait lui répondre : Votre définition est très fautive ; car, sans examiner si l'*Iliade* d'Homère est d'accord avec votre règle, les Anglais ont un poème épique, dont le héros, loin de venir à bout d'une grande entreprise par le secours céleste en une année, est trompé par le diable et par sa femme en un jour, et est chassé du paradis terrestre pour avoir désobéi à Dieu³⁵.

Milton incarne ainsi, avec Shakespeare, le modèle du génie qui se défait des règles anciennes, au prix d'apparentes fautes, et en invente de nouvelles³⁶. À l'inverse, les règles sont le luxe des artistes médiocres, qui n'ont qu'elles : « Le *Clovis* de Desmarests, la *Pucelle* de Chapelain, ces poèmes fameux par leur ridicule, sont, à la honte des règles, conduits avec plus de régularité que l'*Iliade*, comme le *Pirame* de Pradon est plus exact que

le *Cid* de Corneille »³⁷. Quand Jonathan Richardson et son fils homonyme publient de concert des *Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost* (1734), ils reprennent en les développant les avis de Voltaire³⁸. La publication de la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* au milieu des années 1750 vient donc confirmer un mouvement ancien qu'Edmund Burke achève, amplifie et complique, en faisant de la poésie miltonienne le modèle paradoxal d'un sublime spécifiquement poétique. Certains peintres d'histoire britanniques font pourtant le choix de répondre à ce défi. Le premier, sans doute, est George Romney. Après les succès d'estime de sa *Mort de Rizzio* et de sa *Mort du général Wolfe*, il parvient à décrocher le prix de la meilleure peinture d'histoire décerné par la Society of Arts pour une *Mort d'Edmond I^{er}* (1765)³⁹, qui signale son intérêt toujours continué pour l'histoire anglo-saxonne. Il faut toutefois attendre 1767 pour que Romney s'installe définitivement à Londres, après avoir emménagé dans de plus grands appartements dans le quartier de Great Newport Street, près de Covent Garden, où vivent un grand nombre d'artistes. Il tisse alors des liens plus étroits avec le philosophe Richard Cumberland, le miniaturiste Ozias Humphry ou l'acteur David Garrick, et vit surtout de son activité de portraitiste en constituant une clientèle de plus en plus importante. En 1770, alors que Francis Cotes vient de mourir, Romney est désormais considéré comme l'un des principaux concurrents de Joshua Reynolds dans le domaine du portrait, ce qui l'encourage à renouveler ses tentatives dans le domaine de la peinture d'histoire. Il ne parvient pas à s'imposer au sein de la Royal Academy, où il n'exposera jamais ; il expose en revanche à la Free Society of Artists jusqu'en 1770, date à laquelle il inaugure une nouvelle période de carrière en exposant

³⁴ Voltaire [1784], t. X, p. 332.

³⁵ Voltaire [1784], t. X, p. 333.

³⁶ Voltaire [1784], t. X, p. 350-351.

³⁷ Voltaire [1784], t. X, p. 351.

³⁸ Cité par Oras 1969, p. 110.

³⁹ Tableau perdu.

une paire de deux tableaux que le livre de l'exposition intitulé *La Mélancolie et La Joie* (ill. 103-104)⁴⁰.

George Romney n'affronte pas le sublime miltonien de front, en faisant le choix d'illustrer les vers blancs de *Paradise Lost*; ce sont les deux poèmes pastoraux que le poète anglais a écrits en couplets de tétramètres iambiques et publiés vingt ans plus tôt qui l'intéressent ici : *L'Allegro* et *Il Penseroso* (1645)⁴¹, qui font l'objet de très nombreuses imitations au XVIII^e siècle⁴². Sur le modèle antique de l'hymne à Vénus ou du dithyrambe à Bacchus, ces deux poèmes racontent une journée vécue à travers la sensibilité d'un homme. Dans *L'Allegro* (l'« homme heureux » en italien), le narrateur invoque d'abord l'une des trois Grâces, Euphrosyne, avant d'appeler la figure allégorique de la Joie (*Mirth*) :

In Heav'n yclept Euphrosyne,
And by men, heart-easing Mirth,
Whom lovely Venus at a birth
With two sister Graces more
To ivy-crowned Bacchus bore⁴³.
Jest and youthful Jollity,
Quips and Cranks, and wanton Wiles,
Nods, and Becks, and wreathed Smiles, [...]
Sport that wrinkled Care derides,
And Laughter holding both his sides⁴⁴.

Dans le *Penseroso* (l'« homme pensif » ou « sérieux »), en revanche, le narrateur propose, dans une ode plus méditative, vouloir chasser « les joies vaines et trompeuses » (« vain deluding Joys »)⁴⁵ et invoquer la « très divine Mélancolie » (« divinest Melancholy »), vêtue de noir, afin d'inspirer ses propres vers :

But hail thou Goddess, sage and holy,
Hail divinest Melancholy



103. Robert Dunkarton d'après George Romney, *La Mélancolie*, 1771, manière noire, 60,3 x 37,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1902,1011.802

⁴⁰ Collection particulière.

⁴¹ Romney [1830], p. 61.

⁴² Havens 1991, p. 236-275.

⁴³ John Milton, *L'Allegro*, v. 13-16.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 26-28, 31-32.

⁴⁵ John Milton, *Il Penseroso*, v. 1.



104. Robert Dunkarton d'après George Romney, *La Joie*, Londres, 1771, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1874,0711.849

Whose Saintly visage is too bright
To hit the Sense of human sight;
And therefore to our weaker view,
O'er laid with black, staid Wisdoms hue⁴⁶.

Romney ne se confronte pas aux vers de *Paradise Lost* loués par Edmund Burke ; mais il semble chercher à confronter son art aux idées de l'écrivain, en se servant de ses deux tableaux pour opposer, comme l'auteur irlandais, le beau et le sublime. En effet, la joie telle qu'elle est décrite par Burke renvoie clairement au thème du beau, dans la mesure où il la relie directement à la nature même de cette « qualité sociale » (*social quality*)⁴⁷. À l'inverse, la mélancolie caractérise le mieux le sublime en ce qu'elle partage ou accompagne une grande partie de ses causes ; elle est liée comme lui à l'inactivité durable du corps⁴⁸ et à la couleur noire qui la suscite volontiers⁴⁹. Il est ainsi possible d'envisager les deux tableaux de Romney comme deux manières d'illustrer les deux poèmes de Milton, mais aussi de faire écho, pour la première fois, aux idées de Burke sur le beau et le sublime. Dans *La Joie*, c'est au thème de la musique collective que Romney fait appel pour thématiser de son tableau. Au premier plan, une jeune femme souriante danse en frappant un tambourin ; quatre autres femmes complètent le concert au second plan, largement inspirées, comme le remarquera Richard Cumberland, de l'arrière-plan du portrait de Mary Hale en Euphrosyne achevé en 1763 par Joshua Reynolds pour son époux, Edward Lascelles, futur premier comte d'Harewood⁵⁰. Le peintre semble ainsi illustrer les analyses que Burke consacre aux relations entre la beauté et la musique, l'auteur citant au passage plusieurs vers de *L'Allegro* :

We find an equal aptitude to be affected in a soft and delicate manner ; and how far sweet or beautiful sounds agree with our

⁴⁶ *Ibid.*, v. 11-16.

⁴⁷ Burke [1909-1914], p. 39.

⁴⁸ Burke [1909-1914], p. 113.

⁴⁹ Burke [1909-1914], p. 123-124.

⁵⁰ Harewood House. Voir Romney [1830], p. 62.

descriptions of beauty in other senses, the experience of every one must decide. Milton has described this species of music in one of his juvenile poems. I need not say that Milton was perfectly well versed in that art; and that no man had a finer ear, with a happier manner of expressing the affections of one sense by metaphors taken from another. The description is as follows:

–And ever against eating cares,
Lap me in *soft* Lydian airs;
In notes with many a *winding* bout
Of linked sweetness long drawn out;
With wanton heed, and giddy cunning,
The *melting* voice through *mazes* running;
Untwisting all the chains that tie
The hidden soul of harmony⁵¹.

Les mots soulignés en italique par Burke lui permettent d'insister sur les qualités formelles qui, selon lui, font de la description miltonienne une belle description :

Let us parallel this with the softness, the winding surface, the unbroken continuance, the easy gradation of the beautiful in other things; and all the diversities of the several senses, with all their several affections, will rather help to throw lights from one another to finish one clear, consistent idea of the whole, than to obscure it by their intricacy and variety⁵².

Recherchant la fluidité et la souplesse associées par Burke à la beauté, Romney propose une composition claire et unifiée, où toutes les parties semblent communiquer les unes avec les autres, comme le montrent la simplicité du drapé de la figure principale, dont les plis suivent avec précision les contours de ses membres et les mouvements de ses pas, ou l'inscription de cette même figure au sein d'un paysage qui paraît épouser les formes de son corps. Il suit également, et de près, les notations de Milton, qui fait dire à son « homme heureux » que la joie est la qualité qui convient le mieux aux espaces et aux contrées

bucoliques, mais aussi, à travers elle, au modèle littéraire de la poésie bucolique théocritienne, où abondent les allusions comiques⁵³.

Pour Milton comme pour Burke, la joie est la conséquence de la vie active, ce qui explique l'importance que le tableau de Romney accorde à l'action volontiers grandiloquente des différentes figures. La *Mélancolie*, bien au contraire, est représentée dans la solitude et la staticité qui, selon Burke, caractérise cet état d'esprit, mais aussi le sublime en tant que tel. Le beau ne nourrit pas des qualités sociales comme l'amour ou l'amitié, auxquels il est directement attaché; le sublime, lui, naît de la peine issue de la rupture ou du refus de ces qualités⁵⁴. Placée seule au centre d'une composition claustrophobique, qui se clôt sur un mur dans le fond, la figure féminine peinte par Romney semble prostrée, comme si elle était devenue incapable de bouger. Son visage recouvert d'une capuche, semblable à celle d'une nonne, et reposant sur son bras droit, lui-même accoudé sur un mur, elle est vêtue d'une longue et lourde robe, dont la pesanteur sévère est traduite par des plis lourds et une traîne qui semble l'arrimer au sol, conformément aux indications de Milton⁵⁵. Cette inaction constitue pour Burke l'une des causes de la mélancolie sublime, un état qui s'empare de l'esprit lorsque le corps se refuse à l'action ou est contraint à l'inaction⁵⁶. Le tableau de Romney fait par ailleurs appel à d'autres thèmes qui, eux aussi, peuvent être reliés aux définitions burkiennes de la mélancolie et du sublime. Le bas-relief, qui représente une scène de lamentation, et le cyprès à l'arrière-plan renvoient aux thèmes à la peur de la mort et de la souffrance, que Burke associe directement au sublime⁵⁷, mais aussi à celui de la ruine, évoqué par la colonne éraflée ou les lézardes qui sillonnent le mur, à l'arrière-plan, et auquel l'auteur irlandais renvoie à plusieurs reprises en parlant de la

⁵¹ Burke [1909-1914], p. 104-105.

⁵² Burke [1909-1914], p. 105.

⁵³ John Milton, *L'Allegro*, v. 70-72, 75-76.

⁵⁴ Burke [1909-1914], p. 40.

⁵⁵ John Milton, *Il Penseroso*, v. 31-44.

⁵⁶ Burke [1909-1914], p. 113.

⁵⁷ Burke [1909-1914], p. 30-31, 51.

tragédie et du sublime⁵⁸. C'est d'ailleurs à la tragédie que Richard Cumberland pense immédiatement, en découvrant le tableau de Romney, supposant qu'il s'agit de la représentation de Melpomène⁵⁹.

Même si une partie importante du vocabulaire iconographique et formel qu'il invoque relève aussi de lieux communs, assez courants au XVIII^e siècle pour caractériser les sentiments de la joie ou de la mélancolie, les ambitions de George Romney semblent donc claires : se présenter comme le Milton de la peinture en proposant des équivalents à deux de ses plus célèbres poèmes, mais en montrant également, grâce à la richesse et la variété de son art, sa capacité à pouvoir exprimer dans le même temps les caractères de la beauté charmante et du morbide sublime. Ces ambitions ne plaisent pas à tous les spectateurs des tableaux de Romney. Richard Cumberland, son ami, lui reproche dans une lettre datée du 30 mars 1770 d'être demeuré trop proche des sources littéraires qu'il avait choisies, tandis que, dans un premier temps, le peintre pensait donner à ses œuvres le même titre que les poèmes de Milton :

If they are to be described under the terms of *L'Allegro e Penseroso*, I think your *dramatis personae* will be liable to the following objections. In the first place, the titles are not classical, they are modern, barbarous, and affected. I am not master of so much Italian as to know whether they are proper, but I conceive not; they are borrowed from poetry, and by bringing Milton's descriptions to our minds, they rob your ideas of their originality. Descriptive poetry has been frequently assisted by painting, but I think the latter art has seldom excelled when the pencil has copied after the pen. [...] No, Sir, let the poets wait upon you, and give your figures their natural titles in their own language, or in established classical terms⁶⁰.

Cumberland finit toutefois par écrire des vers en l'honneur des deux tableaux⁶¹, qui permettent à Romney d'accroître encore sa réputation de peintre d'histoire, tandis que la question miltonienne continuera d'être présente dans ses œuvres, tout au long de sa carrière. Quand, dans les années 1790, Henry Fuseli exprimera le souhait de concevoir une nouvelle galerie en l'honneur du poète anglais, Romney soulignera son vif intérêt dans une lettre⁶², peignant dès 1792 « a large composition from Milton »⁶³, un portrait du poète aveugle accompagné de ses filles, « a kind of painting that seems to hold a middle rank between portrait and history »⁶⁴.

Thèmes

La théorie burkienne du sublime instaure de nouveaux principes et met en lumière de nouvelles sources; mais elle est surtout et d'abord, pour les peintres d'histoire britanniques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, un extraordinaire répertoire thématique. Burke ne croit guère, on l'a dit, en la possibilité d'une image sublime; les artistes, toutefois, tenteront de lui donner tort, non pas en relevant directement son défi, mais en puisant dans son ouvrage les thèmes que le philosophe irlandais présente comme les plus susceptibles de produire un effet sublime. Parmi ces thèmes, trois ont particulièrement attiré l'attention des peintres d'histoire durant les années 1770.

Le premier est la souffrance physique et morale. À partir de la fin des années 1760, la multiplication des œuvres mettant en scène des personnages en proie à la douleur ou la souffrance illustre un regain d'intérêt des sculpteurs et des peintres pour ce thème dont Burke fait le cœur de sa démonstration, expliquant sans ambages que « the idea of bodily pain, in all the modes and degrees of labour, pain, anguish, torment, is productive of the sublime; and

⁵⁸ Burke [1909-1914], p. 42-44.

⁵⁹ Romney [1830], p. 62.

⁶⁰ Romney [1830], p. 62.

⁶¹ Romney [1830], p. 63-66.

⁶² Hayley 1809, p. 166.

⁶³ Hayley 1809, p. 167.

⁶⁴ Hayley 1809, p. 186.

nothing else in this sense can produce it »⁶⁵. Les débuts de la carrière de sculpteur de Thomas Banks sont ainsi marqués par les productions explicitement pathétiques, à commencer par sa statue grandeur nature en argile représentant *Prométhée dévoré par le vautour* qui lui vaut un prix de vingt guinées de la Society of Arts, en 1769, et qui est exposée dans la foulée à la Society of Artists⁶⁶. Il est fréquent au XVIII^e siècle que les jeunes sculpteurs désireux de montrer leurs talents d'invention et d'exécution favorisent les sujets éminemment expressifs, à l'image d'Étienne-Maurice Falconet dont le morceau de réception présenté à l'Académie royale de peinture et de sculpture quinze ans plus tôt à un *Milon de Crotone* (1754)⁶⁷. Ceci étant dit, la multiplication par Banks de sujets mettant en scène la souffrance physique indique bien plus qu'un simple exercice de style. La même année que son *Prométhée*, il présente un *Persée* ; et en 1774, deux ans après son installation à Rome, il expose encore à la Royal Academy un relief de marbre représentant *Alcyone découvrant le corps mort de son époux Ceyx*⁶⁸ et achève une *Mort de Germanicus*⁶⁹.

L'un des exemples les plus marquants de cette représentation sublime de la souffrance est probablement le tableau que Benjamin West, soucieux d'élargir la palette de ses tableaux d'histoire, présente à l'exposition de la Royal Academy de 1772. Le livret la présente ainsi : *La Caverne de Désespoir, d'après la Faerie Queen de Spenser* (« The Cave of Despair. From Spenser's Fairy Queen [sic] » ; ill. 105). West fait œuvre pionnière. Il est l'un des premiers peintres d'histoire à s'intéresser à un sujet emprunté à *The Faerie Queen* d'Edmund Spenser⁷⁰, dont Thomas (1753, 1762) et Joseph Warton (1756) avaient déjà fait l'un des modèles du génie britannique et des poètes « sublimes et pathétiques »,

avant qu'Edmund Burke ne le cite à son tour parmi les principales références modernes de son ouvrage, même s'il ne le place pas au même niveau que Shakespeare ou Milton⁷¹. Le choix de West se porte sur un auteur qui, lui aussi, incarne la sensibilité sublime. Mais il s'avère aussi plus difficile et plus délicat que celui de George Romney. En effet, le poème inachevé de Spenser, dont la première partie est publiée en 1590 et la seconde en 1596, est non seulement l'un des poèmes anglais les plus longs, mais aussi les plus complexes, en raison d'une langue qui a vieilli et d'un contenu essentiellement allégorique, qui le rend ardu à comprendre et plus encore à représenter. Pour contourner ces difficultés, West s'attache à représenter l'une des scènes les plus spectaculaires du récit spenserien. Le livre 1 de *The Faerie Queene* est consacré au thème de la Sainteté, qu'incarne le Chevalier à la Croix Rouge (« Redcrosse Knight »), qui révélera seulement au chant x qu'il est saint Georges, saint patron de l'Angleterre. Trompé par le maléfique et haineux magicien Archimago, qui lui fait croire en rêve que son aimée Una (qui symbolise la Vraie Religion réformée), n'est pas chaste, le Chevalier rencontre la sorcière Duessa (la Fausse Religion catholique) qui, à son tour, tente de le duper en lui affirmant faussement qu'elle a été capturée afin de le prendre au piège. C'est finalement Una qui, après avoir rencontré Arthur, chevalier de la Table ronde, sauve son amant des griffes de Duessa, puis d'un autre personnage, plus terrifiant encore, qu'il rencontre au chant ix et auquel le tableau de West est consacré. Au cours de leurs pérégrinations, Una et le Chevalier rencontrent un chevalier apeuré qui court dans leur direction. Il s'agit de sir Trevisan, qui fuit, dit-il, « a man of hell, that cald himselfe Despaire », et qui a déjà causé la mort de l'un de ses amis, Terwin, qui s'est suicidé. Le Chevalier décide d'aller défier Désespoir, malgré les avertissements de Trevisan, qui l'accompagne aux côtés d'Una. C'est la scène représentée par West. À gauche, tous les trois sont représentés à l'entrée d'une

⁶⁵ Burke [1909-1914], p. 76.

⁶⁶ Œuvre perdue.

⁶⁷ Paris, musée du Louvre.

⁶⁸ Leeds City Council, Lotherton Hall, Yorkshire.

⁶⁹ Holkham Hall.

⁷⁰ Vers 1769, Henry Fuseli consacre déjà un grand dessin à *La Cave de Désespoir* (Chicago, The Art Institute).

⁷¹ Burke [1909-1914], p. 74, 144.



105. Benjamin West, *La Cave de Désespoir*, 1772, huile sur toile, 61 x 76,2 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.113

caverne, accompagnés de leurs trois montures. Ils découvrent un vieil homme assis au sol, à droite, habillé de haillons, le visage maigre et édenté, les cheveux longs et blancs. Non loin de lui se trouve le corps de Terwin et à sa gauche, le cadavre de Terwin. Le Chevalier réclame vengeance ; mais le vieillard, très calmement, demande si le Chevalier n'a pas de problème avec la mort, qui n'est, après tout, que la fin d'une vie pécheresse et qui ne peut venir trop tôt que prévu. Il finit par persuader le Chevalier qu'il serait préférable de mettre fin à ses jours, moment que West choisit de représenter en montrant le Chevalier qui, ayant abandonné son bouclier au sol, s'apprête à se frapper le cœur d'un coup fatal de sa dague. Une entre alors dans la caverne, l'arrête et le pousse hors de la caverne.

Comme à son habitude, Benjamin West demeure très près du texte de Spenser, dont il tente de rendre compte de la narration générale, mais aussi des détails. La caverne correspond trait pour trait à la description de l'auteur anglais, qui en fait une sorte de désert sans vie, mais aussi une allégorie du Désespoir⁷². Rien ne manque au tableau de West : la sombre caverne ; les racines et les arbres desséchés ; les carcasses amoncelées au sol – que le peintre évoque en

⁷² Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, I, IX, xxxiii-xxxiv, v. 290-303.

représentant des pièces de cuirasse ; « l'horrible chouette », posée en hauteur, sur une anfractuosité du mur, et menaçant du regard les trois arrivants ; et les « spectres errants » que West laisse deviner, à l'arrière-plan, vêtus de longues robes grises, le visage émacié et les yeux brillants. De même, la représentation de Désespoir et du chevalier gisant mort à ses côtés est strictement fidèle à sa description :

That cursed man, low sitting on the ground,
 Musing full sadly in his sullie mind ;
 His griesie lockes, long growen, and unbound,
 Disordred hong about his shoulders round,
 And hid his face ; through which his hollow eyne
 Lookt deadly dull, and stared as astound ;
 His raw-bone cheekes, through penurie and pine,
 Were shronke into his jawes, as he did never dine.
 His garment nought but many ragged clouts,
 With thornes together pind and patched was,
 The which his naked sides he wrapt abouts.
 And him beside there lay upon the gras
 A drearie corse, whose life away did pas,
 All wallowed in his owne yet luke-warme blood,
 That from his wound yet welled fresh alas ;
 In which a rustie knife fast fixed stood,
 And made an open passage for the gushing flood⁷³.

Pour donner à la scène plus de force, West synthétise trois moments. Le premier est celui de la découverte de la caverne, au cours duquel les trois héros entrent dans la caverne et font la connaissance de leur terrible ennemi (« That darkesome cave they enter, where they find / That cursed man, low sitting on the ground, etc. »). Le deuxième est celui au cours duquel le Chevalier tente de se donner la mort, tout juste après en avoir reçu l'ordre de D sespoir⁷⁴. Le troisième moment évoqué par West est celui au cours duquel Una se jette sur le Chevalier afin de l'empêcher de commettre l'acte irréparable, tandis que le Chevalier hésite à se tuer⁷⁵.

Le tableau de West peut ainsi être interprété de deux manières différentes. Au plus près du texte, on peut y voir l'effort d'un peintre qui, renouant avec un texte essentiel de la littérature anglaise, tente de se montrer à la hauteur du génie de Spenser. Que se passe-t-il quand un croyant, de désespoir, a le sentiment que la vie ici-bas n'a plus de sens, avant d'être finalement sauvé par sa foi ? Tel est le message qui, sous le voile de l'allégorie, est transmis par *The Faerie Queene*, et que Benjamin West cherche à traduire en montrant, abandonné au sol, le bouclier à la croix rouge du Chevalier, symbole éloquent d'une foi en Dieu temporairement abandonnée. Par ailleurs, il n'est pas impossible que West, s'emparant d'un texte dédié à la reine Élisabeth et glorifiant explicitement son règne, tente de célébrer par la même occasion la puissance vertueuse et morale de George III. Mais ce qui intéresse aussi le peintre américain est la manière dont, à son tour, il peut tenter de répondre aux enjeux du sublime burkien. En consacrant son tableau à la représentation physique et morale du désespoir, il concentre son attention sur une des formes suprêmes de la souffrance morale, qui peut aboutir au refus de la vie et au suicide :

A state of rest and inaction, however it may flatter our indolence, should be productive of many inconveniences ; that it should generate such disorders, as may force us to have recourse to some labour, as a thing absolutely requisite to make us pass our lives with tolerable satisfaction ; for the nature of rest is to suffer all the parts of our bodies to fall into a relaxation, that not only disables the members from performing their functions, but takes away the vigorous tone of fibre which is requisite for carrying on the natural and necessary secretions. At the same time, that in this languid inactive state, the nerves are more liable to the most horrid convulsions, that when they are sufficiently braced and strengthened. Melancholy, dejection, despair, and often self-murder, is the consequence of the gloomy view we take of things in this relaxed state of body⁷⁶.

⁷³ *Ibid.*, I, IX, XXXV-XXXVI, 309-324.

⁷⁴ *Ibid.*, I, IX, XLVII-XLVIII, V. 422-432.

⁷⁵ *Ibid.*, I, IX, LI-LII, V. 451-466.

⁷⁶ Burke [1909-1914], p. 113.

La manière dont le Désespoir est représenté par West, les bras ballants et le corps pesant, comme retombant sur lui-même, semble accréditer l'idée que le peintre s'est inspiré des vers de Spenser, mais aussi des remarques de Burke, pour lequel l'« état languide et inactif » du corps est l'une des premières explications du développement de la « mélancolie », du « dégoût », du « désespoir » et du « suicide ». Elle montre par ailleurs que *La Cave de Désespoir* met en scène la souffrance morale de la mélancolie à laquelle West invite le spectateur à participer émotionnellement.

Le deuxième thème burkien que les peintres d'histoire britanniques choisissent de privilégier est la mort. Comme l'explique le philosophe irlandais, « fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain »⁷⁷ :

But as pain is stronger in its operation than pleasure, so death is in general a much more affecting idea than pain; because there are very few pains, however exquisite, which are not preferred to death: nay, what generally makes pain itself, if I may say so, more painful, is, that it is considered as an emissary of this king of terrors. When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience. The cause of this I shall endeavour to investigate hereafter⁷⁸.

La recrudescence des tableaux d'histoire britanniques mettant explicitement en scène la peur de la mort, entre la fin des années 1760 et le début des années 1770, semble montrer que les artistes ont su se saisir de la manière nouvelle dont Burke s'est emparé de thèmes fort anciens pour les réinterpréter en un sens plus sublime. Dès 1768 et son *Expérience sur un oiseau dans une pompe à air* (ill. 76), Joseph Wright of Derby avait su organiser une grande composition autour du spectacle de la mort imminente d'un petit oiseau, sacrifié pour la cause du

progrès scientifique, et des réactions émotionnelles suscitées par cette mort. Au cours des années qui suivent, le peintre anglais semble continuer de tirer le fil de cette thématique macabre et sublime. En 1772, il prend appui sur un récit de John Gilbert Cooper, lui-même inspiré d'un conte persan (*Letters Concerning Taste*, 1755) pour peindre le sinistre *Miravan ouvrant la tombe de ses ancêtres*, qu'il présente à l'exposition de la Society of Artists⁷⁹. Deux ans plus tard, il renouvelle l'expérience avec un *Vieillard et la Mort* (1774)⁸⁰, également présenté à la Society of Artists et tiré d'une des plus célèbres *Fables* d'Ésope.

L'un des exemples les plus précoces de cette iconographie morbide est l'*Ermite étudiant l'anatomie* (ill. 106)⁸¹, que Wright of Derby achève avant son départ pour l'Italie, sans doute entre 1769 et 1770, date de parution de l'estampe en manière noire qui en a été tirée par William Pether. Ce tableau ne semble se fonder sur aucune source écrite précise, si ce n'est sur le thème traditionnel de l'ermite perdu dans la nature sauvage, souvent représenté par les peintres et les graveurs du XVII^e siècle, et notamment par Salvator Rosa, au goût duquel Wright of Derby et son ami Mortimer sont vivement attachés durant ces années. Le peintre de Derby connaît certainement les estampes du graveur napolitain, mais aussi, possiblement, son *Démocrate*, alors conservé dans la villa de Bouchier Cleeve, à Foots Cray Place. Sur le plan de l'exécution, toutefois, l'œuvre de Wright of Derby témoigne davantage des choix formels qui sont déjà les siens depuis quelques années. Le choix d'une scène nocturne, où seules deux sources de lumière sont distinguées – la pleine-lune qui éclaire le chemin de deux voyageurs effrayés, sortant d'une épaisse forêt pour entrer dans une caverne ; et la lampe à l'huile qui dévoile au spectateur le visage inquiétant de l'ermite, étudiant la flexion d'un bras squelettique –, permet au peintre de faire valoir la qualité et la subtilité de son clair-obscur,

⁷⁷ Burke [1909-1914], p. 51.

⁷⁸ Burke [1909-1914], p. 36.

⁷⁹ Derby Museum & Art Gallery. Gravé par Valentine Green en 1772.

⁸⁰ Liverpool, Walker Art Gallery.

⁸¹ Derby Museum & Art Gallery.



106. William Pether d'après Joseph Wright of Derby, *Ermite étudiant l'anatomie*, 1770, manière noire, 58,4 x 46,4 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.14593

mais aussi de soigner la puissance expressive d'un récit mettant en scène le spectacle de la mort. Alors, en effet, que l'ermite manipule sans égards un humérus attaché à un cubitus et à un radius et vit dans une caverne jonchée de crânes et de squelettes, les deux voyageurs représentés au second plan, tentant silencieusement d'entrer dans la caverne, métaphorisent la peur du spectateur lui-même. Si, donc, le tableau de Wright of Derby semble de l'invention personnelle du peintre, ses thèmes, eux, semblent directement puiser parmi le matériau thématique de la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. La peur de la mort y occupe une place essentielle, tout comme d'autres éléments destinés à renforcer l'angoisse du spectateur et, donc, le plaisir sublime de sa délectation. En représentant son ermite la tête reposant sur la main gauche de l'ermite et le bras accoudé sur un rocher, Wright of Derby convoque naturellement, après Romney et West, le thème de la mélancolie, intimement par Burke aux enjeux du sublime. Par ailleurs, le choix d'une scène nocturne permet également au peintre de renforcer l'horreur de la scène. Pour Burke, la nuit est l'espace par excellence de la peur :

Night increases our terror, more perhaps than anything else; it is our nature, when we do not know what may happen to us, to fear the worst that can happen; and hence it is, that uncertainty is so terrible, that we often seek to be rid of it, at the hazard of certain mischief. Now, some low, confused, uncertain sounds, leave us in the same fearful anxiety concerning their causes, that no light, or an uncertain light, does concerning the objects that surround us⁸².

Wright of Derby semble prendre le texte de Burke au pied de la lettre et insister à la fois sur le caractère hésitant des deux voyageurs, dont les pas prudents, les yeux écarquillés et les mains redressées paraissent indiquer qu'ils avancent à tâtons, comme s'ils ne voyaient pas encore ce que les spectateurs peuvent déjà apercevoir.

⁸² Burke [1909-1914], p. 73-74.

Par ailleurs, le geste de la main de la figure de gauche introduit dans le tableau le thème du silence et des « sons incertains » auxquels Burke accorde une grande importance, tout juste avant de citer des vers de Virgile et de Spenser que le tableau de Wright of Derby semble illustrer directement :

*Quale per incertam lunam sub luce maligna
Est iter in sylvis.* –

–A faint shadow of uncertain light,
Like as a lamp, whose life doth fade away;
Or as the moon clothed with cloudy night
Doth show to him who walks in fear and great affright⁸³.

Le premier passage, tiré de l'*Énéide*, décrit l'entrée d'Énée et de la Sibylle de Cumès dans le monde souterrain : « Ils allaient, ombres obscures dans la solitude de la nuit, à travers les demeures vides de Dis et son royaume inconsistant : ainsi va-t-on dans les bois, à la lueur ingrate d'une lune incertaine, quand Jupiter a enfoui les cieux dans l'ombre, et quand la nuit noire a enlevé aux choses leur couleur »⁸⁴. Le second passage, extrait de *The Faerie Queene*, décrit l'entrée dans la caverne de Mammon :

Both rooffe, and floore, and walls were all of gold,
But overgrowne with dust and old decay,
And hid in darkenes, that none could behold
The hew thereof: for vew of cherefull day
Did never in that house it selfe display,
But a faint shadow of uncertein light;
Such as a lamp, whose life does fade away:
Or as the Moone cloathed with cloudy night,
Does show to him, that walkes in feare and sad affright⁸⁵.

Le tableau de Wright of Derby se présente comme une synthèse habile du texte de Burke et des sources qu'il convoque lui-même, favorisant le thème de la mort, mais aussi celui de la peur, auquel l'auteur irlandais, on l'a dit,

⁸³ Burke [1909-1914], p. 74.

⁸⁴ Virgile, *L'Énéide*, VI, v. 267-272. Je souligne le passage cité par Burke.

⁸⁵ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, II, VII, XXIX, v. 253-261. Je souligne le passage cité par Burke.

accorde une importance considérable, tout comme les peintres d'histoire britanniques, nombreux à s'intéresser à ce sujet dans leurs œuvres.

L'un des premiers à aborder de front ce thème du sublime burkien est Joshua Reynolds, dans l'*Ugolino et ses enfants dans le donjon* (ill. 107) qu'il achève en 1773, et pour lequel il s'appuie sur un passage de la *Divine Comédie* de Dante, comme l'indique la description détaillée du tableau dans le livret de l'exposition :

Count Hugolino and his children in the dungeon, as described by Dante in the thirty-third canto of the Inferno.

Io non piangeva, sì dentro impetrai :

Piangevan Elli, ed Anselmuccio mui

Disse : Tu guardi sì, Padre ! Che hai ?

Però non lagrimai, nè rispos' io

*Tutto quel giorno, nè la notte appresso*⁸⁶.

Tirée d'un épisode de la guerre des guelfes et des gibelins, au XIII^e siècle, la scène est située par Dante dans le deuxième anneau du dernier cercle de son Enfer, où sont punis les damnés ayant trahi leur patrie. À la suite d'une conspiration menée par l'archevêque de Pise, Ruggeri Ubaldini, son tyran, Ugolino della Gherardesca, comte de Donoratico, est jeté en prison, en compagnie de deux de ses fils, Gaddo et Uguccione, et de deux de ses petits-fils, Nino et Anselmuccio, où ils meurent de faim. Selon Dante, Ugolino, le dernier à demeurer en vie, aurait finalement dévoré le corps de ses propres enfants, morts près de lui⁸⁷.

Bien qu'il cite les vers de Dante et qu'il soit le premier peintre d'histoire britannique à en proposer une représentation, Reynolds propose en réalité de répondre au défi lancé près d'un demi-siècle plus tôt par l'un des

peintres et des théoriciens qu'il respecte le plus. Dès 1719, Jonathan Richardson enjoint la peinture à nourrir les ambitions de rivaliser avec la poésie, en montrant notamment ses capacités à « élever » et à « amender la nature » (« Raise, and Improve Nature ») et à compléter « ce que les mots ou l'écriture ont commencé » (« completes what Words, or Writing began »)⁸⁸. L'exemple qu'il donne est, précisément, le récit de la mort d'Ugolino, pour lequel il fait référence à la *Nuova Cronica* de l'historien florentin Giovanni Villani⁸⁹, que Reynolds n'a certainement pas lue, mais aussi le texte de Dante, cité et commenté avec une grande précision, y compris le passage mentionné par Reynolds⁹⁰ :

Nor could I weep ; They wept, Anselmo said

(My little, dear Anselmo) What's the matter

Father, Why look you so ? I Wept not yet,

Nor spake a Word that Day, nor following Night⁹¹.

Richardson fait également référence à un bas-relief qu'il attribue à Michel-Ange (aujourd'hui donné à Pierino da Vinci⁹²), qu'il affirme avoir vu dans les collections d'Henry Trench, après le retour du peintre irlandais de Rome, en 1725, et qui représente « the Count sitting with his Four Sons, one dead at his Feet », accompagné d'une allégorie de la Famine et de l'Arno⁹³. Il est probable que Reynolds ait pu avoir l'occasion de voir ce bas-relief puisqu'il a été vendu à Richard Boyle, quatrième comte de Cork et troisième comte de Burlington, avant d'entrer en 1764 dans les collections de William Cavendish, quatrième duc de Devonshire, l'un de ses proches. L'attribution à Michel-Ange est sans doute venue à l'esprit de Richardson en raison du grand nombre des citations de l'artiste florentin que l'on trouve dans le bas-

⁸⁶ Je fais le choix de transcrire littéralement le texte, en retenant les nombreuses incorrections orthographiques. Pour le texte original, voir la note suivante.

⁸⁷ Dante, *La Divine Comédie*, « Enfer », XXXIII, v. 46-54. Je souligne le passage cité par Reynolds : « Io non piangèa, sì dentro impetrai : / piangevan elli ; e Anselmuccio mio disse : "Tu guardi sì, padre ! che hai ?" . / Perciò non lagrimai né rispuos' io / tutto quel giorno né la notte appresso ».

⁸⁸ Richardson 1719, t. II, p. 25-26.

⁸⁹ Richardson 1719, t. II, p. 26-29.

⁹⁰ Richardson 1719, t. II, p. 29-32.

⁹¹ Richardson 1719, t. II, p. 31.

⁹² 1548-1549, collections princières du Liechtenstein. Voir notamment Yates 1951 ; Fenton 1998, p. 68-87 ; Avery [2001], p. 167-190 ; Kusch-Arnhold 2008, p. 51-69.

⁹³ Richardson 1719, t. II, p. 32-33.



107. John Dixon d'après Joshua Reynolds, *Ugolino et ses enfants dans le donjon*, 1774, manière noire, 50,1 x 62,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 2006,U.344

relief: la figure d'Ugolino est en grande partie dérivée du *Moïse*, tandis que deux des fils de l'ancien tyran entretiennent d'étroites relations formelles avec des *ignudi* de la chapelle Sixtine. La composition que Reynolds choisit pour son tableau se détache complètement du choix du sculpteur italien, mais demeure partiellement fidèle à l'art de Michel-Ange. Alors que Pierino da Vinci prend le parti d'une composition explicitement allégorique, située en un lieu qui ressemble davantage à une caverne qu'à une geôle, et où l'ensemble des figures dessinent un grand demi-cercle, Reynolds fait le choix de la vérité, suivant assez strictement les conseils de Richardson⁹⁴.

Chacun des aspects évoqués par Richardson reçoit une réponse de la part de Reynolds. La pâleur des chairs, qui traduit la fatigue et la faim qui tenaille les corps, est rendue par les oppositions fortes des jours et des ombres, tout en étant renforcée par le traitement des silhouettes frêles et des membres amaigris. Plutôt que représenter les yeux rougis du comte, le peintre organise l'ensemble de la composition chromatique autour d'un rouge sombre qui évoque symboliquement le sang versé par la famille, mais aussi, plus prosaïquement, celui dont se repaîtra Ugolino. Ses yeux, cernés par des sourcils épais et des paupières

⁹⁴ Richardson 1719, II, p. 34-35.

gonflées, semblent perdus dans le vague, comme s'il s'agissait d'exprimer l'idée qui lui vient à l'esprit ou de représenter la scène à travers ses propres yeux puisque, dans le texte de Dante, c'est bien le tyran qui fait le récit de son histoire abominable. Cherchant à obtenir la représentation la plus crédible, Reynolds ne dénude pas les corps, comme Pierino da Vinci – Richardson avait lui-même souligné qu'il s'agissait d'une convention de sculpteur –, mais les vêt d'habits conformes à leur rang. Le père, dont le visage est similaire à celui de George White, l'un des modèles préférés de Reynolds, se distingue par la bordure de fourrure qui orne son manteau écarlate. La position du fils le plus faible, qui semble glisser entre les mains d'un de ses frères, est dérivée de la *Pietà* (ill. 108) d'Annibal Carrache. Et, contredisant les propositions de Richardson, Reynolds ne suit pas le coloris des tableaux de Michel-Ange, qu'il n'a jamais véritablement apprécié. Il lui préfère un clair-obscur très marqué, ménagé par des effets de lumière artificielle justifiés par la scène, et qui rappelle Rembrandt et le Caravage, dont Reynolds apprécie la dureté et la sévérité de la manière qui, comme le reconnaît aussi Antoine Coypel, sont parfaites pour les « sujets de prisons, d'antres ou de cavernes »⁹⁵. Mais Michel-Ange n'est pas non plus totalement absent des idées de Reynolds. Pour traduire la prostration du corps d'Ugolino qui, dans le texte de Dante, est « pétrifié en dedans » (« sì dentro impetraì »), le peintre cite directement la figure d'Aminadab que le peintre florentin fait figurer dans l'un des écoinçons de la chapelle Sixtine, parce qu'il est l'un des ancêtres du roi David et donc du Christ.

Le choix de l'histoire d'Ugolino mérite d'être analysé. S'agit-il, pour Reynolds, de répondre simplement aux conseils de Richardson ? Ce n'est pas impossible, d'autant que ce texte fait partie des traités de peinture britannique les plus lus et les plus respectés du XVIII^e siècle. Sans doute ne faut-il pas non plus éluder la question de la mode, car le récit de Dante a suscité après lui une grande

quantité de relectures et d'interprétations. Dans les *Cantorbéry Tales*, Geoffrey Chaucer y fait directement référence dans le conte du moine. Au XVIII^e siècle, il fait l'objet d'un nouvel intérêt, encouragé par la traduction et le commentaire de Richardson, avec lesquels le poète Thomas Gray entre en émulation en rédigeant entre 1737 et 1738 une traduction de la *Divine Comédie* qui ne sera publiée qu'au XIX^e siècle. Après lui, deux autres auteurs citeront et traduiront l'histoire d'Ugolino. Dans sa *Dissertation upon the Italian Poetry* (1753) où il fait l'éloge de la simplicité de la poésie italienne contre les critiques émises par Voltaire, Giuseppe Baretti, un proche de Reynolds, cite l'ensemble du récit dantesque, en italien puis en anglais⁹⁶, avant d'en faire le modèle de la « virilité » de la poésie italienne⁹⁷. Trois ans plus tard, Joseph Warton, un autre ami du peintre et un membre du cercle de Samuel Johnson, revient également au récit de Dante dans son *Essay on the Writings and Genius of Pope* (1756). Commentant l'idée selon laquelle « the most interesting and affecting stories, ancient or modern » sont issues de « real incidents », il consacre plusieurs pages à l'histoire d'Ugolino⁹⁸, qu'il présente comme la plus pathétique qu'il n'ait jamais lue (« I cannot recollect any passage, in any writer whatever, so truly pathetic »); il cite ensuite l'extrait auquel fait référence le tableau de Reynolds dans la traduction de Giuseppe Baretti⁹⁹. Un peu plus tard, le dramaturge allemand Heinrich Wilhelm von Gerstenberg publie une tragédie inspirée de la *Divine Comédie*, *Ugolino* (1767), dont Reynolds a peut-être entendu parler à travers Henry Fuseli. Enfin, entre 1772 et 1773, Frederick Howard, cinquième duc de Carlisle, pour lequel Reynolds travaille depuis la fin des années 1760, propose à son tour une traduction personnelle de l'histoire d'Ugolino dans un petit recueil

⁹⁶ Baretti 1753, p. 41-49.

⁹⁷ Baretti 1753, p. 49-50.

⁹⁸ Warton 1756, p. 254-256.

⁹⁹ Warton 1756, p. 255.

⁹⁵ Coypel 1721, p. 19.



108. Annibal Carrache, *Pietà*, 1604-1606, huile sur toile, 92,8 x 103,2 cm, Londres, National Gallery

de poèmes (*Poems Consisting of the Following Pieces, 1772–1773*)¹⁰⁰.

L'histoire d'Ugolino est donc dans l'air du temps ; mais sans doute n'est-ce pas un simple hasard qu'elle connaisse un vif regain d'intérêt à partir de la fin des années 1750, après les deux publications successives de la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756, 1757) d'Edmund Burke, en 1756. Tous les témoignages critiques concordent en effet, depuis Jonathan Richardson jusqu'à Joseph Warton, pour insister sur le caractère éminemment « pathétique » et « horrible » d'une scène qui, toute entière, est consacrée à la peur de la mort et de la souffrance que le père ressent et imagine pouvoir faire ressentir à ses propres enfants – autant de qualités sublimes par excellence : « And indeed the ideas of pain, and, above all, of death, are so very affecting, that whilst we remain in the presence of whatever is supposed to have the power of inflicting either, it is impossible to be perfectly free from terror »¹⁰¹. Il semble d'ailleurs, si l'on en croit James Northcote, qu'Edmund Burke ait lui-même incité Reynolds à peindre et à présenter son tableau¹⁰².

Le tableau de Reynolds s'inscrit ainsi dans une stratégie sublime personnelle. Après l'ouverture de l'exposition de 1772, certains observateurs suspectent le président de la Royal Academy d'avoir cherché à favoriser l'accrochage de son tableau en défaveur d'œuvres de plusieurs de ses confrères, dont le *Jupiter et Junon* de James Barry¹⁰³. Malgré les critiques commentant ces manœuvres peu recommandables, la réception du tableau est dans l'ensemble extrêmement positive. Un article du *Morning Chronicle* évoque « the first historical production which these countries have produced », tant du point de vue du

style que de l'expression¹⁰⁴ ; d'autres voix s'élèvent pour faire l'éloge explicite des qualités sublimes du tableau¹⁰⁵. Reynolds cherche à demeurer dans les limites de la convenance. Il évoque les mots terribles du plus jeune fils d'Ugolino en le représentant accroché au bras droit de son père, la tête relevée et la bouche ouverte. Mais son *Ugolino* exprime l'horreur plutôt qu'il ne la représente, à l'image de la figure qui, à droite de la composition, recouvre son visage, comme s'il ne voulait pas voir ou admettre les suites du récit, comme le peintre ou le spectateur. Ce choix fait l'objet de l'admiration d'Étienne-Maurice Falconet qui, après avoir reçu du peintre lui-même l'estampe en manière noire gravée par John Dixon en 1774, reconnaît les qualités de ce « tableau expressif »¹⁰⁶.

Même si d'autres commentateurs, à l'instar de Tom Taylor, ont proposé d'analyser l'*Ugolino* en un sens politique¹⁰⁷, la principale raison du succès du tableau de Reynolds tient essentiellement en sa capacité à pouvoir répondre, par les moyens de la peinture, aux enjeux du sublime burkien. Ceci vaut à son tableau d'être loué par Horace Walpole qui, dans les marges de son livre de l'exposition de la Royal Academy, évoque un tableau « most admirable ». Presque immédiatement vendu à John Frederick Sackville, troisième duc de Dorset, l'*Ugolino* devient en quelques années l'une des peintures d'histoire britanniques les plus célèbres d'Europe, bénéficiant sans doute de l'aura conférée par l'estampe de John Dixon.

Henry Fuseli, qui reviendra bien plus tard au sujet tiré de Dante, est l'un des premiers à s'inspirer de la composition de son confrère, sans doute pour se confronter lui aussi à un thème sublime. Lors de l'exposition de la Royal Academy de 1780, il présente ainsi deux tableaux qui s'inscrivent dans cette même esthétique : un *Satan sortant d'une touche de la lance d'Ithuriel*, inspiré par

¹⁰⁰ Howard 1772-1773, p. 13-17.

¹⁰¹ Burke [1909-1914], p. 57.

¹⁰² Northcote 1818, t. I, p. 278-283. Cette anecdote est probablement véridique. Comme le note Martin Postle, le tableau de Reynolds montre clairement les signes d'un agrandissement de ses dimensions autour de la figure d'Ugolino. Voir Postle 1995, p. 138.

¹⁰³ *The Morning Chronicle*, 6 mai 1773.

¹⁰⁴ *The Morning Chronicle*, 10 mai 1773.

¹⁰⁵ Cité par Blanc 2015, p. 466.

¹⁰⁶ Cité par Postle 1995, p. 144.

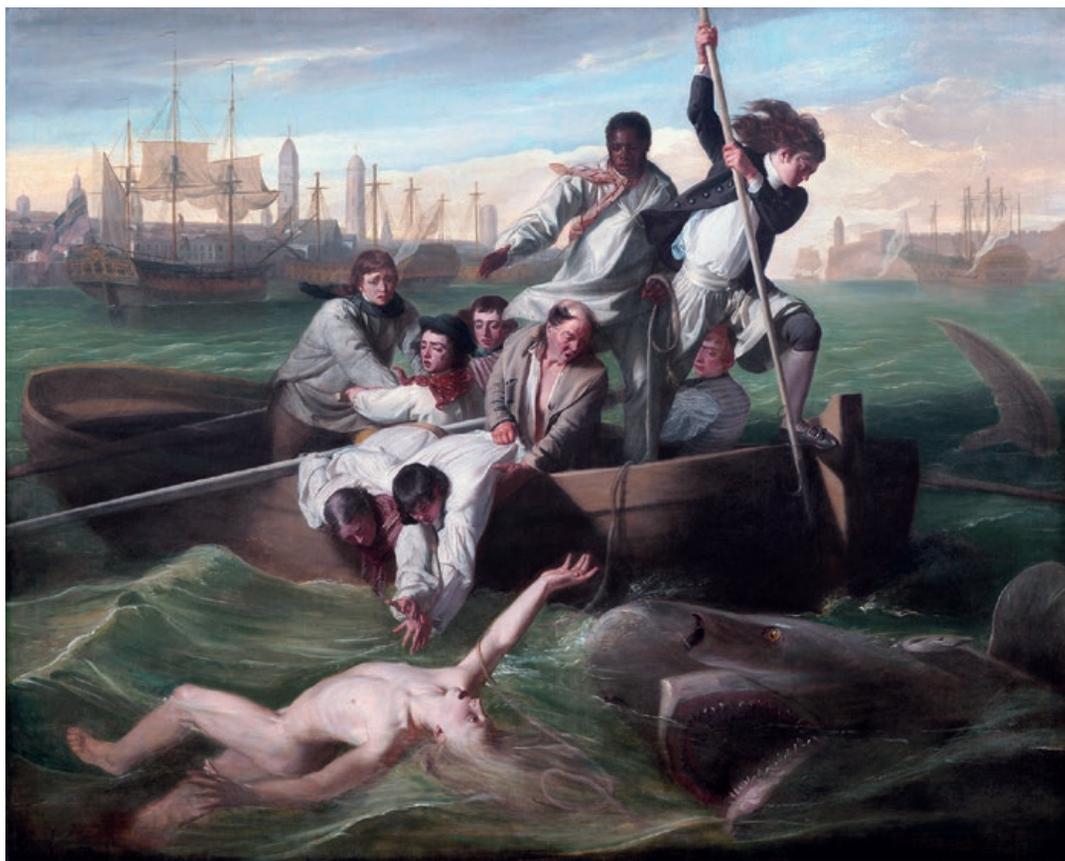
¹⁰⁷ Leslie & Taylor 1865, t. II, p. 155.

109. Henry Fuseli,
« Ezzelin Bracciaferro, plongé
dans ses pensées, au-dessus du
corps de Meduna, qu'il a tué
pour déloyauté, pendant son
absence en Terre Sainte »,
1779, huile sur toile,
45,7 x 50,8 cm, Londres,
Sir John Soane's Museum



John Milton; mais surtout une œuvre étrange, que le livret de l'exposition décrit ainsi : *Ezzelin Bracciaferro, plongé dans ses pensées, au-dessus du corps de Meduna, qu'il a tué pour déloyauté, pendant son absence en Terre Sainte* (ill. 109)¹⁰⁸. Reynolds, on l'a dit, avait souhaité explorer un thème qui n'avait jamais été traité par un peintre. C'est le cas également de Fuseli qui, lui, invente de toutes pièces le sujet de son tableau, tout en demeurant très proche des enjeux propres au récit dantesque. Son tableau met en scène la mort d'un être aimé, que le peintre représente au premier plan, gisant aux pieds d'Ezzelin Bracciaferro, dont la détresse est exprimée, comme chez Reynolds, à travers un regard fuyant vers le spectateur, pris à témoin de la folie d'un geste à laquelle succède un état de mélancolie extrême. À l'arrière-plan, Fuseli ajoute un autel, un crucifix et un crâne, comme s'il s'agissait d'introduire au sein de sa composition le thème de la mort et du châtement qui, dans le tableau de Reynolds, est simplement évoqué par la croix formée par les barreaux de la fenêtre d'une prison dont Ugolino ne ressortira pas vivant.

¹⁰⁸ *Ezzelin Bracciaferro Musing over Meduna, Slain by him for Disloyalty During his Absence in the Holy Land*. Voir Knowles 1831, t. I, p. 413.



110. John Singleton Copley, *Watson et le requin*, 1778, huile sur toile, 182,1 x 229,7 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1963.6.1

Quatre ans après l'*Ugolino*, un autre tableau également présenté à la Royal Academy tente de s'attacher à la traduction visuelle du thème burkien de la peur : il s'agit de *Watson et le requin* (ill. 110) de John Singleton Copley. Bien que le livret ne propose qu'une description allusive du sujet traité (« A Boy Attacked by a Shark, and Rescued by some Seamen in a Boat; Founded on a Fact which Happened in the Harbour of the Havannah »¹⁰⁹), les visiteurs de l'exposition connaissent l'identité du protagoniste de ce tableau, qui est son commanditaire et fait alors partie des célébrités londoniennes. Né à Plymouth, Brook Watson devient orphelin à l'âge de six ans. Il est alors envoyé à Boston ; à quatorze ans, il devient moussaillon et travaille dans l'un des navires de marchandises de son oncle. En 1749, alors que la flotte mouille au large de La Havane, le jeune garçon a la fâcheuse idée de nager dans les eaux des Caraïbes. Il est alors attaqué à deux reprises par un requin. Lors de la première attaque, le squalle lui arrache la chair sous le mollet de la jambe droite ; lors de la seconde, il lui mord le pied droit, sous la cheville. Sauvé par ses compagnons, il doit être amputé sous le genou droit et passe trois mois de convalescence dans un hôpital cubain. Malgré son handicap, Watson ne renonce pourtant pas à la vie active.

¹⁰⁹ Jaffe 1977 ; Abrams 1979 ; Pettit 1990.

Après la banqueroute de son oncle, il fait carrière comme marchand dans l'armée ; il travaille auprès du colonel Robert Monckton et du général James Wolfe avant de s'établir comme marchand à Londres en 1759. C'est en 1774 que Watson fait la rencontre de Copley, au moment où ce dernier arrive en Angleterre. Le peintre originaire de Boston partage peut-être des souvenirs et des connaissances avec le marchand, même si son parcours est bien différent. Copley fait ses premiers pas de peintre en étudiant les estampes de son parrain, Peter Pelham. Il entre ensuite dans l'atelier du peintre John Smibert, qui l'encourage à étudier des moulages d'après l'antique et des traités théoriques. Les premières œuvres connues de Copley montrent que le jeune artiste s'intéresse très tôt à la peinture d'histoire. C'est toutefois en portraitiste qu'il s'affirme sur la scène artistique de Boston. Après avoir envoyé l'un de ses portraits à Londres, il est encouragé par Benjamin West et Joshua Reynolds à s'y établir. En juin 1774, il part pour l'Europe où il effectue un Grand Tour de quatorze mois. En compagnie du peintre anglais George Carter, il visite les villes de Rouen, Paris, Lyon, Marseille, Toulon, Antibes, Gênes, Pise et Florence. Il arrive à Rome en 1774 où il demeure quatre mois. Peu après, il repart sur les routes, passant par Parme, Venise, le Tyrol, Mannheim, Cologne, avant de rejoindre sa famille à Londres.

À son arrivée à Londres, Copley devient assez rapidement un portraitiste apprécié, même si la presse lui reproche le manque de naturel de ses tableaux. Élu associé de la Royal Academy en 1776, il veut toutefois s'affirmer comme peintre d'histoire, à l'image de son illustre prédécesseur, Benjamin West. Un an après avoir présenté une *Nativité* (1777) à l'exposition de la Royal Academy, *Watson et le requin* offre ainsi à Copley l'occasion de célébrer le courage et la vie exceptionnelle de Brook Watson, mais aussi de faire valoir ses talents de peintre d'histoire, et cela de façon fort originale. À la différence de *La Mort du général Wolfe*, achevée huit ans plus tôt, *Watson et le requin* n'est pas la représentation d'un grand homme de la patrie britannique. Le marchand fait

partie des personnages de la scène londonienne ; mais il n'est ni un héros ni un martyr. Le tableau de Copley est un portrait, et a été commandé comme tel par Watson. L'exécution décrit avec une apparente précision le port de La Havane et le coucher de soleil sur l'île cubaine, et détaille minutieusement les étoffes et les visages des différents protagonistes de la scène. Elle renvoie ainsi à la pratique d'un portraitiste professionnel – à ce que Joshua Reynolds appelle en 1771 le « style ornamental » (*ornamental style*) des peintres hollandais, propre au portrait et aux scènes de la vie quotidienne plutôt qu'à la peinture d'histoire, dans la mesure où « leurs tableaux représentent toujours quelque site précis », « chacun, en son genre, [étant] un portrait très fidèle, mais très limité »¹¹⁰. À cet égard, il serait possible de penser, avec le président de la Royal Academy, que le tableau de Copley ne peut être considéré comme une véritable peinture d'histoire dans la mesure où il ne présente pas cette « généralité », cette « universalité » propre au grand style et que contredisent les caractéristiques d'un style plus directement attaché à l'imitation de la nature ordinaire :

Quand il veut traiter l'histoire, un peintre de portraits court également le risque d'entrer trop dans le détail, s'il ne reste pas sur ses gardes. Il aura trop fréquemment tendance à peindre les têtes de ses peintures d'histoire semblables à des portraits. C'était d'ailleurs la coutume, autrefois, parmi les anciens peintres qui ont revivifié l'art, avant que les idées générales n'eussent été pratiquées et comprises par leurs successeurs. Un peintre d'histoire peint l'homme en général. Un peintre de portrait peint un homme particulier et, par conséquent, un mauvais modèle. Une pratique habituelle des moindres exercices de l'art empêchera donc beaucoup d'atteindre les plus grands¹¹¹.

Pourtant, Copley traite l'épisode de la vie de Watson comme s'il s'agissait d'une scène d'histoire ; et l'invention de son tableau contredit les réserves

¹¹⁰ Blanc 2015, p. 427.

¹¹¹ Blanc 2015, p. 427-428.

émises par Reynolds, en proposant un grand nombre d'allusions à des œuvres des grands maîtres qu'admire le peintre américain, et notamment à Poussin et à Raphaël, auquel il pense sans doute quand il peint son *Ascension du Christ* (ill. 111) en 1775, alors qu'il est encore à Rome. Les deux hommes en chemise blanche qui tendent ensemble leur main gauche afin de se saisir de celle de Watson sont directement dérivés des deux apôtres qui tirent un filet rempli de poissons dans *La Pêche miraculeuse* de Raphaël, tiré de la célèbre série des cartons des Actes des Apôtres. La position de Watson, dont la nudité est à peine voilée par les vagues qui le recouvrent, renvoie à l'attitude de l'antique *Laocoon*, modèle par excellence de l'expression de la souffrance et de la peur. Il est également possible qu'elle fasse référence à celle du *Gladiateur Borghèse*, ou encore à celle du possédé dans la *Transfiguration* de Raphaël (ill. 90). Quant à la figure du jeune homme qui, cheveux au vent, s'apprête à frapper le requin d'une lance, elle évoque le *Grand saint Michel* du même Raphaël, que Copley a pu voir dans les collections royales françaises, lors de son passage en France, ou encore par les estampes qui en ont été notamment tirées par Gilles Rousselet ou Nicolas de Larmessin III.

À travers ce mélange des genres, Copley cherche-t-il à atteindre ce que Joshua Reynolds appelle le « style composite » (*composite style*), mélange du *grand style* et de l'*ornamental style*? C'est peu probable car, comme on l'a vu, le président de la Royal Academy n'envisage cette conciliation stylistique qu'à la condition qu'à un grand dessin soit associé un coloris doux et charmant, à l'image de ce qu'il admire chez les peintres comme le Corrège ou Ludovico Carracci. Plus proche du pinceau léché et minutieux des peintres hollandais, Copley n'appartient pas à cette famille d'artistes. Il est possible en revanche que son tableau cherche à profiter du succès récent des tableaux d'histoire de Benjamin West et d'Edward Penny, le premier ayant su donner une dimension héroïque à un fait de l'histoire contemporaine et le second ayant cherché à donner à la vie quotidienne

les contours d'une fable morale. En faisant implicitement référence à des images chrétiennes, Copley transforme un drame personnel en un discours universel : celui d'une lutte du Bien (le corps nu et innocent du jeune Watson) contre le Mal (le monstrueux squal, dont la mâchoire dentelée ressemble davantage à celle d'un gigantesque Léviathan que d'un squal), et dont il n'est possible de sortir victorieux qu'avec l'aide de Dieu (le sauveur aux allures d'archange vengeur). Que ce propos, volontairement général et évasif, puisse souffrir des interprétations plus proprement historiques, comme celle qui en fait une évocation voilée des débuts de la Guerre d'indépendance opposant la jeune et solidaire nation américaine et le néfaste pouvoir britannique, montre l'efficacité de l'œuvre. Elle parvient à produire un discours général et universel, mais aussi à susciter auprès des spectateurs un effet émotionnel puissant, servi par le caractère menaçant et inéluctable d'une action à l'issue de laquelle, chacun le sait, le requin dévorera la jambe droite de Watson. Malgré le caractère effroyable de la scène, *Watson et le requin* obtient ainsi, comme l'*Ugolino* de Reynolds, les faveurs de la critique : Horace Walpole écrit dans la marge de son livre : « Good, and the whole a good picture », deux ans avant que le peintre ne soit élu académicien.

S'il est donc difficile d'admettre que la publication de la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* a contribué à créer une « esthétique sublime », non seulement parce que son auteur la pensait impossible dans le domaine des arts visuels, mais aussi, et pour cette raison même, parce que les peintres et les sculpteurs y répondent de manières extraordinairement variées et parfois contradictoires, il est incontestable que les idées déclinées par Edmund Burke à travers la formulation de principes généraux, la valorisation de quelques sources littéraires et poétiques et la prédilection de certains thèmes spécifiques, ont permis l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes répondant de manière différente et originale aux nouveaux défis de la peinture d'histoire.



111. John Singleton Copley, *L'Ascension du Christ*, 1775, huile sur toile, 81,3 x 73 cm, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 25,95

La peinture de James Barry

Au sein de cette génération sublime, certains peintres occupent une place plus importante que les autres. Avant d'aborder le cas d'Alexander Runciman, Henry Fuseli et John Hamilton Mortimer, dont les tableaux s'orientent de plus en plus, durant les années 1770, vers un goût pour le sauvage et l'irrégulier, j'insisterai d'abord sur le cas de James Barry, dont les débuts de la carrière sont marqués par une interprétation à la fois précise et personnelle des idées d'Edmund Burke, celui qui l'avait encouragé à quitter Dublin pour Londres, au printemps 1764, et à parfaire sa formation en Italie.

Premiers succès

Quatre ans après son arrivée à Rome, en octobre 1765, James Barry adresse une lettre à William Burke, le neveu du philosophe. Il lui explique vouloir faire date en envoyant une nouvelle peinture d'histoire à la deuxième exposition organisée par la Royal Academy, en 1770: « I have begun a picture, which I intend for the exhibition; the subject is, Eve tempting Adam: it is also painted in the lodge of Raffael, but does not please me, as I think it designed in a manner that neither explains the story nor interests the spectator »¹¹². Quatre ans plus tard, le 8 avril 1769, il explique avoir quasiment achevé son tableau; il demande à Joshua Reynolds de lui réserver une bonne place dans l'exposition de l'année suivante¹¹³: « If it should be in time for the exhibition, and that Sir Joshua Reynolds can procure a good place for it near the sight, he will exceedingly oblige me in putting it in, but if it cannot be near the sight; let it not be exhibited at all »¹¹⁴. Après plusieurs retards, le tableau n'arrive finalement à Londres qu'au début de l'année 1771, où il est exposé quelques mois plus tard¹¹⁵.

Les vœux de Barry auprès de Reynolds sont d'ailleurs exaucés. Comme le montre l'estampe de Michel Vincent Brandoin qui restitue l'accrochage de l'exposition (ill. 112), *La Tentation d'Adam* occupe une place centrale sur l'un des murs. Le tableau est accroché aussi bas que possible, compte tenu de ses dimensions. Cette situation est infiniment plus favorable que celle de la *Sainte Famille* de Francesco Zuccarelli¹¹⁶ ou de la *Vénus gourmandant Cupidon* de Joshua Reynolds¹¹⁷, qui sont relégués dans le coin, et même que *Le Retour de Télémaque*¹¹⁸ ou le *Premier entretien du roi Edgar et d'Elfrida* d'Angelica Kauffman¹¹⁹, deux tableaux noyés dans la masse des petits formats du mur adjacent. Ceci étant dit, l'estampe de Brandoin ne nous montre pas d'autres tableaux d'histoire, plus importants, que l'œuvre de Barry a côtoyés, peut-être dans cette salle, mais, plus probablement, à distance. En 1771, Giovanni Battista Cipriani expose un tableau représentant les *Muses*, malheureusement perdu. Outre les deux tableaux cités, Angelica expose également un *Acontio et Adippe*, inspiré d'Ovide. Mais c'est surtout Benjamin West qui mène le bal en 1771, avec pas moins de huit tableaux d'histoire exposés. Certains d'entre eux, comme le *Serment d'Hannibal* ou *La Mort du général Wolfe*, suscitent des réponses enthousiastes de la presse, des spectateurs et du roi lui-même.

Il faut donc imaginer *La Tentation d'Adam* de Barry entouré de ces tableaux. Face à une telle concurrence, le peintre fait le choix de la différence. Exposant un tableau d'assez grand format et cantonné à la seule de deux figures presque entièrement nues, il affirme la singularité d'une exécution, mais aussi d'une invention,

¹¹⁶ Ce tableau se trouve sur le mur gauche, le long de l'arête, le deuxième en partant du haut. Non localisé.

¹¹⁷ Accroché sous la *Sainte Famille* de Zuccarelli, ce tableau est aujourd'hui conservé à la Kenwood House, à Londres.

¹¹⁸ Ce tableau se trouve sur le mur de droite, occupant l'ensemble du registre inférieur. Il est conservé au Mead Art Museum at Amherst College.

¹¹⁹ Située sur le mur de droite, en haut de la deuxième colonne en partant de la gauche, cette œuvre inspirée de l'histoire anglo-saxonne est aujourd'hui conservée à la Saltram House.

¹¹² Fryer & Burke 1809, t. I, p. 74.

¹¹³ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 169.

¹¹⁴ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 174-175.

¹¹⁵ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 190, 196.

112. Richard Earlom
d'après Michel Vincent
Brandoin, *L'Exposition
annuelle de la Royal Academy
de 1771, 1772*, manière
noire, 46,8 x 55,9 cm,
Londres, British Museum,
Department of Prints and
Drawings, inv. 1 902 111 901



comme l'indique la signature qu'il choisit d'apposer en bas à droite de la toile, *Js. Barry Inv.t & Pinx.* La *Tentation d'Adam* (ill. 113) est en effet le premier tableau présenté lors d'une exposition publique londonienne directement inspiré de *Paradise Lost* de John Milton. Le moment choisi par Barry est celui, narré au livre IX, de la réaction d'Adam aux aveux d'Ève: « No, no! I feel / The link of nature draw me: flesh of flesh, / Bone of my bone thou art, and from thy state / Mine never shall be parted, bliss or woe! »¹²⁰ Pour Barry, le modèle miltonien est donc iconographique; mais il est aussi formel. Il permet au peintre irlandais, pour paraphraser ses propres mots, d'expliquer l'histoire biblique tout en intéressant le spectateur, comme il le reconnaît en l'associant aux modèles qu'il a pu étudier dans les Loges du Vatican. Contrairement à Raphaël, toutefois, ce n'est pas Adam et Ève qu'il représente, mais une tentation d'Adam. C'est une action, où se trouvent enchâssées, pour ne pas dire enchaînées – comme le sous-entendent les vers de Milton – les figures de deux victimes: celle d'Ève, trompée par le serpent, auquel elle est directement comparée – le serpent au sol gobe un morceau de pomme; et celle d'Adam, dupé par Ève,

¹²⁰ John Milton, *Paradise Lost*, IX, v. 913-916.



113. James Barry, *La Tentation d'Adam*, 1776, eau-forte, 68 x 41,1 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,1031.216

laquelle se love autour de son corps, comme la queue du serpent autour de sa jambe. *La Tentation d'Adam* est ainsi loin de répondre aux prescriptions moralisatrices de Lord Shaftesbury. Contrairement à Hercule, dont l'aristocrate anglais encourage la représentation, Adam et Ève ne sont pas à la croisée des chemins ; ils sont plutôt, déjà, sur le chemin du Péché. L'action narrée n'est pas celle de la Faute en train d'être avouée, mais celle de la Faute déjà avouée et, donc, déjà, du début de la Chute. Le lion et les cervidés, à l'arrière-plan, rappellent le temps où prédateurs et proies pouvaient vivre en bonne entente ; mais le regard menaçant du fauve indique bien que ce temps est déjà révolu. La main et les feuilles qui couvrent – ou tentent de couvrir – le sexe d'Ève et d'Adam montrent bien que la Faute a déjà été commise. Lord Shaftesbury, suivi en cela par Benjamin West, promet surtout des *exempla virtutis* ; James Barry, lui, fait le choix d'exposer la scène primitive du Mal. Son tableau n'est pas qu'une variation sur la beauté du couple primordial. Certes, les corps d'Adam et d'Ève sont beaux en leur genre. La première femme ressemble de près, non sans raison, au prototype de la *Vénus pudique*, tandis que la force musculeuse de son compagnon n'est pas sans évoquer celle des *Dioscures* du Quirinal ou des corps masculins de Michel-Ange. Mais l'Ève de Barry est présentée dans l'acte de séduction d'Adam inspiré par le serpent ; elle est elle-même, en ce sens, un serpent qui tente d'amadouer un Adam, dont le visage déformé par le désespoir et la peur est celui de la Mélancolie, mais aussi, plus largement, du malheur de l'humanité toute entière, sur le point d'être bannie et maudite par Dieu.

En cherchant ainsi à intéresser son public, James Barry tente de répondre à la crise des sensibilités qui avait occupé Edmund Burke et qui occupe encore certains des collègues du peintre irlandais. Parmi eux, Joshua Reynolds insiste aussi dans son quatrième discours académique, prononcé en décembre 1771, quelques mois après l'exposition de la *Tentation d'Adam*, sur la nécessité de penser l'invention comme un moyen

d’impliquer intellectuellement et émotionnellement les spectateurs :

L’invention en peinture n’implique pas l’invention du sujet. Celle-ci est communément fournie par le poète ou l’historien. Comment, donc, choisir un bon sujet ? Un sujet ne peut convenir [à un tableau] que s’il nous intéresse de façon générale. Il doit être l’exemple éminent d’une action héroïque ou d’une souffrance héroïque. Il doit y avoir, dans l’action ou dans l’objet, quelque chose où les hommes se sentent concernés dans leur ensemble, et qui émeuve vivement la sympathie du public¹²¹.

Pour Reynolds, dont les idées semblent alors très proches de celles de Barry, la nouveauté n’est donc pas une question de principe, mais une question d’effet : « Quand ce désir de nouveauté, explique-t-il un an plus tard, en 1772, ne procède que de pure paresse ou de caprice, il ne mérite pas de troubler la critique. Mais quand il est le résultat d’un esprit actif d’une complexion particulière, il est toujours frappant et intéressant, et jamais insipide »¹²². Face au manque de saveur et de goût de la peinture d’histoire britannique, Barry répond ainsi par le sublime miltonien, dont il se veut l’héritier et le continuateur.

Parallèlement à sa *Tentation d’Adam*, qui remporte un vif succès lorsqu’elle est présentée à la Royal Academy, James Barry poursuit ses recherches dans le cadre du *Philoctète sur l’île de Lemnos* (ill. 114) qu’il achève en 1770 en guise de diplôme pour l’Accademia Clementina de Bologne, où il séjourne durant son voyage de retour de Rome à Londres. C’est à Edmund Burke et à son neveu, William, que Barry rend d’abord des comptes sur son œuvre tout juste achevée :

My picture of Philoctetes is finished, and those artists who have seen it and my other things, have been more favourable in their opinions of that and of me, than I could have well expected ; the figure is larger than the life. I did it as well as I could, and as to the point of time, etc. in the story, I followed

closely the Greek epigram upon Parrhasius’s picture of the same subject, and I found the *Philoctetes* of Sophocles, an useful comment upon it¹²³.

Pour un tel sujet, auquel il est l’un des premiers peintres à se consacrer, Barry ne semble pas se fonder sur le récit laconique d’Homère qui, au livre II de l’*Iliade*, explique que l’archer grec Philoctète, qui avait participé à la guerre de Troie, avait été abandonné sur l’île de Lemnos par ses compagnons en raison de l’odeur infecte répandue par une plaie qu’il avait contractée au pied, au contact d’une des flèches empoisonnées que son ami Hercule lui avait offertes. Ce sont deux autres sources que Barry mentionne dans sa lettre. La première, une épigramme de Glaucos tirée de l’*Anthologie grecque*, est probablement tirée de l’*Inquiry into the Beauties of Painting* (1760) de Daniel Webb, qui la cite *in extenso* :

The *Philoctetes* of Parrhasius is a fine image of hopeless wretchedness, of consuming grief. The picture itself is happily described by the epigrammatist, and the compliment to the painter, has the elegance and simplicity peculiar to the Greeks.

Drawn by Parrhasius, as in person view’d,
Sad Philoctetes feels his pains renew’d.
In his parch’d eyes the deep-sunk tears express
His endless misery, his dire distress.
We blame thee, painter, tho’ thy art commend ;
’T was time his sufferings with himself should end.

We cannot well conceive an image more tender, or more affecting than this. Let terror be united with pity, the muse of painting has completed her drama¹²⁴.

Quant à la tragédie de Sophocle¹²⁵, Barry semble également l’avoir lue. Il en tire plusieurs éléments précis

¹²¹ Blanc 2015, p. 413-414.

¹²² Blanc 2015, p. 441.

¹²³ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 189-190.

¹²⁴ Webb 1760, p. 161-162.

¹²⁵ Les trois autres pièces antiques connues traitant de la figure de Philoctète sont le *Philoctète à Troie* du même Sophocle, le *Philoctète* d’Eschyle et le *Philoctète* d’Euripide, dont nous ne connaissons aujourd’hui que des fragments.



114. James Barry, *Philoctète sur l'île de Lemnos*, 1777, gravure, 20,3×36,8 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.11066

de ce qu'il appelle un « commentaire » du récit antique. La plaie que le peintre évoque à travers le bandage taché de sang renvoie aux débuts de la pièce où Ulysse évoque le « pied » de Philoctète, « attaqué par une plaie dévorante » qui « laissait couler un sang corrompu »¹²⁶, ainsi que l'exclamation de Néoptolème : « Ah ! grands dieux ! Voici encore, à sécher, d'autres lambeaux tout souillés du sang impur de sa plaie »¹²⁷. On y trouve en effet une référence directe à la colombe transpercée d'une flèche, visible au premier plan : « Cet arc me fournissait la nourriture nécessaire, en perçant les colombes dans leur vol ; mais l'oiseau, que ma flèche lancée par la corde avait atteint, il me fallait, malheureux, le chercher moi-même, en traînant péniblement mon pied »¹²⁸. Quant à la mer à laquelle Philoctète s'adresse à plusieurs reprises, et au-dessus de laquelle on voit un ciel orageux zébré d'éclairs, elle fait sans doute référence au tonnerre qui gronde au moment où Pyrrhus recherche le héros. À ces deux sources, il faut sans doute ajouter une troisième, que le peintre irlandais ne mentionne pas, mais sur laquelle il semble clairement se fonder, qu'il tire de la *Suite de Philostrate* publiée pour la première fois par Blaise de Vigenère en 1597 :

Vous le voyez maintenant tout abattu de maladie et élangouré ; la face maigre, pâle et décolorée, ses sourcils se rejetant de langueur en bas sur les yeux ; si qu'à peine se peuvent-ils entrouvrir pour voir ; sa chevelure mal testonnée et pleine de crasse, et sa barbe hérissée et touffue : revêtu de pauvres malotrus haillons et lambeaux. Ayant au reste le pied enveloppé, il semble qu'il nous veuille à peu près tenir ce langage¹²⁹.

Ces détails iconographiques ne constituent toutefois pas l'essentiel du projet de Barry. Le peintre concentre l'essentiel de son attention sur l'expression de la douleur de Philoctète. Thème sublime par excellence, on l'a dit, la

douleur est intrinsèquement liée à la figure de Philoctète qui, depuis l'Antiquité, en est l'une des principales incarnations. Tandis que, dans la pièce de Sophocle, le héros grec ne cesse d'affirmer qu'il peine à supporter la douleur de sa plaie infectée, Cicéron fait de Philoctète le modèle de l'âme excessive, incapable d'ataraxie :

On peut bien lui pardonner de gémir, puisqu'il avait eu devant les yeux l'exemple d'Hercule même, qui, dans l'excès de ses douleurs, poussait de hauts cris sur le mont Ceta. Philoctète donc, héritier des flèches d'Hercule, ne trouve pas ce présent d'une grande ressource. [...] Puisque la douleur arrache de semblables cris, il est difficile de ne pas dire qu'elle est un mal, et un grand mal¹³⁰.

Pourtant, le *Philoctète* peint par Barry ne présente pas l'expressivité à laquelle on pourrait s'attendre en lisant les textes antiques qui lui sont consacrés. Certains commentaires ont voulu faire de ce tableau l'exemple d'un art « néo-classique », dans le sillage de Johann Joachim Winckelmann, qui loue lui-même les artistes capables, à l'exemple des Anciens, de représenter un Philoctète qui ne cesse à la passion de la souffrance et « qui préféreront aussi représenter Philoctète selon les principes de la sagesse philosophique plutôt qu'en s'inspirant de cette image du poète : “Bien qu'il retentisse beaucoup de lamentations, de plaintes, de gémissements, de hurlements, il fait entendre des voix affaiblies » »¹³¹. Je ne reviendrai pas ici sur la notion anachronique de « néo-classicisme », qui paraît d'autant moins pertinente pour décrire le tableau de Barry qu'elle manque d'identifier ses principales caractéristiques. Le fait est que le peintre irlandais ne cherche nullement à présenter son *Philoctète* comme un philosophe supportant sagement sa douleur. Certes, il n'ouvre pas la bouche de douleur et ne semble exprimer ni « gémissements », ni « hurlements », ni même une « voix affaiblie » ; mais le rictus qui déforme son visage, ainsi que le vent qui agite sa barbe et sa

¹²⁶ Sophocle, *Philoctète*, v. 9-10.

¹²⁷ Sophocle, *Philoctète*, v. 37-38.

¹²⁸ Sophocle, *Philoctète*, v. 269-274.

¹²⁹ Vigenère 1597, p. 664.

¹³⁰ Cicéron, *Les Tusculanes*, II, VII.

¹³¹ Winckelmann [2005], p. 276, citant un poème d'Ennius mentionné dans *Des termes extrêmes des biens et des maux* (II, 94) de Cicéron.

longue chevelure, dans la version qui en est gravée plus tard, témoignent de la souffrance qui traverse son corps, dont l'attitude doit beaucoup à l'attitude expressive de l'*Hercule au bûcher* peint par Guido Reni et gravé par Gilles Rousselet vers 1669¹³². Il en est de même de sa main droite crispée et sa jambe gauche, dont la musculature tendue, sur le modèle du *Laocoon*, et la position en suspension, au-dessus du bloc de pierre sur lequel le héros est assis, donnent le sentiment que la douleur est si insoutenable qu'il ne parvient plus à poser le pied au sol. D'autres détails viennent commenter la scène principale. La colombe transpercée d'une flèche, au premier plan, apparaît comme l'emblème le double du héros : elle rappelle les conditions dans lesquelles Philoctète s'est blessé, avec l'une de ses propres flèches ; elle résume aussi la situation d'un corps traversé par la douleur et qui, comme il l'explique à plusieurs reprises dans la pièce de Sophocle, ne souhaite que mourir pour abrégé ses souffrances. Le bas-relief visible sur l'un des côtés du bloc sur lequel est assis le héros, qui semble représenter un sacrifice, illustre enfin le martyr de Philoctète, amplifié par la vue au loin d'un navire au bord duquel se trouvent peut-être Néoptolème et Ulysse. Ces procédés ne visent pas à effacer la douleur du corps de Philoctète, ni même à l'amoindrir. Il s'agit plutôt, selon un procédé typiquement burkien, de la mettre à distance, en amenant le spectateur à imaginer plutôt qu'à percevoir la souffrance du héros et, donc, à augmenter l'effet de son tableau sur lui. Relevant le défi lancé par Burke aux peintres, qu'il juge incapables d'atteindre le sublime propre aux poètes qui, eux, peuvent véritablement faire preuve d'obscurité en ne représentant pas ce qu'ils veulent exprimer, Barry accorde à l'attitude de sa figure suffisamment d'ambiguïté pour qu'elle puisse, au-delà de

ce à quoi peuvent accéder les sens, susciter les pouvoirs de l'imagination et évoquer à la fois une douleur physique et une souffrance morale :

It is one thing to make an idea clear, and another to make it *affecting* to the imagination. If I make a drawing of a palace, or a temple, or a landscape, I present a very clear idea of those objects; but then (allowing for the effect of imitation, which is something) my picture can at most affect only as the palace, temple, or landscape would have affected in the reality. On the other hand, the most lively and spirited verbal description I can give raises a very obscure and imperfect *idea* of such objects; but then it is in my power to raise a stronger *emotion* by the description than I could do by the best painting. This experience constantly evinces¹³³.

Le tableau bolonais de James Barry connaît un succès d'estime considérable. Gravé à deux reprises, par ses soins (1777 ; ill. 114) mais aussi par Francesco Rosaspina (1785), il suscite très vite une série de nouvelles interprétations picturales, par des artistes parfois directement tributaires de l'invention du tableau, comme Jean-Joseph Taillasson (1773-1777¹³⁴), François-Nicolas Delaistre (1785¹³⁵) ou Jean-Germain Drouais (1787¹³⁶), ou tout à fait différents, comme Nikolai Abraham Abildgaard (1775¹³⁷), Guillaume Guillon Lethière (1798¹³⁸), François-Xavier Fabre (1800¹³⁹) et Vincenzo Baldacci (1807¹⁴⁰). Ce succès traduit la nouveauté de l'œuvre de Barry qui, tant du point de vue de l'invention que de celui de l'expression, propose des moyens inédits d'explorer la représentation de la souffrance, non plus seulement pensée comme un phénomène physique, qu'il faut représenter à travers ses manifestations matérielles, mais comme un fait moral

¹³² Aujourd'hui au musée du Louvre, le tableau se trouvait alors dans les collections royales, que le peintre irlandais a pu voir et étudier lors de son passage à Paris, sur le chemin de Rome. Voir Myrone 2005, p. 86. Ce rapprochement a d'autant plus de sens que, selon la légende, sur laquelle la fin de la tragédie de Sophocle brode largement, Hercule et Philoctète avaient été amis, ce dernier ayant hérité des flèches du premier à l'origine de la plaie et de ses souffrances.

¹³³ Burke [1909-1914], p. 53.

¹³⁴ Bordeaux, musée des Beaux-arts.

¹³⁵ Perdue.

¹³⁶ Chartres, musée des Beaux-arts.

¹³⁷ Copenhague, Statens Museums for Kunst.

¹³⁸ Paris, musée du Louvre.

¹³⁹ Montpellier, musée Fabre.

¹⁴⁰ Cesena, Pinacoteca Comunale.

qu'il s'agit de traduire par le biais d'un vocabulaire à la fois expressif et allégorique.

Premiers échecs

Salués par le public et loués par la critique, les premiers tableaux exposés par James Barry à la Royal Academy font de lui l'un des peintres d'histoire britanniques les plus prometteurs de sa génération. Ce succès n'est toutefois qu'éphémère. Très vite, l'artiste irlandais se trouve en effet confronté à deux difficultés.

La première est le nombre très limité des commandes britanniques de grands tableaux d'histoire. Benjamin West accapare alors l'attention de George III ; et Barry, comme ses collègues académiciens, se désole ainsi des faibles retombées concrètes des réussites publiques de leurs œuvres. La situation semble évoluer quand, durant la deuxième moitié des années 1760, se dessine le projet d'une nouvelle décoration de Saint-Paul. Ce projet s'inscrit dans une longue histoire. Dès les années 1750, de nombreux critiques, artistes et entrepreneurs réclament que le décor de la coupole peint par James Thornhill entre 1709 et 1719 soit étendu au reste du bâtiment. En 1752, le peintre et illustrateur Samuel Wale s'associe avec l'architecte John Gwynn pour soumettre un nouveau projet de décoration de la cathédrale. Ce projet ne voit pas le jour en raison d'une absence de soutien des autorités ecclésiastiques ; mais il fait l'objet d'une série d'estampes gravées par Edward Rooker (1755). En 1766, le projet est relancé par Benjamin West, qu'il aurait soumis à son ami Thomas Newton, évêque de Bristol et doyen de Saint-Paul, selon le biographe du peintre, John Galt¹⁴¹. Cette proposition semble demeurée lettre morte pendant quelques années. Il faut attendre le début des années 1770 pour réentendre parler de ce projet. En 1772 est publiée une traduction anglaise du *Londres (1770-1771)* de Pierre-Jean Grosley où l'auteur défend l'idée de poursuivre la décoration de Saint-Paul afin de renforcer la légitimité

de l'Église d'Angleterre et de promouvoir la peinture d'histoire en Angleterre¹⁴².

Peu de temps après, Joshua Reynolds reprend et soutient le projet. À l'occasion d'un dîner avec West et Newton, les deux peintres proposent chacun de contribuer à la décoration de la cathédrale en offrant un tableau. Reynolds et Newton se revoient le 4 février 1773, à 16 heures, avant que le doyen de Saint-Paul ne pose pour le peintre entre avril et mai de la même année¹⁴³. Reynolds mentionne pour la première fois le projet dans une lettre adressée à Thomas Robinson, deuxième baron de Grantham, le 20 juillet 1773 :

Nous avons à présent le projet de décorer la cathédrale Saint-Paul avec des peintures, exécutées par cinq de nos académiciens, et j'ai peur qu'il n'y ait pas d'autres artistes qualifiés pour cette tâche. Nous avons tous donné notre accord de fournir une grande peinture. Ils sont si pauvres qu'il nous faut gracieusement donner les peintures : ils n'ont que 30 000 livres de côté pour subvenir aux frais d'entretien de cet édifice, ce qui est à peine suffisant pour le projet. Tous ceux dont le consentement a été nécessaire l'ont donné librement. Nous pensons que ce sera un moyen d'introduire une nouvelle mode pour les églises d'y avoir des tableaux d'autel, et que Saint-Paul créera la mode en peinture comme Saint-James l'a créée pour les vêtements. Ce serait certainement vain de former ici des peintres d'histoire s'il n'y a point de moyens de leur donner du travail. Après que nous aurons fait cela, nous proposerons d'étendre ce projet aux futurs monuments qui y seront construits, en lieu et place de l'abbaye de Westminster, de sorte qu'il puisse s'agir d'ornements pour l'édifice, sous l'inspection de l'académie. J'ai eu une longue discussion avec l'évêque de Bristol, le doyen de Saint-Paul, et qui a l'entière direction de l'église : il est très favorable au projet¹⁴⁴.

Cette lettre de Reynolds semble montrer que le président de la Royal Academy s'est emparé de l'idée de West pour

¹⁴¹ Galt 1816, t. II, p. 16.

¹⁴² Grosley 1772, t. II, p. 61. Voir aussi Pressly 1981, p. 42 et 210 ; Postle 1995, p. 162.

¹⁴³ Postle 1995, p. 163.

¹⁴⁴ Blanc 2015, p. 452.

en faire un projet personnel, institutionnel et national : national parce qu'il permettra selon lui d'offrir aux meilleurs peintres d'histoire britanniques l'occasion de rivaliser publiquement les uns avec les autres, dans des tableaux de grand format et dans le cadre prestigieux d'une église ; institutionnel car cette entreprise a pour visée de faire la promotion de la Royal Academy, à l'intérieur de laquelle, dit très explicitement Reynolds, seront choisis les peintres concernés ; et personnel dans la mesure où, naturellement, il considère ce projet comme le moyen idéal de briller comme peintre d'histoire, quelques mois après le succès de son *Ugolino*. Pour cela, toutefois, Reynolds a besoin de l'accord du roi, George III, de James Townsend, le lord-maire de Londres, de Frederick Cornwallis, archevêque de Cantorbéry, de Richard Terrick, évêque de Londres, et de Thomas Newton, doyen de Saint-Paul. En attendant leur réponse, il prend l'initiative personnelle de contacter les premiers peintres susceptibles d'accepter sa demande. Le 19 août 1773, lors de l'assemblée générale de la Royal Academy, à l'occasion de laquelle James Barry reçoit son diplôme d'académicien des mains du président, ce dernier lance une discussion sur les moyens d'encourager la peinture d'histoire religieuse. Certains académiciens mentionnent d'abord l'existence de la chapelle de l'Old Somerset House où les ateliers et la collection de moulages antiques de l'académie avaient été installés en janvier 1771¹⁴⁵. La discussion dérivant ensuite lentement vers d'autres lieux susceptibles d'accueillir des tableaux d'histoire religieuse, le président de la Royal Academy ose mentionner Saint-Paul :

The idea was therefore started, that if the members should ornament this chapel, the example might thus afford an opening for the introduction of the art into the other places of similar nature ; and which, as it was then stated, would not only present a new and noble scene of action, that might become highly ornamental to the kingdom, but would be, in some measure, absolutely necessary for the

future labour of the numerous students educated under the auspices of the Royal Academy. All the members were struck with the propriety, and even with the probability of success which attended the scheme ; but Sir Joshua Reynolds, in particular, immediately took it up on a bolder plan, and offered an amendment, saying, that instead of the chapel, they should fly at once at higher game, and undertake St. Paul's Cathedral. The grandeur and magnificent liberality of this idea immediately gained the suffrages and plaudits of all present, and the President was empowered to make the proper application which was immediately acceded to on their part¹⁴⁶.

Tel est le témoignage de James Northcote, qui est alors l'assistant de Joshua Reynolds. En revanche, selon James Barry, également présent, l'idée initiale viendrait de lui :

Immediately upon my connection with the Royal Academy, in conversation at one of our dinners, where we chatted a good deal about the concerns of the Art, I made a proposal, that, as his Majesty had given us a palace (Old Somerset House) with a chapel belonging to it, it would become us jointly to undertake the decorating this chapel with pictures ; that it afforded a good opportunity of convincing the public of the possibility of ornamenting places of religious worship with such pictures as might be useful, and could possibly give no offence in a protestant country ; that, probably this example would be followed in other chapels and churches ; that it would be opening a new and noble scene of action, would not only be highly ornamental to the country, but would be absolutely necessary for the future labour of the many pupils whom the Academy was breeding up ; adding, withal, an observation I had made some little time before at Milan ; that, in one church there (the Duomo) there was more work of pictures and statues, that the whole Academy would be able to execute in a century, even supposing them to work every day¹⁴⁷.

Une fois le projet approuvé par la Royal Academy, une nouvelle réunion est organisée au sein de l'institution.

¹⁴⁵ Northcote 1818, t. I, p. 305-306.

¹⁴⁶ Northcote 1818, t. I, p. 306.

¹⁴⁷ Barry 1809, t. II, p. 408.

Six artistes sont choisis : Benjamin West, à l'origine du projet initial ; Joshua Reynolds, qui l'a soutenu jusqu'à l'académie ; James Barry, qui a participé activement à la discussion ; et trois autres peintres, Nathaniel Dance, Giovanni Battista Cipriani et Angelica Kauffman. Northcote précise que la Society of Arts participe également au projet en suggérant quatre autres noms d'artistes, sans plus de précision¹⁴⁸. Ces choix sont particulièrement significatifs. Il est logique que West, Reynolds et Barry soient retenus : le premier a été à l'origine du projet initial ; le deuxième l'a soutenu au nom de la Royal Academy ; le troisième a activement participé à la discussion. Cipriani, on l'a dit, fait partie des peintres d'histoire emblématiques de l'institution académique. Quant au choix de Kauffman et Dance, il est en grande partie motivé par leurs succès au sein des expositions de la Royal Academy. La première a fait valoir l'extensivité de sa culture visuelle, qui puise aussi bien dans les sujets grecs (*L'Entretien d'Hector et d'Andromaque* en 1769, les deux *Pénélopes* de 1764 et 1767) et romains (*La Rencontre de Vénus par Énée et Achate* en 1769) que dans l'ancienne histoire anglo-saxonne (*Le Premier entretien du roi Edgar et d'Elfrida* de 1771). La veine sensible de ses tableaux fait également partie des qualités qu'on lui reconnaît, tout comme son ami Nathaniel Dance, revenu de Rome en 1766, et dont les tableaux sont exposés par l'institution académique à partir de 1769, ainsi qu'à la Society of Artists entre 1761 et 1767.

Tous les peintres contactés font partie des membres fondateurs de la Royal Academy, à l'exception de James Barry, sollicité un an après son élection comme associé (novembre 1772) et quelques mois après son élection comme académicien (février 1773). Ce choix marque un succès personnel et collectif. Ce succès est personnel dans la mesure où il salue une ascension artistique d'un peintre d'une trentaine d'années au sein d'une institution dont il est considéré comme

l'un des talents les plus prometteurs. Mais ce succès est également collectif puisqu'il valide et légitime les choix artistiques d'un peintre tourné vers les sujets neufs, souvent terribles, voire horribles, les inventions originales et l'expressivité volontairement outrancière. La célébration hamiltonienne de la « noble simplicité » et de la « grandeur sereine » chères à Winckelmann semble avoir vécu en Grande-Bretagne, au profit d'une *terribilità* désormais assumée par une partie des jeunes peintres d'histoire. On comprend ainsi l'importance que Barry accorde à cette commande. Quelques semaines après avoir entériné la décision de proposer le projet d'un décor pour Saint-Paul, West, Reynolds, Barry et Dance se réunissent à nouveau pour discuter ensemble des sujets de leurs œuvres. Barry évoque cette conversation dans une longue lettre adressée à Charles Lennox, troisième duc de Richmond, le 14 octobre 1773 :

Your Grace has, since I had the honour of writing to you, doubtless heard from the newspapers that Angelica, Cipriani, Dance, Reynolds, West, and I were the artists fixed upon by the academy to execute the pictures for St. Paul's. Dance had chosen for his subject the raising of Lazarus, Reynolds the Virgin and Christ in the manger ; West, Christ raising the Young Man from the Dead ; and mine was the Jews rejecting Christ when Pilate entreats his release. I do not know what the other two were to be, as the individuals were out of town when we had our meeting. We had some disputes before we could agree about the size of our figures, but the result was, that no figure should exceed seven and a half feet, or be less than seven in height¹⁴⁹.

Ravi de pouvoir être impliqué dans un projet collaboratif, qu'il affirme avoir en grande partie encouragé, ou tout du moins fait singulièrement avancer, Barry se met au travail. Il nous a laissé un dessin préparatoire de *l'Ecce Homo* (ill. 115) ; il imaginait sans doute le peindre dans un retable qui, compte tenu des indications fournies par le peintre irlandais, aurait pu mesurer entre 350 et 450 cm

¹⁴⁸ Northcote 1818, t. I, p. 307.

¹⁴⁹ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 243.



115. James Barry, *Ecce Homo*, v, 1773, plume et encre brune, lavis bruns, 44,4 × 25,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,012.2148

de haut. Une nouvelle fois, Barry tente de faire valoir des choix originaux. Conscient de la nécessité de calculer la perspective de son tableau en fonction de ses dimensions importantes et de ses conditions d'accrochage, en hauteur, le peintre modèle sa composition sur l'*Ecce Homo* (ill. 116) gravé par Albrecht Dürer vers 1499, dans le cadre de la série de sa *Grande Passion*. Selon un point de vue *di sotto in sù*, et conformément aux indications de l'Évangile de Jean, le corps du Christ, couronné d'épines et portant le manteau pourpre, est présenté par Ponce Pilate à la foule des « grands prêtres » et des « gardes » qui réclament sa crucifixion¹⁵⁰. La composition de Dürer ne sert toutefois que de point de départ au tableau de Barry, qui accorde une attention essentielle à l'analyse du texte biblique : aucune référence à un Orient de fantaisie chez le peintre irlandais, qui préfère déployer l'image d'une Antiquité plus conforme à l'idée que l'on s'en peut faire au XVIII^e siècle. Sorti du Prétoire, le Christ est vêtu d'une toge plutôt que d'une cape. La tête de Pilate n'est pas enturbannée, mais ceinte d'un mince bandeau enserrant sa chevelure bouclée. À l'arrière-plan, les temples et les obélisques dessinent le profil de Jérusalem. La foule des Juifs est divisée en deux parties. À gauche et au centre de la composition, des hommes discutent – les soldats casqués et munis de *fasces* sont les licteurs accompagnant Pilate, tandis que les hommes barbus, au second plan, sont probablement des prêtres. Sans doute s'agit-il pour Barry d'évoquer ici la réponse des Juifs à la question posée par Pilate¹⁵¹. L'autre partie de la foule est constituée d'hommes et de femmes reconnaissables à leur tête recouverte par une partie de leur robe. L'une d'entre elles réclame la crucifixion du Christ en croisant ses deux index. Quant aux trois figures qui, au premier plan, se détournent de la scène, sans doute sont-elles les trois Maries, dont la lamentation anticipe sur celle qui aura lieu au pied de la Croix, tandis que la mère et son enfant, assis au sol, évoquent la relation de la Vierge à son Fils, mais aussi, non sans ironie, celui de la Charité.

¹⁵⁰ Jn 19, 4-7.

¹⁵¹ Jn 19, 6-7.



116. Albrecht Dürer,
Ecce Homo, v. 1498-1499,
 11,6 x 7,5 cm, gravure
 sur bois, Washington,
 National Gallery of Art,
 inv. NGA 1943.3.3619

Comme Barry l'explique en décrivant son tableau au duc de Richmond, ce qui l'intéresse est en effet moins la présentation traditionnelle du Christ aux Juifs que son « rejet » par ces derniers, ainsi que les conséquences considérables qu'une telle décision fait peser sur le destin individuel des proches du Christ et du genre humain. Il est toujours délicat d'imaginer l'aspect d'un tableau en se fondant sur un unique dessin préparatoire. Il est toutefois intéressant, ici, de s'intéresser à la manière dont sont répartis les lavis bruns : les masses les plus sombres y sont regroupées dans la partie inférieure droite de la composition ; le corps du Christ, de Pilate, des deux licteurs et des hommes sont placés dans une grande zone plus claire, qui suit la grande diagonale ascendante de la composition. Cette économie du clair-obscur semble montrer que l'idée de Barry est surtout d'attirer l'attention sur les gestes contradictoires de la foule des Juifs où l'on retrouve, pêle-mêle, les accusateurs qui prononcent la mise à mort du Christ et les membres de la famille qui subissent une telle condamnation. Une nouvelle fois, Barry fait le choix de la plus grande expressivité possible ; il insiste dans une scène pourtant largement balisée par les traditions iconographiques sur l'aspect le plus terrible ; il cherche à imposer à son spectateur l'effet frappant d'une scène effrayante.

Les espoirs de Barry sont toutefois déçus. Au début de l'automne 1773, Reynolds finit par avouer à ses collègues que les principales autorités ecclésiastiques n'ont toujours pas donné leur accord¹⁵², ce que confirme John Galt, le biographe de Benjamin West¹⁵³. Reynolds se confie dans une lettre adressée à Philip Yorke, deuxième comte d'Hardwicke, le 16 octobre 1772 :

J'ai peur que notre projet de décorer Saint-Paul de peintures ne soit abandonné. J'ai entendu dire qu'il a été désapprouvé par l'archevêque de Cantorbéry et par l'évêque de Londres. Pour l'avantage que les arts pouvaient tirer de l'instauration de la mode d'avoir des peintures dans les églises, six peintres

étaient tombés d'accord pour offrir chacun une peinture à Saint-Paul. Ces tableaux auraient été placés dans la partie de l'édifice qui supporte la coupole et que sir Christopher Wren a voulu décorée, soit par des peintures, soit par des bas-reliefs, comme on le voit dans ses dessins. Le doyen de Saint-Paul et l'ensemble du chapitre sont très désireux que ce projet puisse voir le jour. Mais il n'est pas certain qu'ils soient capables de faire prévaloir leurs avis sur les deux grands prélats¹⁵⁴.

Sans cet accord, le projet de Saint-Paul finit par être abandonné, au grand dam de Barry qui condamne l'incurie des deux hommes d'Église et les rend directement responsables de l'échec du projet¹⁵⁵, d'autant qu'il trouve inacceptable que, parallèlement à cela, de nombreux peintres d'histoire étrangers comme Anton Raphael Mengs continuent d'être sollicités pour peindre des retables à destination des chapelles des universités¹⁵⁶. La carrière de James Barry se heurte au même moment à une deuxième difficulté : un accueil de moins en moins enthousiaste de ses tableaux d'histoire, pourtant toujours plus proches des solutions poétiques d'Edmund Burke. Le symbole de cette mésentente est *La Mort de Cordelia*, que le peintre irlandais tente pourtant d'inscrire dans les efforts déjà déployés dans sa *Tentation d'Adam* et son *Philoctète*, présentant plus d'une dizaine de tableaux d'histoire entre 1771 et 1776. *La Mort de Cordelia* est présentée lors de l'exposition de la Royal Academy de 1774, en même temps que trois autres tableaux : un *Antiochus et Stratonice*, un *Mercure inventant la lyre* et un portrait d'Edmund Burke. Cette coïncidence, mais aussi la description choisie par le peintre pour figurer dans le livret de l'exposition (« King Lear and his daughter Cordelia, from the tragedy as written by Shakespeare » ; ill. 117) indiquent une double ambition : demeurer au plus près du texte de William Shakespeare, mais aussi entrer en émulation avec l'illustre dramaturge.

¹⁵⁴ Blanc 2015, p. 453.

¹⁵⁵ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 244.

¹⁵⁶ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 284.

¹⁵² Fryer & Burke 1809, t. I, p. 243.

¹⁵³ Galt 1816, t. II, p. 16-17.

117. James Barry, « *Le Roi Lear et sa fille Cordelia, d'après la tragédie telle qu'elle a été écrite par Shakespeare* », 1774, huile sur toile, 102 x 128 cm, collection particulière



La scène choisie est la plus tragique de *King Lear*, et peut-être de toutes les pièces de Shakespeare. C'est la raison pour laquelle, après la réouverture des théâtres londoniens en 1660, ce n'est plus la version originale de la pièce qui est jouée, mais sa réinterprétation édulcorée par Nahum Tate (*The History of King Lear*, 1681) : le fou n'y apparaît pas, tandis que Lear et Cordelia n'y meurent plus, cette dernière finissant par épouser Edgar. Cette adaptation commence à être critiquée au début du XVIII^e siècle, notamment par ceux qui, comme Joseph Addison, raillent son hypocrisie morale et son manque de force sublime : « King Lear is an admirable Tragedy [...] as Shakespeare wrote it ; but as it is reformed according to the chymical notion of poetical justice in my humble opinion it hath lost half its beauty »¹⁵⁷. David Garrick est le premier à tenter de revenir à la source première ; mais il n'ose pas renoncer à la *happy end* inventée par Tate. Il faut attendre 1823 pour que la mort de Cordelia réapparaisse sur les planches des théâtres. C'est donc contre l'usage des théâtres et en respect fidèle à la tragédie de Shakespeare que Barry peint

¹⁵⁷ *The Spectator*, 16 avril 1711.

son tableau, strictement calqué sur le récit originel. La présence des soldats rappelle le lieu du drame, un « camp britannique près de Douvres » (« The British camp near Dover »). Le corps de Cordelia est placé au centre d'une composition dont il domine aussi le coloris par les tons clairs qui lui sont réservés. Après avoir été jetée en prison en compagnie de son père, Cordelia est pendue sur ordre d'Edmund, avec la complicité de Gonéril. Lear revient de la prison, portant le corps de sa fille préférée, le cœur brisé, maudissant ses meurtriers et la vie même, tout juste avant de mourir à son tour¹⁵⁸.

Comme pour traduire les dernières paroles du roi désespéré tout en faisant référence à l'épisode de la tempête, Barry, imitant sans doute le tableau de Reynolds, agite sa barbe et ses longs cheveux d'un vent puissant qui semble tout emporter sur son passage : la jeune femme ne respire plus ; le monde continue de tourner et le vent de souffler ; et Lear est définitivement abandonné par le « jugement des cieux » (« this judgment of the heavens »¹⁵⁹). Edgar, probablement représenté à gauche de la composition, résume l'absurdité tragique de la scène en achevant la pièce :

The weight of this sad time we must obey,
 Speak what we feel, not what we ought to say.
 The oldest hath borne most. We that are young
 Shall never see so much, nor live so long.
 Exeunt with a dead march, carrying the bodies¹⁶⁰.

Une nouvelle fois, Barry s'attache dans la continuité des idées de Burke à exprimer une scène d'horreur, ainsi que la scène est décrite par Kent, Edgar et Albany :

KENT : Is this the promised end
 EDGAR : Or image of that horror?
 ALBANY : Fall, and cease!¹⁶¹

Le spectacle de la mort est directement affronté. Cordelia, pour laquelle Barry fait une nouvelle fois appel au modèle de la *Pietà* d'Annibal, un an après que Reynolds y a fait allusion dans son *Ugolino*¹⁶², incarne l'absurdité d'une vie qui, contrairement à celle du Christ, ne sauve pas les hommes de leur péché, mais les oblige à admettre leurs péchés. Comme l'indiquent certaines réactions suscitées par le tableau dans la presse, on admire alors l'extraordinaire franchise d'un tableau qui n'élude rien de l'horreur ni ne la dissimule pas sous le voile d'un théâtre pudique¹⁶³. D'autres, à l'inverse, encore sensibles à l'invention pudique de Tate, expriment leurs réserves à l'égard d'une peinture faisant le choix de la violence et de l'horreur, au mépris des convenances théâtrales, et au risque du ridicule¹⁶⁴.

Premières révoltes

Pour ces spectateurs, l'art de Barry est allé trop loin – ou pas assez : ses idées sont perçues comme trop horribles ; elles n'ont pas la retenue atteinte par l'*Ugolino* de Reynolds et nécessaire au grand style ; son exécution, trop outrée, est comparée à l'art grotesque d'un caricaturiste plutôt qu'à celui, noble et terrible, de Michel-Ange. Auréolé de ses premiers succès, le peintre irlandais n'accepte pourtant pas ces critiques. Il y répond d'abord en publiant un petit ouvrage : *An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England* (1775). Comme l'indique son titre, cet ouvrage est un hommage direct au traité de Burke. Son ton polémique, toutefois, l'apparente plutôt à un libelle. Se présentant comme membre de la Royal Academy et de l'Accademia Clementina, Barry dédie son ouvrage au Roi et cible ses attaques contre le goût du public, qu'il accuse d'avoir été corrompu par une obsession des œuvres d'art anciennes et des grands maîtres. Cette obsession explique l'incompréhension critique des spectateurs à l'égard des nouvelles productions contemporaines, et

¹⁵⁸ William Shakespeare, *King Lear*, IV, III, v. 280-286.

¹⁵⁹ *Ibid.*, v. 205.

¹⁶⁰ *Ibid.* v. 298-301.

¹⁶¹ *Ibid.*, v. 236-238.

¹⁶² Yates 1951.

¹⁶³ Messina 2003, 61, citant *The Morning Chronicle*.

¹⁶⁴ Pressly 1993, 11, citant *The Public Advertiser*.

par leur attirance narcissique pour le portrait, qui les rendent incapables d'apprécier la grandeur de la peinture d'histoire. Il cite la poésie de John Milton et convoque la beauté des antiques ou des œuvres de Michel-Ange pour faire de la sensibilité sublime la seule solution susceptible de réveiller le goût national, à travers le spectacle de passions fortes et de puissantes émotions :

The imagination never was employed upon more extensive, more variegated, or more profound matter, than Milton has brought together in his great poem. [...] The ample plains of heaven; the bower of paradise smiling through the emulation of spring and autumn; and the rueful, dreary, continents of hell, through they are scenes of the strongest horror, beautiful, graceful variety, or waful sublimity, yet we shall pass them over as mere agents and back-ground only, in order to take a slight view of the personages which are the principals in these pictures¹⁶⁵.

Les mots et les arguments employés par Barry sont explicitement burkiens ; et c'est en compagnie du philosophe irlandais que le peintre se représente dans l'un des deux derniers tableaux qu'il montre à l'exposition de la Royal Academy, en 1776. À cette occasion, en effet, il présente sa propre version de la *Mort du général Wolfe*, dans laquelle il tente, on l'a dit, de synthétiser les acquis des tableaux de West et Penny, sans guère de succès – le tableau est laconiquement qualifié de « mauvais » (« bad ») par Horace Walpole. Il expose également un portrait historié qui est ainsi décrit dans le livret : « Portraits in the Character of Ulysses and his Companions Escaping from the Cave of Polypheme – Homer's *Odyssey* » (ill. 118). Les spectateurs de l'exposition reconnaissent sans peine les deux principaux protagonistes : Edmund Burke, représenté sous les traits d'Ulysse, intime le silence à l'un de ses compagnons, dont le visage est celui de James Barry, afin qu'ils échappent au cyclope ivre qui semble sommeiller à l'arrière-plan. Par le geste de son doigt, le philosophe intime le silence et donc



118. James Barry, « Portraits dans les personnages d'Ulysse et de ses compagnons s'échappant de la caverne de Polyphème – *Odyssée d'Homère* », v. 1776, huile sur toile, 127 x 102 cm, Cork, Crawford Art Gallery, inv. 418-P

la prudence à son ami peintre, à la manière d'un moderne Harpocrate. Rattaché par ce geste au texte homérique et au caractère d'Ulysse, Burke est présenté comme le héros politique et rusé par excellence, aidant son ami à duper le cyclope en se faisant passer pour « Personne ». Ce tableau, dont Walpole reconnaît le « good colouring, in the style of the old master », constitue ainsi l'ultime effort d'un artiste qui souhaite faire valoir les qualités supérieures de la peinture d'histoire en les appliquant au genre honni du portrait. C'est à un double titre une déclaration d'indépendance. Cette déclaration est d'abord celle d'un homme qui, aux côtés de Burke,

¹⁶⁵ Barry 1775, p. 111.

soutient les ambitions autonomistes des Américains contre la tyrannie de la Couronne britannique. Au cours des années suivantes, Barry reviendra d'ailleurs sur ce thème, dans deux de ses estampes, au contenu politique plus explicite, *The Phoenix, or, The Resurrection of Freedom* (1776) ou son *William Pitt, Earl of Chatham* (1778). Mais cette indépendance est aussi artistique. Elle est celle d'un peintre qui souhaite s'arracher au despotisme d'un public incapable de goûter aux valeurs véritablement authentiques de la grande peinture et de ses propres tableaux.

Renonçant ensuite à présenter de nouveaux tableaux aux expositions londoniennes, Barry éprouve le sentiment d'une forme de marginalisation, même s'il ne quitte pas les rangs de la Royal Academy et qu'il continue de faire valoir les qualités sublimes de son art. Gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte en 1777, son *Job réprouvé par ses amis* (ill. 119) résume la situation professionnelle et artistique du graveur. Comme l'indique la lettre, cette estampe offre un nouvel hommage à Edmund Burke : « Dedicated to Edmund Burk Esqr by his Sincere friend & obliged humble Servt. James Barry R.A. Published according to Act of Parliament March 1st 1777 by J. Barry ». L'estampe propose une synthèse du Livre de Job. Le ciel ennuagé et zébré d'éclairs (« Le feu du ciel est tombé, il a brûlé troupeaux et serviteurs, et les a dévorés »¹⁶⁶), la riche demeure (« Un ouragan s'est levé du fond du désert et s'est rué contre la maison. Ébranlée aux quatre coins, elle s'est écroulée sur les jeunes gens, et ils sont morts »¹⁶⁷) ainsi que les cadavres et les cavaliers (« Les Bédouins se sont jetés sur eux et les ont enlevés, et ils ont passé les serviteurs au fil de l'épée »¹⁶⁸), à l'arrière-plan, évoquent les discours des quatre messagers de Satan qui, au début du Livre, annoncent à Job les malheurs qui doivent servir à éprouver sa foi. Quant à la scène centrale, elle met en scène les discussions entre Job et ses amis, Eliphaz de Théman, Baldad de Suhé, Sophar de

Naama, et, sans doute, Elihou le Bouzite, qui accusent injustement Job d'avoir mérité son sort.

Le choix du Livre de Job permet sans doute à James Barry, comme on l'a souvent affirmé, de présenter son autoportrait déguisé, en homme abandonné par Dieu et par les hommes. Mais l'insistance avec laquelle le graveur met en scène dans son estampe la virulence terrible du temps et l'horreur des meurtres perpétrés sur la famille de Job laisse également penser que Barry a également choisi ce sujet, une nouvelle fois, afin de faire valoir les qualités sublimes de son art. Dans un long passage de la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Burke insiste d'ailleurs, lui aussi, sur la force sublime des images du Livre de Job, et notamment d'un des discours des amis de Job, Eliphaz :

Let it be considered, that hardly anything can strike the mind with its greatness, which does not make some sort of approach towards infinity; which nothing can do whilst we are able to perceive its bounds; but to see an object distinctly, and to perceive its bounds, is one and the same thing. A clear idea is therefore another name for a little idea. There is a passage in the book of Job amazingly sublime, and this sublimity is principally due to the terrible uncertainty of the thing described: *In thoughts from the visions of the night, when deep sleep falleth upon men, fear came upon me, and trembling, which made all my bones to shake. Then a spirit passed before my face; the hair of my flesh stood up. It stood still*, but I could not discern the form thereof: *an image was before mine eyes, there was silence, and I heard a voice, – Shall mortal man be more just than God? We are first prepared with the utmost solemnity for the vision; we are first terrified, before we are let even into the obscure cause of our emotion; but when this grand cause of terror makes it appearance, what is it? Is it not wrapt up in the shades of its own incomprehensible darkness, more awful, more striking, more terrible, than the liveliest description, than the clearest painting, could possibly represent it?*¹⁶⁹

¹⁶⁶ Jb 1, 16.

¹⁶⁷ Jb 1, 19.

¹⁶⁸ Jb 1, 15.

¹⁶⁹ Burke [1909-1914], p. 56. Le passage cité est tiré de Jb 4, 13-17.

119. James Barry,
« *Job réprouvé par ses amis* »,
1777, eau-forte et
aquatinte, 84,4 x 60,8 cm,
Londres, British Museum,
Department of Prints and
Drawings, inv. 1868,012.2170



À partir des années 1770, Barry a de plus en plus recours à la gravure. Cet art lui permet de contrôler l'invention et l'exécution de ses œuvres, mais également de pallier l'absence de commandes de tableaux qui lui sont proposées. Un grand décor, toutefois, finit par l'occuper pendant près d'une décennie. Dès 1774, quelques mois après l'abandon du projet de Saint-Paul, la Society of Arts, avec l'aide de Valentine Green, approche dix artistes, Giovanni Battista Cipriani, Nathaniel Dance, John Hamilton Mortimer, Joshua Reynolds, Benjamin West, Joseph Wright of Derby et James Barry, pour les « tableaux historiques » (« Historical Pictures »), ainsi qu'Edward Penny et George Romney pour les « tableaux allégoriques » (« Allegorical Pictures »)¹⁷⁰, afin de leur proposer de décorer la Great Room de leur bâtiment conçu par les frères Adam sur les ruines de la Durham House et récemment ouvert dans le quartier des Adelphi (1772), sur la John Adam Street, près de la Tamise. En guise de salaire, la Society propose à ces peintres de se partager les bénéfices d'une exposition montrant les œuvres réalisées dans le cadre de cette commande. Cette proposition est refusée par les artistes contactés. Trois ans plus tard, toutefois, l'année de réalisation de son *Job*, Barry revient à la charge. Le 5 mars 1777, il approche directement la Society et lui soumet un projet personnel. Il consiste en un

¹⁷⁰ Barry 1783, p. 212.

ensemble de quatre tableaux sur toile (3,65 x 4,57 m) et de deux autres, plus imposants (3,65 x 12,8 m), destinés à couvrir la totalité des murs de la Great Room. Barry propose de n'être payé que pour couvrir les dépenses de réalisation des œuvres – toiles, pigments, modèles, etc. La proposition est acceptée, et l'exécution de ces œuvres occupe Barry entre 1777 et 1784.

Comme l'écrit son premier biographe, Edward Fryer, le thème choisi par Barry n'est « no less than the complete history of the human mind in its various stages from barbarity to refinement »¹⁷¹. Conformément aux descriptions qui sont données par Barry de ces scènes dans les estampes qu'il en tire dans les années 1780, les trois premiers tableaux montrent le progrès de la civilisation grecque : « Orpheus Instructing a Savage People in Theology and the Arts of Social Life » (ill. 120), « A Grecian Harvest Home » et « The Diagorides Victors at Olympia ». Les deux suivants glorifient la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle : « The Thames or the Triumph of Navigation » et « The Society for the Encouragement of the Arts etc. in the Distribution of their Annual Premiums ». Le deuxième grand tableau, le dernier de la série, qui représente « Elysium and Tartarus, or the State of Final Retribution », constitue un immense portrait collectif des cent vingt-cinq Élus et des Damnés choisis par le peintre. Le contenu précis de ce programme très riche et complexe est détaillé par Barry dans trois textes tardifs, *An Account of a Series of Pictures in the Great Room at the Adelphi* (1783), *A Letter to the Society of Arts* (1793) et *A Letter to the Dilettanti Society* (1798). Le peintre y explique la dimension de publicité morale qu'il a voulu donner à son décor. Il affirme avoir cherché à entrer en émulation avec les *Loges* de Raphaël et présente son décor comme une œuvre sociale, destinée à célébrer les vertus de la société britannique du XVIII^e siècle, mais aussi à promouvoir et à diffuser ces vertus, notamment dans le milieu des artistes et de leurs potentiels clients. C'est la raison pour laquelle, s'inspirant de la *Galerie*

Médecis de Rubens, Barry mêle les registres de la fable et du portrait en insérant les visages des grands hommes de l'histoire britannique et universelle¹⁷², mais aussi en donnant ses propres traits au peintre Timanthe, qu'il représente dans la scène des *Champions des Diagorides à Olympie*. Dans le tableau original, bien plus grand et détaillé que l'estampe gravée par Barry, l'artiste insère également les visages de ceux qu'il considère comme les meilleurs peintres britanniques de son temps, William Hogarth, John Hamilton Mortimer et Giles Hussey, n'ayant pas été autorisé par la Royal Academy d'introduire d'autres artistes qu'il admire également, comme « the knowing and elegant Cipriani », « this able and manly artist Dance », et encore Thomas Gainsborough, Johan Zoffany, Joseph Wright of Derby ou Matthew William Peters¹⁷³.

Pour construire cette vaste et ambitieuse fresque universelle, Barry fait par ailleurs appel à un vocabulaire éminemment sublime, qu'il puise une nouvelle fois dans les idées de Burke auquel il rend d'ailleurs hommage dans la scène de la *Society*, en le représentant aux côtés de Charles Lennox, troisième duc de Richmond¹⁷⁴. Emblématique de cet hommage adressé par le peintre irlandais à son « ancien ami » Edmund Burke¹⁷⁵, l'*Orphée enseignant à un peuple sauvage la théologie et les arts de la vie sociale* (ill. 120) n'est pas la simple réalisation d'une « métaphore poétique » (« poetical metaphor ») ou l'allégorie attendue de l'art de la musique¹⁷⁶. Elle est aussi, comme l'explique Barry, la

¹⁷² Tandis que le visage de Samuel Johnson est, par exemple, reconnaissable dans la scène de la *Society*, on peut aisément identifier celui de Socrate, de Francis Bacon, de René Descartes et de John Locke parmi les philosophes, d'Edmund Spenser, de William Shakespeare et de John Milton autour d'Homère, ainsi que de Léonard de Vinci, de Raphaël, de Michel-Ange et de Titien, dans la scène de *L'Élysée*.

¹⁷³ Barry 1783, p. 168.

¹⁷⁴ Barry 1783, p. 76-77.

¹⁷⁵ James Barry accusera plus tard Joshua Reynolds d'avoir été le principal instigateur de cet éloignement, dont il pense qu'il n'a jamais été véritablement voulu par le philosophe irlandais.

¹⁷⁶ Barry pense sans doute aux succès des opéras qui, depuis le début du xvii^e siècle, sont régulièrement consacrés à Orphée, comme l'*Euridice*

¹⁷¹ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 317. L'ensemble de ces œuvres sont conservées à la Royal Society, à Londres.

120. James Barry, « *Orphée enseignant à un peuple sauvage la théologie et les arts de la vie sociale* », 1791, eau-forte, 41,7 x 50,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1849,1031.190



démonstration de la puissance universelle et transcendante de la poésie, rassemblée en un seul et même personnage, Orphée, « the founder of Grecian theology, uniting in the same character the legislator, the divine, the philosopher, and the poet, as well as the musician »¹⁷⁷. À l'image d'Orphée lui-même, Barry cherche ainsi à exalter « all the energies of enthusiasm » en faisant de la musique le modèle d'une émotion communicative :

By the action of Orpheus, I have endeavoured that the song may appear the principal, and the music of the lyre but as an accompaniment and accessory, which to me seems not only more verisimilar on such an occasion, but also to be the true and natural way of explaining all those passages in the ancient writers, where such extraordinary effects have been ascribed to music. Those, who like the ancients, would operate upon the mind, must look for something more substantial than sonatas, or mere inarticulate tune, which generally reaches no farther than the ear.

(1600) de Jacopo Peri, *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi ou *l'Orfeo ed Euridice* (1762) de Christoph Willibald Gluck.

¹⁷⁷ Barry 1783, p. 42.

Hail, golden lyre! whose heav'n invented string
 To Phœbus, and the black hair'd Nine belongs;
 Who in sweet chorus round their tuneful king,
 Mix with thy sounding chords their Sacred songs,
 Ev'n Mars, stern god of violence and war,
 Soothes with thy lulling strains his furious breast,
 And driving from his heart each bloody care,
 His pointed lance consigns to peaceful rest.
 Nor less enraptur'd each immortal mind
 Owns the soft influence of enchanting song,
 When in melodious symphony combin'd,
 Thy son Latona, and the tuneful throng
 Of muses, kill'd in wisdom's deepest lore,
 The subtle powers of verse and harmony explore.
 1 Pyth. Ode¹⁷⁸

Dans sa description du tableau des Adelphi, Barry évoque la première *Ode Pythique* de Pindare. Dans la légende de son estampe, en revanche, il cite la traduction anglaise de l'*Art poétique* d'Horace (1746) par l'écrivain irlandais Philip Francis :

Sylvestres homine sacer – The Wood-born Race of Men when
 Orpheus tamd,
 From Acorns and from Mutual Blood reclaim'd
 This Priest divine was fabled to assuage
 The Tyger's fierceness, and the Lion's Rage, Francis's
 Horace¹⁷⁹.

La convocation de ces deux auteurs, apparemment bien différents, caractérise bien la nature sublime du projet que Barry continue de nourrir. Depuis l'Antiquité, en effet, les vers du poète lyrique grec sont loués pour leur beauté sublime. Dans son *Institution oratoire*, Quintilien affirme déjà que « parmi les neuf poètes lyriques, Pindare l'emporte infiniment sur tous les autres par l'enthousiasme, la magnificence des pensées, la beauté des figures ; par une merveilleuse abondance d'idées

et de mots, et par le caractère de son éloquence, qu'on ne saurait mieux comparer qu'à un torrent : ce qui a fait dire avec raison à Horace qu'il est inimitable »¹⁸⁰. Dans la préface de sa traduction latine des textes de Pindare, publiée à la fin du xvi^e siècle, Nicolas Le Sueur explique qu'il avait choisi d'effectuer ce travail parce qu'il voit « que dans ces livres étaient contenus tous les merveilleux exploits des héros de l'Antiquité, des vertus à imiter et un assez grand nombre de préceptes utiles à la vie », mais aussi parce qu'il comprend que, « chez cet auteur si grave, le style était obscurci par une pensée sublime et l'antiquité des faits et que, pour cette raison, un assez grand nombre de personnes s'étaient détournées de l'étude si agréable de cet auteur »¹⁸¹. En Angleterre, l'un des poètes qui s'est le plus et le mieux illustré dans l'imitation des vers pindariques est sans doute Abraham Cowley, critiqué par Samuel Johnson, mais admiré par Joshua Reynolds¹⁸². Associant son nom et son art à ces noms de la poésie pindarique, modèle du génie sauvage, Barry cherche ainsi à faire valoir le caractère sublime de ses productions et de ses réflexions. Ces choix expliquent en grande partie qu'au moment du dévoilement de ses toiles, et lors des deux expositions qu'il organise à cette occasion, en 1783 et en 1784, le peintre irlandais reçoive les félicitations des critiques, étant devenu en l'espace d'une décennie l'une des incarnations les mieux reconnues de la peinture d'histoire sublime.

La génération des peintres sauvages

L'esthétique sublime que défend Barry s'inscrit dans le sillage des idées de Burke. Mais elle est un enjeu également prégnant chez d'autres peintres d'histoire britanniques

¹⁷⁸ Barry 1783, p. 43-44, citant la première *Ode Pythique* de Pindare (str. 1, ant. 1).

¹⁷⁹ Horace [1746], p. 306. Voir Horace, *Art poétique*, v. 391-394.

¹⁸⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, X, 1, 61.

¹⁸¹ Cité par Girot 2002, p. 192.

¹⁸² Blanc 2015, p. 807.

actifs durant les années 1770, particulièrement sensibles, comme l'artiste irlandais, à la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Dans les deux éditions de cet ouvrage, Burke ne se consacre d'ailleurs pas seulement à l'édification d'une nouvelle théorie du beau et du sublime. Il propose aussi plus largement de repenser les relations que les arts entretiennent avec les règles. Comme tous les théoriciens de l'art du XVIII^e siècle, il accorde aux règles une place centrale. À ses yeux, il ne peut exister d'art qui ne soit point organisé par un ensemble de règles qui régissent les rapports entre sa théorie et sa pratique et que Burke présente comme des fruits de la Providence: « Natural objects affect us, by the laws of that connexion which Providence has established between certain motions and configurations of bodies, and certain consequent feelings in our mind. Painting affects us in the same manner, but with the superadded pleasure of imitation »¹⁸³. Toutefois, Burke admet que ces règles peuvent et doivent être transgressées, notamment lorsqu'elles produisent plus l'effet désiré sur le spectateur et encouragent une usure de sa sensibilité, aussi bien néfaste aux artistes qu'au public.

Or, par les excès qu'elle autorise, la beauté sublime permet de renouveler les formes émotionnelles de l'art non pas dans le cercle étroit des règles et des lois policées, mais à sa périphérie voire en-dehors de lui. Cette forme de beauté transgressive et irrégulière est associée par Burke à une « sauvagerie » dont il fait l'éloge, soulignant par exemple que les cris inarticulés des animaux qui « in pain or danger, are capable of conveying great ideas » et que « the angry tones of wild beasts are equally capable of causing a great and awful sensation »¹⁸⁴. D'autres auteurs insistent sur la force de ce génie sauvage. En 1756, Alexander Gerard explique en citant Jean le Rond d'Alembert que « the flight of genius must be unrestrained, since it is often in the midst of its wildest

excursions that it creates the true sublime »¹⁸⁵. Dans son *Essay on Genius* (1774), tiré des conférences qu'il a prononcées devant la Philosophical Society d'Aberdeen, en présence des philosophes Thomas Reid et James Beattie, Gerard récidive en soulignant, dans le sillage de Burke cette fois-ci, que l'invention d'un artiste se mesure à sa capacité habile à combiner des sujets déjà connus, mais, surtout, à faire surgir de nouvelles formes¹⁸⁶. En 1758, les idées de D'Alembert sont reprises par son ami Diderot. Dans le *Discours sur la poésie dramatique*, il consacre plusieurs passages qui, paraphrasant Burke, insistent sur le caractère sublime des spectacles de la sauvagerie¹⁸⁷. Plus proches de la période qui intéresse cette partie de notre ouvrage, les deux études que le philosophe écossais William Duff consacre au génie¹⁸⁸ insistent plus encore sur la nécessité, pour les poètes et les artistes, de cultiver les qualités de simplicité et de spontanéité. Ce sont ces qualités, explique-t-il, qui se sont perdues avec ce qu'il appelle « the progress of Literature, Criticism and Civilization »¹⁸⁹. Duff en appelle ainsi les artistes à en revenir aux qualités primordiales, si ce n'est primitives, des premiers génies de l'humanité et à leurs qualités, « the art of original Poetry, to an excellence in which the wild exuberance and plastic force of Genius are the only requisites » et qui a été « displayed in its utmost perfection in the early and uncultivated periods of social life »¹⁹⁰.

Alexander Runciman

L'un des premiers peintres d'histoire britanniques à avoir cherché à associer son art à ce thème de la sauvagerie géniale et sublime est Alexander Runciman¹⁹¹. Une

¹⁸³ Burke [1909-1914], p. 136.

¹⁸⁴ Burke [1909-1914], p. 74.

¹⁸⁵ Gerard 1759, p. 224-225.

¹⁸⁶ Larsen 1983.

¹⁸⁷ Diderot [2000], p. 1330-1331.

¹⁸⁸ William Duff, *An Essay on Original Genius and its Various Modes of Exertion in Philosophy and the Fine Arts, particularly in Poetry*, 1767 ; *Critical Observations on the Writings of the most celebrated Original Geniuses in Poetry*, 1770.

¹⁸⁹ Duff 1767, p. 295.

¹⁹⁰ Duff 1767, p. 296.

¹⁹¹ Booth 1969 ; Macmillan 1970.

bonne partie des artistes de sa génération concentrent leur attention sur les sujets et les figures héroïques tirés de l'histoire anglo-saxonne. Ces choix ne sont toutefois pas partagés par tous les artistes actifs en Grande-Bretagne. Parmi eux, d'autres cherchent à renouveler de manière différente les sujets de leurs tableaux sans perdre de vue la nécessité de les ancrer dans l'histoire et les mythes propres à la culture anglo-saxonne. C'est le cas d'Alexander Runciman, frère aîné de John Runciman, dont j'ai déjà évoqué les œuvres pionnières. Formé auprès du paysagiste Robert Norie, mais aussi, sans doute comme son frère, du graveur Richard Cooper l'Ancien, il montre très tôt les ambitions d'un peintre d'histoire. Dès 1762, tout en gagnant sa vie en peignant des décors de scène pour le théâtre d'Édimbourg, il envoie ses tableaux à la Free Society of Artists – deux paysages (1762), un *Silène avec des satyres*, une *Danaé*, une *Tempête* et un paysage (1767), et une *Tempête avec un naufrage* (1780). Peut-être sont-ce les origines écossaises d'Alexander Runciman, mais aussi les liens forts qu'il tisse avec le peintre et antiquaire James Cummings et avec David Herd, un spécialiste des chansons populaires anglo-saxonnes, qui l'amènent à accorder son attention à une série d'ouvrages récemment publiés qui, jusqu'à présent, n'avait guère intéressé que les critiques, les philologues et les poètes. En 1760, l'écrivain écossais James Macpherson affirme avoir découvert les poèmes gaéliques inédits d'un barde écossais du III^e siècle nommé Ossian. Après l'avoir rencontré et discuté avec lui, Hugh Blair qui, depuis 1759, enseigne les principes de la composition littéraire anglaise à l'Université d'Édimbourg, le convainc de faire publier une traduction anglaise de ces poèmes dans un petit volume, les *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland*, qui est publié le 14 juin 1760. Ce livre rencontre un vif succès et fait l'objet d'une réédition immédiate, augmentée d'une nouvelle poésie. Dans sa préface aux *Fragments*, Blair s'enthousiasme au sujet de ce qu'il considère être l'une des découvertes majeures de la philologie britannique moderne; il compare Ossian à un Homère gaélique, dont

les œuvres tiennent du « poème épique » (« epic poem ») et s'inscrivent pleinement dans l'histoire des « Scottish and Irish antiquities »¹⁹². Un an plus tard, Macpherson fait à nouveau sensation en publiant *Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books*, nouveau recueil inédit dont il précise, dans sa préface: « The translation is extremely literal. Even the arrangement of the words in the original has been imitated »¹⁹³. En janvier 1763, Blair publie à Londres *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*, où, confirmant son soutien à l'entreprise de Macpherson, et cela malgré les doutes exprimés par Samuel Johnson quant à l'authenticité des poèmes, il fait l'éloge d'un art « abounding with vehemence and fire »¹⁹⁴. La même année, Macpherson récidive d'ailleurs en présentant un nouveau poème, *Temora* (1763), puis, en 1765, en publiant les deux volumes de ses *Works of Ossian*, tandis que, dès 1767, l'*Essay on Original Genius* de William Duff fait d'Ossian l'équivalent anglo-saxon d'Homère¹⁹⁵.

Un an plus tard, James Clerk, quatrième laird de Penicuik et troisième baronnet de Clerk, prend contact avec les frères Runciman, qui ne sont pas encore partis pour l'Italie: il leur propose de peindre en grisaille le portique de sa nouvelle maison, sise près d'Édimbourg, la Penicuik House, dont la construction a été entamée en 1761. Par la suite, les deux artistes reçoivent une nouvelle commande, plus importante: celle des escaliers et du salon de la *country house*. En échange d'une avance de 150 livres qui leur permet de financer leur Grand Tour, ils s'engagent à peindre le décor à leur retour de Rome. Ils s'y installent à la fin de l'année 1767, logeant ensemble dans un appartement sur la via Gregoriana. Le plus jeune, John, s'impose très vite comme l'un des talents les plus prometteurs parmi la colonie romaine

¹⁹² Macpherson 1760, p. VIII.

¹⁹³ Cité par Curley 2009, p. 37.

¹⁹⁴ Blair 1763, I, IV. Les critiques adressées à James Macpherson se multiplient au fil des années, Blair publiera une seconde édition de sa *Critical Dissertation* en 1765, accompagnée de commentaires de *Temora* (1763) et d'appendices prouvant l'authenticité des œuvres.

¹⁹⁵ Duff 1767, p. 286.

des peintres anglais. Avec son frère, il se lie d'amitié avec les membres du cercle d'Henry Fuseli et, surtout, de James Barry, dont ils deviennent des proches. Mais John subit les accès de jalousie d'un certain nombre de ses compatriotes, et notamment du peintre d'histoire James Nevay, un proche de Pompeo Batoni, qui organise une campagne de dénigrement de ses œuvres. L'état mental du peintre se dégrade rapidement : dans une lettre écrite le 20 juillet 1769, son frère affirme qu'il « destroyed his best things ». De dépit et pour échapper aux cercles romains, John finit par fuir Rome pour Naples, où il tombe gravement malade. Il meurt peu de temps avant l'arrivée en juillet 1769 d'Alexander qui, accompagné par Barry, s'inquiétait pour la santé de son frère.

Le 16 mai 1770, Alexander Runciman, désormais seul pour assumer le projet de la Penicuik House, adresse de Rome une très longue lettre à James Clerk afin de lui faire part de ses hésitations et de ses doutes quant à son avenir comme peintre d'histoire :

You will no doubt be surprised at my writing instead of my setting out for home and will think it extraordinary my pretending to put any interest of my own in competition with your conveniency, but however odd it may appear at first, upon an investigation of the matter I am persuaded I should not want for your approbation of my conduct. The objections you make to my following history painting seem very just and true for there is not wanting there many melancholy instances of your Observation with respect to wasting many years on what is called study, and people never seeming to think it a duty incumbent upon them to produce something original till too late they find they have been pursuing shadows for substances. For my own part since ever I came to Rome I took matters in a different light and think that after a few years proper study and as it were digging under ground a man might so qualify himself as to immerge with some degree of credit. As to what you say about rivalship, when I look at an old Greek statue or picture of the fifteenth century I am very much humbled and imagine my self a very despicably figure, and had my poor brother been alive I probably never would have thought of serious history, but the debility of my living

contemporaries more than any great opinion I had of my own abilities made me take the resolution of disputing the preeminence for reputation with them, and a few months is all I beg to show if I have made a wrong or right judgement¹⁹⁶.

Cette décision, sans doute liée à la mort de son frère, doit aussi beaucoup à la possibilité offerte par James Clerk à Alexander Runciman de concevoir un grand décor pour la Penicuik House, pour lequel le peintre semble d'abord concevoir le projet d'une *Vie d'Achille*, en émulation avec le cycle homérique de Gavin Hamilton, dont Runciman s'est alors rapproché¹⁹⁷ :

I had several thoughts about the dining-room at Penicuik but none gave me satisfaction till going one day into a room in the Baths of Titus I saw something there that pleased me. It being far underground and with torchlight I could not make a drawing of it, but the thought was enough for me as it was very much faded and but ill executed. [The] story was the Council of ye Gods on the fate of Troy, but that at best you'll say a beaten subject, but its being antique put me doing something of the same kind, and what I propose is in ye oval the Marriage of Peleus and Thetis. I took it from Homer who indeed mentions it but slightly. I got a little more particulars from Catullus and Ovid. I made at present but a sketch of it but I propose to make a more correct one immediately after my picture is done as there [are] some characters in it I can get nowhere out of Rome. The figures are disposed so as to take up the whole space. Jupiter, Juno, Hebe, and Pluto are in ye principall part of the picture and higher than the rest. Below them is Thetis on the bed and Venus untying her zone and a love untying her sandals. Hymen is bringing Peleus forward. The Graces are leading the Hours dancing round the marriage bed, and Apollo is playing the Epithalamion. The principall light falls on all that group as it occypys the middle of the picture. On one side is Bacchus with the rural deities and on the other Oceanus with the marine. Round the room upon

¹⁹⁶ Macmillan 1970, p. 24.

¹⁹⁷ Vers 1769, Alexander Runciman fait partie des premiers peintres britanniques à réaliser un dessin d'après un vase grec, un *Achille et Pallas* (Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. D4179).

the concave I have made designs for some of the pictures. The subjects are as follows: first the birth of Achilles. Second his education by Chiron. 3rd Thetis conveying him to the court of Lycomedes. These three take up one side. On the end, the commencement of the Iliad where Achilles going to draw on Agammemnon is stopt by Pallas. Of this I have made a pretty large drawing. For the other picture at that end I have not fixed yet. On the other side the first is Thetis bringing him arms. The next his combat with Hector. The 3rd his dragging Hector round the tomb of Patrocles, of the principall part of this I have made a drawing. On the east end, first Priam begging the body of Hector, second the death of Achilles. I think the saloon will be best in the taste of some of the Baths of Titus or Lodge of Raffaele, that is light ornaments with small panels and pictures, but I have materials for a great variety of that sort of work both for the saloon and panelled staircase. I have the Triumph of Bacchus and Ariadne for the other [staircase] but I have a drawing from the Eniad that I should like to do better¹⁹⁸.

Les liens de Runciman avec Hamilton et son intérêt pour la littérature homérique sont confirmés ailleurs dans la lettre, où le peintre écossais évoque la réalisation d'une *Rencontre d'Ulysse et Nausicaa*, qu'il exposera à la Royal Academy en 1772, en compagnie de tableaux de son compatriote, selon une rivalité parfaitement assumée¹⁹⁹. Sans revenus suffisants, Runciman finit par quitter Rome durant l'été 1771. Il séjourne d'abord à Londres, en octobre, où il rencontre le juriste écossais Walter Ross qui accepte de lui prêter l'argent nécessaire pour son voyage de retour à Édimbourg. C'est sans doute durant cette période, ou peu après, que Runciman décide de changer le programme de son décor et de l'organiser autour des poèmes d'Ossian. En juillet 1772, il commence effectivement l'exécution des peintures de l'Ossian Hall, qui sera achevé cinq mois plus tard. Le choix initial d'Homère était logique. La volonté affichée par Runciman d'entrer en compétition avec Hamilton

est compréhensible. Comme il l'explique dans sa lettre, le peintre écossais est alors jugé comme l'un des meilleurs peintres d'histoire britanniques, mais aussi comme un personnage clef de la vie artistique romaine. Le peintre profite alors du chantier de la villa Hadriana, entamé en 1769, pour vendre de nombreux marbres à ses clients britanniques, avec l'aide de James Byres et Thomas Jenkins; ces activités de marchand, associées à son travail de peintre, lui permettent d'attirer l'intérêt de nombreux Britanniques, avant de faire graver en 1773 des estampes d'après d'anciens tableaux italiens qui, pour une grande part, lui ont appartenu au peintre ou ont été vendus par lui²⁰⁰.

Mais l'objectif de Runciman n'est pas seulement de rivaliser avec l'un des principaux peintres d'histoire de la génération précédente. Il est aussi de se confronter à un auteur qui, dès la fin des années 1750, est présenté comme l'un des modèles du génie sauvage et original: « In order to become a Poet perfectly original (of whom only it must be remembered we are here treating) he must, if he should attempt Epic Poetry, invent images, incidents and characters: tradition may indeed supply him with the groundwork of the poem, as it did Homer »²⁰¹. Mais la décision finalement prise par Runciman de consacrer son décor aux poèmes d'Ossian indique une ambition doublement nouvelle: d'abord parce qu'il s'agit de montrer sa capacité à rivaliser et même à dépasser l'un de ses illustres aînés à travers des solutions iconographiques et formelles radicalement nouvelles; mais aussi parce que Runciman affirme désormais la nécessité de concevoir une peinture d'histoire proprement britannique, et délivrée du fardeau d'une tradition antique qui lui semble désormais trop éloignée de l'École anglaise de peinture.

Détruit par un incendie en 1899, ce décor nous est connu par des esquisses préparatoires et une série d'estampes gravées immédiatement après l'achèvement de l'Ossian Hall. Sans doute est-ce entre 1772 et 1773

¹⁹⁸ Macmillan 1970, p. 27-28.

¹⁹⁹ Macmillan 1970, p. 24.

²⁰⁰ Hamilton 1773.

²⁰¹ Duff 1767, p. 276.



121. Alexander Runciman, *La Découverte de Conban par Fingal dans la caverne de Turthor*, 1751-1785, eau-forte, 14,7×8,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1852,0214.153

que Runciman grave sa *Découverte de Conban par Fingal dans la caverne de Turthor* (ill. 121), d'après le poème *Temora*. Ossian y raconte les aventures de son père, le jeune chasseur Fingal (Fionnghall en gaélique) qui, la nuit venue, fait la rencontre impromptue de Conban-Cargla (Sadhbh), la fille d'un chef voisin, faite prisonnière dans la caverne de Turthor, qu'il finira par épouser :

He [Fingal] rushed, in all his arms, wide-bounding over Turthor's stream, that sent its sullen roar, by night, thro' Gormal's misty vale. –A moonbeam glittered on a rock; in the midst, stood a stately form; a form with floating locks, like Lochlin's white-bosomed maids. –Unequal are her steps, and short: she throws a broken song on wind. At times she tosses her white arms: for grief is dwelling in her soul²⁰².

Runciman ne s'est jamais publiquement exprimé sur l'authenticité ou l'inauthenticité des poèmes d'Ossian, et peut-être n'est-ce guère essentiel à notre propos. Peu importe qu'à ses yeux le barde gaélique ait existé ou pas, ou qu'à ceux de Mortimer, saint Paul ait véritablement participé à l'évangélisation des druides bretons. Pour les deux artistes, il importe surtout de choisir des sujets susceptibles de produire des représentations fortes et marquantes, la question de la vérité strictement historique n'étant pas du ressort direct de la peinture d'histoire. C'est en cela, explique Joshua Reynolds, que la peinture d'histoire des grands maîtres est éminemment poétique: « Dans les cartons de Raphaël, on peut voir à quel point le grand style exige de ses professeurs de concevoir et de représenter leurs sujets d'une manière poétique, qui ne se contente pas du simple compte rendu des faits »²⁰³.

Au-delà des détails du récit ossianique, précisément illustrés par le graveur (la nuit, la caverne, la lune, les boucles de cheveux flottant au vent, les pas inégaux et la tristesse de la jeune femme), c'est au style et aux images du poète gaélique que s'intéresse surtout Runciman. Alors que Fingal s'adresse à Conban-Cargla en lui demandant: « Who art thou, voice of night? », et que la jeune femme lui renvoie la question: « Who art thou, in thy darkness? »²⁰⁴, l'exercice de Runciman consiste, par un clair-obscur très puissant, rendu par une grande variété de hachures qui évoque la technique de Rembrandt, de rendre compte de ce jeu de dissimulation par lequel le

²⁰² Macpherson 1763, p. 185.

²⁰³ Blanc 2015, p. 416.

²⁰⁴ Macpherson 1763, p. 186.

chasseur et la jeune femme se rencontrent sans se voir, le premier en découvrant la chevelure puis la voix de Conban-Cargla, la seconde en devinant la silhouette de Fingal dans le contre-jour de la lune. À ce jeu sur la langue poétique, transformée en une langue visuelle, correspond la simplification presque géométrique à laquelle Runciman soumet particulièrement le corps de la jeune femme. Sa cape, emportée par une rafale et complétée par l'arrondi du bras gauche et la courbe formée par les deux mains jointes et l'avant-bras, décrit une ellipse à l'intérieur de laquelle le visage, strictement de profil, semble se perdre dans une masse de lignes ondulées. Un travail de simplification qui, probablement, cherche à imiter les archaïsmes qui rythment la langue d'Ossian, dont les critiques sont alors fort friands²⁰⁵, et dont Hugh Blair fait le symbole d'un art des premiers temps, à la sauvagerie sublime et salutaire, par sa nouveauté et son énergie²⁰⁶.

Alexander Runciman a donc, dans le domaine de la peinture d'histoire britannique, joué un rôle pionnier. Avec James Barry, il a été l'un des premiers à assumer comme des qualités la sauvagerie du génie sublime que théorisent un certain nombre de textes critiques depuis la fin des années 1760. Ce choix est d'ailleurs couronné de succès. Le 25 novembre 1772, il est nommé maître de la Trustees' Academy d'Édimbourg. L'année suivante, il peint une *Ascension* et quatre autres tableaux pour la nouvelle Episcopalian Chapel d'Édimbourg, ainsi que la fameuse *Origine de la Peinture*²⁰⁷, ainsi qu'une variation sur *L'Allegro* de John Milton, deux ans après la version

présentée par George Romney. En 1778, peut-être après y avoir déjà songé pour le décor d'un des escaliers de la Penicuik House²⁰⁸, Runciman revient à un sujet classique en peignant une étrange *Mort de Didon* (ill. 122). Étrange en effet que ce tableau à la facture épaisse et aux couleurs criardes, sur lequel le peintre a longuement travaillé. On conserve de sa main un dessin à la sanguine daté de 1775 qui représente Didon couchée sur son lit sacrificiel, la main posée sur une épée et le regard dirigé vers la mer²⁰⁹, ainsi qu'une autre esquisse, probablement plus tardive et plus proche de la composition finale, à la plume, au pinceau et aux lavis gris, où, une nouvelle fois, Didon est représentée seule sur sa couche²¹⁰. Un troisième dessin, plus ambitieux, traite du sujet du bûcher lui-même, en donnant une plus grande importance au décor du lit funéraire et en entourant Didon d'un ensemble de figures secondaires extrêmement expressives²¹¹. Pour tenter de comprendre les raisons qui poussent Runciman à peindre un tel tableau, un an après la *Mort de Didon* présentée par Angelica Kauffman à l'exposition de la Royal Academy (1777), et avant que ses confrères Nathaniel Dance (1779), Joshua Reynolds et Henry Fuseli (1781) n'en fassent de même, il est nécessaire d'étudier la manière dont le peintre écossais interprète le texte de l'*Énéide*.

Affrontant l'un des sujets pathétiques les plus abondamment illustrés par les dramaturges et les musiciens²¹², le tableau de Runciman décrit l'acmé du récit. Didon est allongée sur le bûcher construit par Anna, qui pense que sa sœur veut brûler les biens d'Énée

²⁰⁵ À la fin des années 1750, Joseph Warton conçoit le projet d'une histoire de la poésie anglaise, dont il publie le premier volume en 1774, sous le titre *The History of English Poetry, from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century*. Deux autres volumes suivront, en 1778 et en 1781, tandis que le quatrième et dernier volume, longtemps projeté, ne sera jamais publié. Ces publications, les premières dans leur genre, permettent de mettre en valeur des textes jusque là inconnus ou méconnus et de souligner la beauté des formes les plus anciennes et les plus archaïques de la poésie anglo-saxonne.

²⁰⁶ Macmillan 1986, p. 53-54.

²⁰⁷ Collection particulière.

²⁰⁸ Macmillan 1986, p. 59.

²⁰⁹ Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. D307.

²¹⁰ Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. D309.

²¹¹ Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. D323.

²¹² On peut citer entre autres le *Dido, Queen of Carthage* (1594) de Christopher Marlowe, ainsi que la multitude d'opéras écrits sur le sujet depuis *La Didone* (1641) de Francesco Cavalli : *La Didone* (1656) d'Andrea Mattioli ; *Dido and Aeneas* (1689) d'Henry Purcell ; *Didon* (1693) d'Henry Desmarets ; *Dido, Königin von Carthago* (1707) de Christoph Graupner ; *Didone abbandonata* (1724) de Domenico Sarro ; *Didone abbandonata* (1740) de Baldassare Galuppi ; *Didone abbandonata* (1747) de Niccolò Jommelli ; *Didone abbandonata* (1762) de Giuseppe Sarti ; *Didone abbandonata* (1770) de Niccolò Piccinni.

122. Alexander Runciman,
La Mort de Didon, 1778, huile
 sur toile, 102 x 131,2 cm,
 Édimbourg, National
 Galleries of Scotland,
 inv. NG 2543



ainsi que ses armes et ses armures²¹³. La reine carthaginoise vient de se frapper avec l'épée que son amant lui avait donnée²¹⁴. Anna accourt pour embrasser sa sœur, tandis qu'Iris, envoyée par Junon, délivre l'âme de Didon de son propre corps en coupant des mèches de ses cheveux²¹⁵. Même si elle repose sur une parfaite connaissance du texte virgilien, l'interprétation visuelle proposée par Runciman n'est toutefois pas littérale. Sans doute la composition du peintre écossais doit-elle beaucoup à *La Mort de Didon* (ill. 123) de Guerchin, qu'il a probablement vue au palais Spada à Rome, comme Joshua Reynolds, quelques années avant lui, qui avait alors davantage apprécié son invention que son exécution : « Didon transpercée par l'épée d'Énée. Elle est tombée, face contre terre, sur une pile de bois, son corps transpercé par une longue épée – une peinture qui n'est pas très agréable. Une femme, à gauche du tableau, avec son mouchoir sur les yeux, est une figure merveilleusement élégante »²¹⁶. Les emprunts à Guerchin sont toutefois pris au sein d'une interprétation très personnelle du récit virgilien. Ainsi, ce n'est pas la flotte d'Énée

²¹³ Virgile, *L'Énéide*, IV, v. 474.

²¹⁴ *Ibid.*, IV, v. 642.

²¹⁵ *Ibid.*, IV, v. 666.

²¹⁶ Blanc 2015, p. 183.



123. Giovan Francesco Barbieri, dit Guerchin, *La Mort de Didon*, 1631, huile sur toile, 237 x 335, Rome, palais Spada

que regarde Didon²¹⁷, mais une petite statuette qui le représente, et qui indique, comme sa cuirasse laissée sur le côté du lit, qu'il paraît encore présent aux yeux de la reine. Ces détails montrent également que Didon s'est détachée de son amant et qu'elle compare la mesquine image du Troyen, qu'elle maudit ainsi que ses enfants, à celle qu'elle souhaite transmettre par son sacrifice : « J'ai vécu, et achevé le parcours que m'avait accordé la Fortune ; maintenant une grande image de moi va s'en aller sous la terre » (*et nunc magna mei sub terras ibit imago*)²¹⁸. Runciman ne montre pas « l'épée écumante de sang » qui, chez Virgile, exprime par métonymie le coup que se donne Didon, et que Guerchin représente transperçant la poitrine de la reine, mais seulement sa blessure, sous le cœur²¹⁹, qu'une

²¹⁷ Virgile, *L'Énéide*, v. 584.

²¹⁸ Virgile, *L'Énéide*, IV, v. 653-654. Il est également possible que cette statuette fasse référence à la fin de la septième des *Héroïdes* d'Ovide, où, s'adressant à Énée, Didon écrit : « Sinon, j'ai résolu de renoncer à la vie. Tu ne peux être longtemps encore cruel envers moi. Que n'as-tu devant les yeux la triste image de celle qui t'écrit ».

²¹⁹ « Je t'écris, et l'épée troyenne est près de mon sein. Des larmes coulent de mes joues sur cette épée nue, qui bientôt, au lieu de larmes, sera trempée de sang. Que ton présent convient bien à ma destinée, et que le tombeau que tu m'élèves t'aura peu coûté ! Ce n'est pas le premier trait qui perce mon sein. Le cruel Amour y a déjà fait une blessure » (Ovide, *Héroïdes*, VII).

de ses servantes effrayées tente d'empêcher de saigner en la comprimant avec la main. La dramaturgie de la scène est prise en charge par la figure d'Anna. Toute de rouge vêtue, comme chez le peintre italien, elle exprime la violence de la scène, mais aussi sa colère et sa tristesse immenses, pour avoir été fatalement trompée par Didon et empêchée de se sacrifier avec elle²²⁰. Mais cette figure, dont le rouge vêtement rappelle aussi la couleur des flammes, joue aussi le rôle allégorique de la Renommée, dont Virgile décrit la course folle et les cris²²¹.

Plus que les remords de Didon qui, dans l'opéra de Francesco Cavalli (1641), regrette d'avoir cédé aux avances d'Énée, ou que la chasteté sur laquelle l'opéra d'Henry Purcell (1689) insiste surtout, Runciman fait de la *Mort de Didon* le spectacle d'une folie contagieuse qui s'empare de l'âme et de l'esprit de la reine catharinoise et finit par se répandre dans tout Carthage, parmi les suivantes et les sœurs de Didon : une folie qui, pour être représentée avec sincérité, doit être représentée par les moyens plastiques les plus puissants, voire les plus outranciers, tant du point de vue de l'expression que de l'invention.

Henry Fuseli

Cette absence de scrupules devant les ressources formelles qu'il faut déployer pour atteindre les qualités d'un art sublime, Alexander Runciman la doit à sa parfaite connaissance des œuvres et des principes de James Barry, dont il est très proche lorsqu'il vit en Italie, mais aussi à un autre peintre, plus influent encore, qui a joué un rôle de mentor parmi les artistes de la jeune génération de ces peintres. Même si son père, Johann Caspar Füssli a été un portraitiste et un théoricien réputé, ami de Jean-Georges Wille et de Johann Joachim Winckelmann, Johann Heinrich Fuseli, né à Zurich en 1741, n'a pas la formation d'un artiste, puisqu'il commence par entamer la carrière d'un ministre zwinglien. Sa culture

visuelle s'enrichit toutefois au contact des dessins et des estampes collectionnés par son père, qu'il copie dès l'âge de huit ans. À quinze ans, il est envoyé au Carolinum de Zurich où il étudie les langues anciennes et les belles-lettres sous la direction de Johann Jakob Breitinger et de Johann Jakob Bodmer. Ce dernier éveille sa conscience politique et l'initie aux auteurs auxquels il s'intéressera le plus quand il deviendra peintre – Homère, Dante, William Shakespeare, John Milton et le cycle de l'Anneau des Nibelungen. En 1766, Füssli finit par renoncer au ministère. Il devient l'ami de Johann Caspar Lavater et de Felix Hess. En leur compagnie, il publie un pamphlet qui critique violemment la corruption de Felix Grebel, un magistrat zurichois. Les représailles obligent Füssli à fuir Zurich pour aller travailler à Berlin et à Barth, notamment auprès de Johann Georg Sulzer, avant d'être invité à Londres par un ancien ami de Montesquieu, le diplomate écossais Andrew Mitchell, alors en fonction à Berlin. À son arrivée à Londres, en 1764, celui qui se fait désormais appeler Henry Fuseli fréquente les cercles radicaux du libraire Joseph Johnson et du banquier Thomas Coutts. Spectateur enthousiaste des théâtres londoniens, il gagne sa vie en écrivant des articles pour les journaux, en réalisant des dessins pour l'illustration et en réalisant des traductions, comme les *Reflections on the Painting and the Sculpture of the Greeks* de Johann Joachim Winckelmann (1765) ou le *Treatise on Virtues and Rewards* de Giacinto Dragonetti (1769). Il publie également un livre de sa propre main, les *Remarks on J. J. Rousseau* (1767), écrites après avoir rencontré le Genevois à Paris. Quatre ans plus tard, au printemps 1768, Fuseli rencontre Joshua Reynolds qui l'encourage à entamer une carrière de peintre et à partir étudier en Italie.

Suivant ces conseils, Fuseli s'installe à Rome à la fin du mois de mai 1770 grâce au soutien financier de Thomas Coutts, qui fait également partie des premiers acheteurs de ses tableaux d'histoire. De 1770 à 1777, il réside sur la Via Babuino, puis déménage dans un nouvel appartement sur la strada Felice. Contrairement à James Barry, il ne

²²⁰ Virgile, *L'Énéide*, IV, v. 672-678.

²²¹ Virgile, *L'Énéide*, IV, v. 665-671.

semble guère avoir étudié les antiques – mis à part les *Dioscures* du Quirinal, auxquels il voue une admiration fort ordinaire pour les artistes de sa génération. Parmi les grands maîtres romains, il s'intéresse surtout à celui qui, selon lui, incarne l'idée même de la beauté sublime : Michel-Ange, dont il admire la « sublimity of conception, grandeur of form, and breadth of manner »²²². Il ne fréquente pas les ateliers des peintres romains ou des académies et s'intéresse aux œuvres que beaucoup de ses collègues ne remarquent qu'à peine, ou avec peine : il préfère aux marbres du Belvédère ou des collections romaines les fresques de Pompei qu'il voit en 1775, alors même qu'elles sont sévèrement critiquées par certains artistes de l'époque ; et les artistes qui trouvent le plus de grâces à ses yeux sont précisément ceux qu'il identifie comme des « irréguliers », dont les « fautes » sont pour lui les « licences » nécessaires à l'expressivité la plus puissante, mais aussi à la manière la plus originale – le Parmesan, Rosso, ou encore Baccio Bandinelli. Fuseli soigne ainsi, tout à la fois, un art personnel, dont il fait des imperfections les marques d'une esthétique sublime, et l'image sociale d'un être sublime, respectivement comparés par Goethe et Herder à une « tempête » et à un « torrent »²²³.

Fuseli est donc un nouveau venu dans le monde de l'art britannique quand, en 1772, alors qu'il se trouve à Rome depuis deux années, il expose sa première œuvre à la Royal Academy : un dessin représentant *La Mort du cardinal Beaufort* (ill. 124). Le sujet de ce dessin est tiré de la scène III de l'acte III de la deuxième des trois parties de *King Henry VI*. Cette pièce n'a jamais été jouée au XVIII^e siècle²²⁴, même si plusieurs adaptations en sont connues²²⁵. Au sein de la pièce de William Shakespeare, le cardinal Henry Beaufort, évêque de Winchester, apparaît comme l'antithèse de son petit-neveu, Henry VI. Face au

roi, bon et pieux, il incarne le Mal ou, plus exactement, l'instrumentalisation de la religion et de la superstition à des fins personnelles et politiques. Avant le meurtre de Gloucester, Suffolk affirme :

That my heart accordeth with my tongue,
Seeing the deed is meritorious,
And to preserve my sovereign from his foe,
Say but the word and I will be his priest²²⁶.

Ce à quoi Winchester répond avec ironie :

But I would have him dead, my Lord of Suffolk,
Ere you can take due orders for a priest²²⁷.

De même, quand le roi en renvoie au Ciel, ce « treasury of everlasting joy »²²⁸, citant ainsi l'Évangile de saint Matthieu²²⁹, avant de souhaiter que soient « blessed are the peacemakers on earth »²³⁰, en faisant allusion aux paroles du Christ sur le mont des Oliviers, le cardinal souffle à Gloucester :

Thy heaven is on earth, thine eyes and thoughts
Beat on a crown, the treasure of thy heart²³¹,

puis :

Let me be blessed for the peace I make,
Against this proud Protector with my sword²³².

La mort de l'assassin et comploter apparaît ainsi comme un véritable moment de vérité. Elle a lieu dans la chambre du cardinal, dans sa résidence de Bury St Edmunds, en présence du roi et des comtes de Salisbury et de Warwick, alors que sont « écartés les rideaux découvrant le cardinal Beaufort dans son lit, délirant, les yeux hagards, comme s'il était fou » (« Then the curtains be drawn revealing Cardinal Beaufort in his bed raving

²²² Knowles 1831, t. II, p. 84.

²²³ Fuseli [1942], p. 168 ; Fuseli [1951], p. 69.

²²⁴ Knowles 1999, p. 5.

²²⁵ John Crowne, *Henry the Sixth, The First Part and The Misery of Civil War* (1681) ; Ambrose Philips, *Humfrey Duke of Gloucester* (1723) ; Theophilus Cibber, *King Henry VI: A Tragedy* (1723).

²²⁶ William Shakespeare, *2 Henry VI*, III, 1, v. 269-272.

²²⁷ *Ibid.*, III, 1, v. 273-274.

²²⁸ *Ibid.*, II, 1, v. 18.

²²⁹ Mt 6, 19-20.

²³⁰ William Shakespeare, *2 Henry VI*, II, 1, v. 34.

²³¹ *Ibid.*, II, 1, v. 19-20.

²³² *Ibid.*, II, 1, v. 35-36.



124. Henry Fuseli, *La Mort du cardinal Beaufort*, 1772, plume et encre brune, lavis bruns, 64,5 x 80 cm, Liverpool, Walker Art Gallery

and staring as if he were mad »). À l'agonie, le cardinal avoue sa culpabilité au roi qui, prenant pitié du traître, lui adresse ces mots :

O thou eternal mover of the heavens,
 Look with a gentle eye upon this wretch.
 O, beat away the busy meddling fiend
 That lays strong siege unto this wretch's soul,
 And from his bosom purge this black despair.
 WARWICK: See how the pangs of death do make him grin.
 SALISBURY: Disturb him not; let him pass peaceably.
 KING HENRY: Peace to his soul, if God's good pleasure be.
 Lord Card'nal, if thou think'st on heaven's bliss,
 Hold up thy hand, make signal of thy hope.
Cardinal Beaufort dies.
 He dies, and makes no sign. O God, forgive him²³³.

²³³ *Ibid.*, III, III, v. 19-30.

La composition du dessin de Fuseli est en grande partie redevable à la célèbre *Mort de Germanicus* (ill. 37) de Nicolas Poussin, qui est alors conservée au palais Barberini, et que le peintre suisse considère comme l'un des chefs-d'œuvre du peintre romain, même si, d'une certaine manière, elle en constitue l'antithèse. Dans le tableau de Poussin, en effet, la mort du général romain offre à ses proches l'occasion de faire le serment de le venger. Dans le dessin de Fuseli, au contraire, c'est, conformément au texte shakespearien, le refus d'un geste qui signe la malédiction de l'homme d'Église. Son poing fermé ne « fait aucun signe », alors que le roi, qui entoure tendrement son bras droit, lui demandant de « soulever la main » pour montrer qu'il « croit en la béatitude » et « en l'espérance ». De même, la crispation de sa main gauche, semblable à une grande araignée, et les traits déformés de son visage, qui évoquent les paroles de Warwick (« Voyez comme il grimace dans l'étau de la mort ! »), en font un cadavre avant l'heure.

Le dessin de Fuseli n'offre donc pas seulement la représentation d'une damnation terrifiante ; il est aussi la mise en abyme de l'effet sublime lui-même, de cette acceptation mêlée de dégoût et de plaisir de voir le spectacle de la souffrance physique et morale, mais aussi de la mort et de la peur devant ses yeux. Bon et miséricordieux, le roi est le seul personnage qui, au sein de la scène dessinée par Fuseli, ose regarder le cardinal en face, cherchant, une ultime fois, et vainement, à le rattacher aux vertus d'un Ciel salvateur. Les autres personnages se refusent à voir ou regardent avec appréhension ; les trois suivants accompagnant Henry VI semblent se dissimuler derrière la cape qu'ils tiennent ; derrière la tête de Beaufort, les trois hommes d'Église semblent commenter la scène sans y prêter une réelle attention ; au pied du cardinal, l'apothicaire barbu que le cardinal avait sommé de venir afin de lui apporter un « poison foudroyant » (« strong poison »²³⁴) lui tend le breuvage tout en tournant le visage vers nous ;

près de lui, trois des quatre moines agenouillés prient, la tête penchée vers le sol : l'un d'eux, seulement, ose regarder le spectacle du religieux agonisant. Même Salisbury et Warwick, représentés à l'extrême gauche de la composition, osent à peine affronter du regard la scène terrible : l'un d'eux (sans doute Warwick) regarde de biais, la main mélancoliquement attachée au menton tandis que Salisbury tourne la tête, d'un regard méprisant.

La Mort du cardinal Beaufort, par la justesse de sa lecture du texte shakespearien, mais aussi par l'originalité de son invention et de son expression, permet à Fuseli de bénéficier d'un accueil plutôt favorable du public londonien ; mais il devient surtout l'un des peintres romains les plus influents. Il attire à lui les artistes plus jeunes et désormais moins sensibles aux ennuyeuses solutions formelles préférées par Gavin Hamilton. Il réunit autour de lui non pas tant un « cercle », comme on l'a parfois affirmé, mais plutôt un groupe informel de peintres et de sculpteurs, de générations différentes, mais aux préoccupations analogues. On y trouve George Romney, Thomas Banks, Alexander Runciman, Johan Tobias Sergel et James Barry (son exact contemporain), mais également des artistes plus jeunes comme Nicolai Abildgaard, ainsi que des élèves de la Royal Academy venus parfaire leur formation en Italie, comme James Northcote, John Brown, James Jefferys ou encore Prince Hoare qui, après avoir remporté un prix à la Society of Arts (1772), séjourne à Rome entre 1776 et 1780, où il côtoie Anton Raphael Mengs.

John Hamilton Mortimer

Un troisième peintre mérite d'être nommé parmi les membres les plus représentatifs de cette génération des peintres d'histoire britanniques, et que dont nous avons évoqué la première partie de la carrière. John Hamilton Mortimer fait partie, on l'a dit, des rares artistes britanniques auxquels James Barry rend hommage dans les décors des *Adelphi*, et cela en raison de la réputation considérable qu'il parvient à acquérir au cours des

²³⁴ *Ibid.*, III, III, v. 18.

années 1770 en entrant en émulation avec les œuvres du peintre et graveur Salvator Rosa²³⁵. Le goût britannique pour l'artiste napolitain est ancien, comme en témoigne la riche collection de l'éditeur John Boydell, qui possède alors une quarantaine d'estampes d'après des tableaux de Salvator conservées en Grande-Bretagne. Dès la fin du XVIII^e siècle, Henry Cooke, un ancien élève du peintre italien, tente de faire valoir le prestige de son parcours personnel. Après sa mort, John Closterman, son exécuteur testamentaire, organise la vente de ses biens en 1702 et note la présence de trois grands tableaux de Salvator, dont deux œuvres sont identifiables : une *Ivresse de Noé*²³⁶ et un *Paysage avec baigneurs*²³⁷. Un an plus tard, dans *The Art of Painting After the Italian Manner* (1703), John Elsum consacre un poème à « a landscape, by Salvator Rosa » où il fait du peintre italien un artiste prédestiné pour la peinture d'histoire, après avoir exprimé son admiration pour son *Alexandre et Diogène* et son *Saint Laurent*²³⁸. Au même moment, de nombreux graveurs européens consacrent une part importante de leur travail à l'exécution d'estampes d'après des compositions de Salvator. À Augsbourg, Jeremias Wolff publie un ensemble de six estampes gravées par Franz Joachim Beich d'après des paysages de l'artiste napolitain. En Grande-Bretagne, certains graveurs excellent dans l'imitation de la manière de Rosa, comme Hamlet Winstanley (*Glaucus et Scylla*, 1728 ; *Agar dans le désert*, 1728-1729), Simon François Ravenet (*Le Fils prodigue*, 1781), Joseph Wood (*Paysage à l'ermite*, 1744), Robert Strange (*Bélisaire*, 1757) ou Louisa Augusta Greville (*Paysage à l'arbre déraciné*, 1762). Le plus réputé d'entre eux est sans doute Joseph Goupy, qui grave une série de huit planches d'après Salvator

Rosa en tentant d'imiter le plus fidèlement possible le burin de l'artiste italien, ce qui lui vaut d'être considéré par William Gilpin comme l'un de ses meilleurs suiveurs anglais : « Goupy very happily caught the manner of Salvator; and in some things excelled him »²³⁹.

Il faut attendre le début des années 1750 pour que les peintres d'histoire britanniques s'emparent à leur tour des sujets ou des compositions inspirées par Salvator Rosa. J'ai déjà évoqué le *Macbeth et les trois sorcières* (1750) de John Wootton, dont le sujet est emprunté à Shakespeare, mais dont le traitement évoque davantage les œuvres du peintre et graveur italien. Je pourrais encore évoquer, parmi les œuvres les plus significatives, les paysages agrémentés de *banditti* que Richard Wilson peint pour Ralph Howard en 1752, tout juste après son arrivée à Rome²⁴⁰. Pour les critiques et les collectionneurs comme pour les collectionneurs, Salvator n'est pas seulement un nom attaché à une manière ; il devient l'incarnation d'un certain rapport artistique à la vie et au génie. Gilpin est l'un des premiers à insister sur ce point, en soulignant qu'il était davantage un peintre d'histoire qu'un paysagiste, mais aussi en insistant sur le caractère sauvage et sublime de ses pensées²⁴¹.

Rejoignant l'avis de Gilpin, Reynolds va jusqu'à construire une catégorie stylistique propre aux paysages historiques de Rosa. À côté du « grand style » (*grand style*), notamment incarné par certains peintres florentins et romains, du « style ornemental » (*ornamental style*), propre aux artistes vénitiens et néerlandais et du « style composite » (*composite style*), dont le Corrège, le Parmesan ou Ludovico Carracci peuvent être considérés comme les meilleurs défenseurs, Reynolds forge l'expression de « style caractéristique » (*characteristical style*) ou de « style original » (*original style*) dont Salvator Rosa est l'unique représentant :

²³⁵ Dans l'hommage qu'il rend à John Hamilton Mortimer, James Barry note toutefois que son confrère aurait pu connaître une carrière plus brillante encore si le public avait davantage reconnu ses talents et s'il ne s'était pas le plus souvent contenté d'imiter les œuvres de Rosa. Voir Barry 1783, p. 164-165.

²³⁶ Collection particulière.

²³⁷ New Haven, Yale University Art Gallery.

²³⁸ Elsum 1703, p. 9, 12.

²³⁹ Gilpin 1768, p. 167.

²⁴⁰ Cardiff, National Museum and Gallery of Wales.

²⁴¹ Gilpin 1768, p. 81-82.

Il existe un autre style qui, quoiqu'inférieur au précédent [le grand style], a beaucoup de mérite, parce qu'il nous montre chez ceux qui l'ont cultivé une imagination vive et vigoureuse. C'est un style que l'on peut appeler original ou caractéristique, et qui n'entretient de rapport avec aucun modèle véritable issu de la nature générale ou particulière. Le style caractéristique n'existe que dans la mesure où, avec constance, le peintre assume entièrement les principes qu'il a choisis, dans l'union et l'harmonie de son dessein entier. [...] L'un des caractères les plus fortement marqués de cette espèce, auquel on doit accorder qu'il est inférieur au grand style, est celui de Salvator Rosa. Il nous donne de la nature une impression particulière. Quoique dénuée de grâce, d'élégance et de simplicité, quoiqu'elle n'ait rien de cette élévation et de cette dignité qui appartiennent au grand style, cette impression possède néanmoins cette espèce de dignité qui revient à la nature sauvage et non cultivée. Mais ce qu'on doit surtout admirer chez lui, c'est la parfaite correspondance qu'il a observée entre les sujets qu'il a choisis et la manière dont il les a traités. Chez lui, tout est d'une pièce. Ses rochers, ses arbres, ses cieux, jusqu'à son maniement, ont le même caractère rude et sauvage dont ses figures sont animées²⁴².

Face à un peintre comme Carlo Maratta, dont Reynolds ne cesse de dire que sa perfection est à la fois incontestable et, pour cette raison même, profondément ennuyeuse (« Selon mon opinion, ce peintre n'a pas une grande vigueur d'esprit ni la force d'un génie original »²⁴³), « Salvator Rosa a compris la nécessité d'essayer de nouvelles façons de plaire au public dans ses ouvrages. Le monde était las du long cortège des imitateurs de Claude Lorrain et de Gaspard Poussin [Dughet]. Salvator Rosa se consacra donc à une nature sauvage et libre, ce qui était nouveau et frappant »²⁴⁴.

Le long passage que je viens de citer est tiré du cinquième discours que Reynolds prononce en décembre 1772, quelques mois après que le président de la Royal Academy a lui-même présenté à l'exposition annuelle de l'institution un *Capitaine de banditti* qui sera gravé par John Dean en 1777. Le peintre qui, toutefois, a véritablement lancé la mode des *banditti* dans le paysage et la peinture d'histoire britannique n'est pas Joshua Reynolds, mais l'un de ses amis, John Hamilton Mortimer²⁴⁵, qui partage sans doute les idées de son confrère, lui dédiant en décembre 1778 un ensemble de quinze eaux-fortes directement inspirées des tableaux et des estampes de Salvator Rosa. Durant les années 1770, après ses premiers succès de peintre de l'histoire anglo-saxonne, qu'il continue de faire fructifier dans plusieurs tableaux qui font date (*Le Roi Jean donnant la Grande Charte aux barons*, 1776 ; *Sir Artegal, le Chevalier de Justice*, inspiré de la *Faerie Queene* d'Edmund Spenser et exposé à la Royal Academy en 1778)²⁴⁶, Mortimer devient le véritable spécialiste britannique des ermites, des *banditti* et des scènes horribles²⁴⁷. Sa carrière de « peintre sauvage » commence en 1770, avec l'exposition à la Society of Artists d'une *Incantation*, que nous ne connaissons aujourd'hui qu'à travers l'estampe qui en a été gravée par John Dixon en 1773, et qui plaît particulièrement à Horace Walpole, dont le livret porte en marge la notation : « Very fine ». Ce succès explique que, dès l'année suivante, Mortimer présente une nouvelle œuvre d'inspiration rosienne : un *Sextus demandant à Erichtho de connaître l'issue de la bataille de Pharsale*, lui aussi disparu, mais dont on a conservé l'estampe gravée en manière noire par Robert Dunkarton en 1776 (ill. 125).

Le sujet de ce tableau est tiré d'un épisode de la *Pharsale* de Lucain, une épopée latine inachevée racontant les guerres ayant opposé Jules César et Pompée. À la fin du livre VI, le fils de ce dernier, Sextus Pompée, rend visite

²⁴² Blanc 2015, p. 442-443.

²⁴³ Blanc 2015, p. 443.

²⁴⁴ Blanc 2015, p. 442. Ces mots sont écrits quelques années avant que Richard Earlom ne grave les trois-cents planches du *Liber Veritatis* de Claude Lorrain (1777). Les tableaux du paysagiste romain sont donc loin d'avoir lassé les spectateurs et les peintres britanniques, comme le confirme son importance dans l'œuvre de John Mallord William Turner.

²⁴⁵ Sunderland 1970 ; Tomory 1971 ; Sunderland 1973.

²⁴⁶ Belvoir Castle, Leicestershire ; Londres, Tate Britain.

²⁴⁷ Sunderland 1986, p. 53-56.



125. Robert Dunkarton d'après John Hamilton Mortimer, *Sextus demandant à Erichtho de connaître l'issue de la bataille de Pharsale*, 1776, manière noire, 60,4 x 48 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1866,1114.398

à Érichtho afin de connaître son avenir. Sous ses yeux, et à l'occasion d'une cérémonie terrifiante, la magicienne thessalienne réanime le corps d'un soldat mort avant de révéler à Sextus Pompée la défaite et la mort de son père et de ses alliés²⁴⁸. Mortimer choisit de représenter les sorts de l'enchanteresse plutôt que le moment où le cadavre se met à exprimer ses paroles prophétiques. Au sein d'une composition dominée par la forme cintrée de la caverne, il organise le champ de son tableau autour du cadavre, placé au sol, en fort raccourci. À sa gauche,

²⁴⁸ Lucain, *La Pharsale*, VI, v. 507-830.

Sextus Pompée, accompagné de deux soldats, exprime un mouvement de dégoût vis-à-vis d'une scène qu'il ne veut pas voir, conformément à la description de Lucain qui dit des « compagnons de Sextus et Sextus lui-même » qu'ils étaient « tremblants à son aspect » et « avaient la pâleur sur le front et les yeux fixés à terre ». À droite du cadavre, la sorcière, accroupie, frappe le sol d'un fouet de couleuvres, qui rappellent également le serpent, la vipère et le céraste dont elle retire le sang qu'elle mêle ensuite aux blessures du corps mort :

Faisant au cadavre de nouvelles blessures, elle versa dans ses veines un sang nouveau plein de chaleur. Elle a eu soin d'y mêler des flots de l'écume lunaire. Elle y mêle toutes les horreurs de la nature : l'écume du chien qui a l'onde en horreur, les entrailles du lynx, les vertèbres noueuses de l'hyène, la moelle du cerf nourri de serpents, le rémora qui retient le navire, malgré le souffle de l'Eurus gonflant la voile, les yeux du dragon, la pierre sonore que l'aigle couve et réchauffe, le serpent ailé des Arabes, la vipère de la mer Rouge, la membrane du céraste encore vivant, la cendre du Phénix sur l'autel de l'Orient²⁴⁹.

Mortimer recherche la représentation la plus simple possible. Ainsi, parmi les animaux sacrifiés par Érichtho, il fait le choix de ne montrer que les trois serpents, ce qui lui permet de faire écho à la chevelure de la magicienne, où des queues de serpents se mêlent aux mèches de cheveux – Lucain dit d'elle qu'elle « était vêtue comme les Furies, d'un voile peint de couleurs bizarres », avec une « chevelure de vipères entrelacées ». Quant à la troisième figure, placée dans la pénombre de la grotte, dans le prolongement du cadavre, il s'agit sans doute de l'ombre convoquée par l'enchanteresse et qui découvre effrayée le corps de celui qu'elle avait été.

Le choix de cet épisode offre un triple avantage à Mortimer. Il s'agit d'abord d'une scène qui, à notre connaissance, n'avait jamais été représentée. Comme Alexander Runciman, Mortimer contribue au renouvellement des

²⁴⁹ *Ibid.*, v. 666-680.

sujets de la peinture d'histoire britannique en évitant de puiser systématiquement dans le corpus habituel des textes d'Homère ou de Virgile. Le tableau de Mortimer lui permet d'évoquer dans le même temps deux aspects de l'art de Salvator Rosa : ses scènes horribles, mais aussi ses représentations de *banditti*, puisqu'après la mort de son père, Sextus Pompée deviendra un pirate puis un bandit. Mais en peignant *Sextus demandant à Erichtho de connaître l'issue de la bataille de Pharsale*, le peintre anglais affronte surtout un récit véritablement effrayant, tiré d'un poème qui, dès le ^{xvi}^e siècle, est critiqué ou admiré pour sa sauvagerie irrégulière. Dans ses *Poetices libris VII* (1561), Jules-César Scaliger regrette que « des érudits [...] ont osé l'égaliser à Virgile » : il reconnaît « volontiers en Lucain un génie grand » et qu'il est « plus qu'un poète » ; mais il souligne aussi que, selon lui, son « imagination » est « sans frein, ne se maîtrisant pas, esclave de ses mouvements impétueux, et, à cause de cela, sans mesure, à la fois emportée par son feu »²⁵⁰. La fortune britannique de Lucain, sans doute liée à celle des dramaturges élisabéthains, est toutefois, dans l'ensemble, extrêmement positive. Dès le début du ^{xvii}^e siècle, plusieurs auteurs s'illustrent en proposant des traductions personnelles²⁵¹, voire des suites²⁵². D'autres intègrent d'ailleurs dans leurs propres textes certains des personnages de la *Pharsale*, comme John Marston, dans sa *Tragedie of Sophonisba* (1606), qui met en scène un prince libyen, Syphax, qui fait revenir Erichtho des Enfers.

Mortimer est soucieux de ne pas tomber dans le piège d'une invention ou d'une expression excessivement pathétiques. Il veut éviter les critiques qui avaient visé

La Mort de Cordelia de James Barry et échapper aussi, sans doute, à des railleries semblables à celles d'Edmund Burke qui, rappelons-le, n'hésite pas à s'en prendre aux représentations des « apparitions », des « chimères », des « harpies », qu'il trouve le plus souvent « ridicules » parce qu'elles font voir aux yeux ce qu'il ne faudrait que faire deviner à l'imagination. Mortimer rend ainsi compte avec une grande habileté des aspects les plus monstrueux du récit lucanien. Placé au centre de la composition, le cadavre n'est pourtant guère visible : la partie inférieure du corps est cachée dans l'obscurité ; sa tête, dont on aperçoit simplement que la chevelure et une partie de l'arcade sourcilière droite, est en grande partie dissimulée par la jambe gauche de Sextus, laquelle évite ainsi au regard du spectateur la vision choquante d'un corps en putréfaction. Le peintre ne caractérise guère le spectre que l'on aperçoit à l'arrière-plan : enveloppé dans une grande toge sombre qui ne dévoile qu'une toute petite partie de son visage, les jambes et les pieds invisibles, le fantôme semble émerger des flammes, comme s'il s'agissait d'une simple illusion et non d'un corps réel. Seule la sorcière bénéficie d'une représentation véritablement détaillée. Mais, comme Lucain, Mortimer en restitue l'apparence grotesque, si ce n'est caricaturale. Il demeure très proche du texte de la *Pharsale* : en plus de ses cheveux ophidiens, il retient également la « maigreur hideuse » et « la pâleur de la mort » de son corps, montre le hideux rictus de sa bouche édentée et sa langue, qui lui permet de faire référence à sa « bouche écumante », et place dans sa main gauche « le nœud fatal et le lacet des pendus » qu'elle « rompt avec ses dents ».

Mortimer cherche donc à frayer un chemin entre une obscurité sublime conseillée par Burke, et une représentation détaillée, qui offre au spectateur la possibilité de saisir la scène qu'il a en face de lui. Comme le souligne Reynolds en 1778, l'imagination est d'autant plus frappée qu'elle a le sentiment de participer à la conception des images auxquelles elle est conviée :

Il est vrai que les esquisses ou les dessins que les peintres font ordinairement de leurs ouvrages procurent un très

²⁵⁰ Lucain [1871], p. 6.

²⁵¹ Christopher Marlowe, *Lucans First Booke Translated Line for Line*, 1600 ; Arthur Gorges, *Lucans Pharsalia Containing the Civill Warres Betweene Caesar and Pompey*, 1614 ; Thomas May, *Lucan's Pharsalia or the Civill Warres of Rome, Betweene Pompey the Great and Iulius Caesar*, 1626 ; Nicholas Rowe, *Lucan's Pharsalia*, 1718. Mortimer utilise cette dernière traduction dans son édition de 1753. Voir Sunderland 1986, p. 54.

²⁵² Thomas May, *A Continuation of Lucan's Historical Poem till the Death of Iulius Caesar*, 1630.

grand plaisir à l'imagination. Dans ces esquisses légères et indéterminées, où les idées de la composition et des caractères ne sont, pour ainsi dire, que touchées, l'imagination ajoute plus que le peintre probablement n'aurait pu produire. [...] Et ce pouvoir de l'imagination est une des causes du grand plaisir que nous prenons aux collections de dessins des grands maîtres. Ces idées générales, qui s'expriment dans les esquisses, ressemblent parfaitement aux moyens dont on se sert en poésie. Une grande partie de la beauté de la célèbre description d'Ève, dans *Le Paradis perdu* de Milton, consiste dans l'emploi d'expressions générales et indistinctes, dont chaque lecteur tire le détail à la convenance de son imagination particulière, et selon ses propres idées de la beauté, de la grâce, de l'expression, de la noblesse et de l'élégance²⁵³.

Mais, note aussi le président de la Royal Academy, l'analogie entre la poésie et la peinture s'arrête là, ces deux arts recherchant les mêmes fins, mais par des moyens différents :

Un peintre qui représente Ève sur une toile est obligé de lui donner des formes déterminées et d'exprimer sa propre idée de la beauté. [...] Cette idée de laisser quelque chose à l'imagination s'oppose à un principe très fixe et indispensable de notre art : tout doit être exprimé soigneusement et distinctement, comme si le peintre connaissait, correctement et précisément, la forme et le caractère exact de chaque objet introduit dans son tableau. [...] M. Falconet a observé que l'idée de voiler le visage d'Agamemnon ne venait peut-être pas de l'imagination subtile d'un peintre, [...] d'abord parce que ce n'est pas son invention, ensuite parce qu'il pense qu'il ne s'agit que d'un artifice de cacher ainsi les choses – sauf dans les cas où le sang est versé, ou lorsque les objets seraient trop horribles à voir. Il dit ainsi : En un père affligé ! Mais en un roi ! Mais en Agamemnon ! Vous êtes peintre, et vous me cachez la situation la plus intéressante ; et vous employez le sophisme du voile. [...] On peut ajouter que, à supposer que cette méthode de laisser l'expression de douleur à l'imagination soit de l'invention du peintre, et qu'elle mérite tous les éloges qui

lui ont été donnés, du moins c'est un artifice qui ne peut servir qu'une fois. Celui qui la reprend, non seulement manque en cela de nouveauté, mais encore se fait soupçonner de recourir à l'artifice pour sortir de la difficulté. Si les difficultés que l'on surmonte font une grande partie du mérite de l'art, on ne doit que fort peu d'éloges aux difficultés que l'on esquivé²⁵⁴.

Même si ces propos sont tenus plusieurs années après que Mortimer a peint et fait graver son *Sextus*, il me semble traduire les difficultés auxquelles le peintre anglais a tenté de se confronter. En acceptant de se soumettre à une série de périphrases visuelles et en refusant de tout montrer et de tout représenter, Mortimer montre son discernement. À la manière d'Henry Fuseli, dans sa *Mort du cardinal Beaufort*, il semble mettre en abyme ce refus de tout voir, en donnant à Pompée et à ses soldats une attitude similaire à celle de ses spectateurs idéaux : face au spectacle terrible de la magie noire, du cadavre et de son fantôme, ils ne souffrent pas de le voir et détournent les yeux. Pour autant, Mortimer n'en demeure pas là. En jouant avec les limites de ce que permet la représentation de l'horreur, il joue aussi avec les limites de la sensibilité. Comme s'il se projetait dans la figure de l'enchanteresse impie, qui convoque des spectres et fait se relever les morts, il cherche à frapper le regard de ses spectateurs. Il fait ainsi valoir une nouvelle manière de penser la peinture d'histoire et sa relation à son public, et cela au risque de provoquer un dégoût similaire à celui que ressent le critique Robert Baker qui, visitant l'exposition de 1771, souligne que le tableau de Mortimer est « horrid » et que « so hideous an object as Erichtho is not to be painted »²⁵⁵.

Aux yeux des contemporains de Mortimer, Salvator Rosa n'est pas seulement le peintre des *banditti* et des sorcières ; il est aussi, on l'a dit, le peintre du génie et de la grandeur, de l'art « héroïque », de l'« imagination vive et vigoureuse », qui n'a nullement peur d'affronter les « caractères les plus fortement marqués » et leur « espèce

²⁵³ Blanc 2015, p. 557.

²⁵⁴ Blanc 2015, p. 558, citant Falconet 1781, t. V, p. 83.

²⁵⁵ Baker 1771, p. 27.

de dignité qui revient à la nature sauvage et non cultivée ». Sans doute est-ce la raison pour laquelle, durant ces années, Mortimer ne se contente pas de puiser dans le répertoire de la peinture horrifique, mais cherche aussi à faire valoir les qualités expressives de son art. Il en trouve l'occasion en 1775 : en même temps que *The Progress of Virtue*, il présente à la Society of Artists une série de douze têtes représentant douze personnages de pièces de Shakespeare. Par son ambivalence, la description donnée de ces douze dessins dans le livre de l'exposition indique l'ambition de l'entreprise : « Twelve Heads ; from Characters of Shakespeare ». En anglais, en effet, le mot de *character* désigne le personnage d'un roman ou d'une pièce de théâtre, mais aussi la personnalité morale. Le défi relevé par l'ensemble des *Douze têtes* s'inscrit en effet dans plusieurs traditions : celle, antique, des bustes romains, réactivée à partir du XVI^e siècle par les *Douze Césars* de Titien, gravés par Battista Angolo del Moro, Aegidius Sadeler II, Robert van der Voerst ou Georg Andreas Wolfgang, puis par les *Douze fameux Grecs et Romains* (1638) de Peter Paul Rubens ; mais aussi celle des séries consacrées aux rois anglais (les *Heads of the Kings of England, and of several Famous Persons* publiées par George Vertue entre 1732 et 1736) ou à des portraits saisis sur le vif (Giovanni Battista Piazzetta, *Icones ad vivum Expressae*, gravées par Giovanni Cattini en 1743). À l'inverse des *theatrical portraits*, qui font voir le jeu de l'acteur derrière l'attitude du personnage, Mortimer donne un visage et une vérité à douze personnages tirés des pièces de théâtre de Shakespeare. Il exprime ainsi les passions qui les habitent et l'action dans laquelle ils sont impliqués, d'une manière forte et déterminée. Cette ambition est d'ailleurs couronnée de succès, puisque les dessins exposés puis gravés par Mortimer obtiennent un succès critique considérable ; ils deviennent les modèles d'une peinture d'histoire qui, sans le secours d'une grande composition narrative, parvient à conserver la grandeur nécessaire²⁵⁶.

Le projet de Mortimer est immédiatement identifié par son entourage comme un éloge déguisé au plus grand dramaturge anglais. Pour cela, il est aussitôt soutenu par David Garrick, qui conseille Mortimer dans le choix des personnages et de leurs expressions, et aide à la souscription de la première série des estampes qui sont gravées par le peintre lui-même en 1775, avant que, l'année dernière, une seconde série ne voie le jour²⁵⁷. La première série met en scène les personnages de Bardolph²⁵⁸, Caliban²⁵⁹, Edgar²⁶⁰, Ophelia²⁶¹, du Poète²⁶² et de Richard II²⁶³, la seconde Béatrice²⁶⁴, Cassandra²⁶⁵, Falstaff²⁶⁶, Lear²⁶⁷, Shylock²⁶⁸ et York²⁶⁹. Il est probable que l'ensemble des douze têtes gravées par Mortimer entre 1775 et 1776 corresponde à celui des têtes dessinées et exposées en 1775, puisque les cinq dessins originaux que nous avons conservés correspondent trait pour trait à six des douze eaux-fortes gravées par Mortimer²⁷⁰. Contrairement aux apparences, la série n'ambitionne pas de proposer une synthèse représentative des différentes pièces de Shakespeare : deux de ces pièces sont représentées par deux personnages différents (Bardolph et Falstaff pour *Henry IV* ; Edgar et le roi Lear pour *King Lear*), tandis que certaines pièces fameuses ne sont pas représentées (*Richard III*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette*), même si Mortimer semble avoir recherché un certain équilibre entre les pièces historiques, les

²⁵⁷ Sunderland 1986, p. 76-82.

²⁵⁸ 1 *Henry IV*, II, IV.

²⁵⁹ *The Tempest*, II, II.

²⁶⁰ *King Lear*, III, IV.

²⁶¹ *Hamlet*, IV, V.

²⁶² *A Midsummer Night's Dream*, V, I.

²⁶³ *Richard II*, III, II.

²⁶⁴ *Much Ado About Nothing*, I, I.

²⁶⁵ *Troilus and Cressida*, II, IV.

²⁶⁶ 2 *Henry IV*, V, III.

²⁶⁷ *King Lear*, III, II.

²⁶⁸ *The Merchant of Venice*, IV, I.

²⁶⁹ 3 *Henry VI*, I, IV.

²⁷⁰ Il s'agit du Poète et d'Ophelia (San Marino, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens), d'Edgar et de Shylock (Londres, Victoria and Albert Museum), ainsi que de Béatrice (Detroit, coll. Dr. Frederick J. Cummings). Voir Sunderland 1986, cat. 96.

²⁵⁶ *The Morning Post*, 11 juin 1779.



126. John Hamilton Mortimer, *Edgar*, 1775, gravure, 40,6 x 33 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1976.1.178

plus représentées²⁷¹, les tragédies²⁷², les comédies²⁷³ et les tragicomédies²⁷⁴. L'enjeu est plutôt de proposer une galerie diversifiée des portraits et des épisodes que Mortimer a choisi de traiter, dont la pertinence des choix d'invention et d'expression peut être évaluée à l'aune des quelques vers qui ornent systématiquement les estampes. C'est le cas de l'estampe représentant *Edgar* (ill. 126), dont la légende permet de mettre la figure en situation et d'expliquer le moment choisi par le dessinateur :

²⁷¹ *Henry IV* [x 2], *Richard II*, *Henry VI*.

²⁷² *King Lear* [x 2], *Hamlet*.

²⁷³ *A Midsummer Night's Dream*, *Much Ado About Nothing*, *The Merchant of Venice*.

²⁷⁴ *The Tempest*, *Troilus and Cressida*.

EDGAR. Away! The foul fiend follows me.
Through the sharp Hawthorn blows the cold wind,
Hm! Go to thy bed and warm thee.

Comme c'est presque toujours le cas depuis que les peintres d'histoire britanniques ont commencé à s'intéresser à *King Lear*, Mortimer retient ici la scène de l'orage. Tandis que le vieux roi, tourmenté par l'ingratitude de ses filles, il rencontre Edgar, le fils aîné de Gloucester, qui sort d'une cabane, déguisé en Tom le Fou, et s'exclame, feignant la démence : « Arrière ! L'esprit immonde est à mes trousses. / Les vents transpercent l'aubépine piquante. / Hum ! Va dans ton lit glacé et réchauffe-toi »²⁷⁵. Lear est alors pris d'un délire de compassion envers ce pauvre indigent, soumis aux affres de la tempête. Demeurant proche du texte shakespearien, Mortimer ne convoque que des motifs eux-mêmes évoqués dans la pièce, comme les aubépines et le vent, auxquelles fait référence Edgar : sa bouche entrouverte évoque le grognement qu'il pousse en sortant de la cabane et qui est décrit par Kent²⁷⁶ ; son corps replié sur lui-même évoque ses difficultés à supporter la froideur du vent, et auxquelles le roi fait également référence²⁷⁷. Aux indications données par le passage explicitement cité par Mortimer s'ajoutent d'autres informations, fournies par Edgar dans le prologue explicatif au cours duquel il se décrit :

My face I'll grime with filth,
Blanket my loins, elf all my hair in knots,
And with presented nakedness outface
The winds and persecutions of the sky²⁷⁸.

À l'aide du format ovale, qui intensifie la force des expressions et focalise l'attention sur les principaux traits du visage, Mortimer cherche à créer une relation émotionnelle entre le personnage et le spectateur, si ce n'est une véritable connivence, comparable à celle qui

²⁷⁵ William Shakespeare, *King Lear*, III, IV, v. 42-44.

²⁷⁶ *Ibid.*, III, IV, v. 41.

²⁷⁷ *Ibid.*, III, IV, v. 52-54.

²⁷⁸ *Ibid.*, II, II, v. 159-162.

peut exister entre un acteur sur scène et un public dans la salle. Les yeux grands ouverts fixent directement le spectateur ; ils semblent traduire la peur et la souffrance du « fou » joué par Edgar, le désespoir d'un fils spolié de tout, privé de son identité et forcé de tomber dans la déchéance sociale, mais encore le désir de susciter la pitié. Mais nous savons qu'Edgar joue une comédie : c'est à nous plus qu'au roi Lear que s'adresse ainsi le regard du fils de Gloucester, qui interroge notre capacité à pouvoir déceler derrière l'apparence pathétique de Tom le Fou le caractère véritable d'un des hommes les plus fidèles du roi, dont le déguisement lui permet d'abord d'échapper à ses poursuivants, puis de veiller discrètement sur Lear. Cette dialectique de l'essence et de l'apparence constitue le cœur de l'entreprise de Mortimer. Dans chacune de ses *Twelve Heads*, il s'agit, par des expressions fortes et parfois outrées, de restituer la nature véritable du personnage représenté, son « caractère » physique et moral. Edgar parvient à tromper le roi Lear, et même son propre père, qui le prend pour un simple mendiant²⁷⁹ ; il ne dévoile sa véritable identité qu'à un spectateur observateur, capable de deviner dans ses yeux la nature de son simulacre, comparable à celui auquel se voue un acteur. Sans doute est-ce cet intérêt pour la duplicité qui amène Mortimer à se consacrer particulièrement aux comédiens (le Poète, joué en réalité par Thésée) ou aux personnages qui, chez Shakespeare, incarnent l'ivresse (Bardolph, Falstaff), de la folie (Ophelia, Lear) ou de la monstruosité (Caliban).

Compte tenu du succès considérable dont bénéficient ses peintures d'histoire et ses talents de graveur, il est probable que John Hamilton Mortimer, né la même année qu'Hugh Douglas Hamilton et Philippe Jacques Lautherbourg, serait devenu avec James Barry l'un des premiers peintres d'histoire britanniques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle s'il n'était mort brusquement, le 4 février 1779, d'une forte fièvre. Au même titre qu'Alexander Runciman, il avait compris

que la réforme de la peinture britannique devait passer par une modification radicale de la sensibilité de son public, auquel il fallait désormais adresser des œuvres puissamment expressives, bien différentes de celles qui, encore une décennie auparavant, triomphaient auprès du public de la Society of Artists ou de la Royal Academy. Durant les mêmes années, un grand nombre des proches et des protégés de Mortimer obtiennent des réussites analogues à celle de leur mentor. Joseph Wright of Derby poursuit une carrière de peintre d'histoire reconnue, même si elle se déroule à l'extérieur de la Royal Academy. Les paysages historiques du peintre Thomas Jones, auxquels Mortimer collabore régulièrement, font partie, avec ceux de Richard Wilson, des plus appréciés au sein des expositions londoniennes et auprès des clients britanniques. L'un des premiers élèves de Mortimer, Charles Reuben Rley, obtient la reconnaissance de ses pairs en remportant une médaille d'argent de la Royal Academy en 1770, puis la médaille d'or de la meilleure peinture d'histoire pour un *Oreste sur le point d'être sacrifié par Iphigénie* (1778). Deux autres de ses camarades suscitent alors l'intérêt croissant des peintres et des commanditaires.

Ancien élève d'Andrea Casali et de Benjamin West, l'Écossais James Durno fait partie des premiers élèves de la Royal Academy, entrant dans les ateliers de l'institution le 28 février 1769. Au début des années 1770, toutefois, il se rapproche de John Hamilton Mortimer, avec lequel il collabore notamment, en compagnie de Francis Wheatley et de Thomas Jones, pour les décors de la maison de Peniston Lamb, premier vicomte de Melbourne, à Brocket Hall. En 1769 et 1771, il tente d'obtenir la médaille d'or de la peinture d'histoire de la Royal Academy, mais n'y parvient pas. Il obtient toutefois plusieurs prix de la Society of Arts, profitant de la vogue pour la peinture d'histoire anglo-saxonne et shakespearienne. En 1770 et en 1771, il remporte respectivement un prix de 30 guinées pour sa *Marguerite d'Anjou et le Prince attaqué par des voleurs dans les bois* et un prix de 100 guinées pour sa *Capture d'Isaac*

²⁷⁹ *Ibid.*, III, IV, v. 121-122.

127. James Durno, *Agrippine et ses deux enfants se lamentant sur les cendres de Germanicus*, v. 1772, plume et encre noire, 32,8 x 38,6 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1969,0721.2



128. Gavin Hamilton, *Le Débarquement d'Agrippine à Brundisium avec les cendres de Germanicus*, 1765-1772, huile sur toile, 182,5 x 256 cm, Londres, Tate Britain, inv. T03365

de Chypre et de sa fille par Richard « Cœur de lion », deux sujets probablement inspirés de sa lecture de la *New History of England* (1764-1766) de Thomas Mortimer²⁸⁰. En 1772, il expose ensuite à la Society of Artists une *Agrippine et ses deux enfants se lamentant sur les cendres de Germanicus*. Le propos de ce tableau perdu, mais dont on a conservé le dessin (ill. 127) ainsi que l'eau-forte qui en a été tirée par le peintre²⁸¹, est de rivaliser avec le *Débarquement d'Agrippine à Brundisium avec les cendres de Germanicus* (1768) de Benjamin West, mais aussi, certainement, avec le tableau traitant du même sujet que Gavin Hamilton expose, quatre ans plus tard, à la Royal Academy (ill. 128). N'étant pas membre de la Royal Academy, ce dernier cherche à prouver à ses homologues et, surtout, de ses potentiels clients londoniens, qu'il continue de faire partie des peintres d'histoire sur lesquels il peut compter. Achetée par John Spencer, premier duc de Spencer²⁸², son *Agrippine* apparaît comme un hommage, mais aussi comme un démarquage explicite du chef-d'œuvre du peintre d'histoire préféré du roi. De dimensions plus réduites que l'*Agrippine* de West, ce tableau propose une réponse iconographique et formelle à chacun des éléments de la composition du peintre américain. À l'arrière-plan, l'idée de la fumée zébrant le ciel est reprise; mais l'ensemble du fond architectural et paysager est simplifié. L'ensemble complexe de temples et de toits est réduit à une seule façade qui, à gauche, vient donner à la scène la solennité sacrale qui lui convient. À droite, la flotte des navires est également réduite à l'essentiel. Dans son tableau, West avait fait référence, on s'en souvient, à l'une des estampes des *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia* publiées par Robert Adam (1764) pour représenter le paysage urbain de l'arrière-plan. Hamilton y renonce; mais il remplace cette allusion par un autre clin d'œil à l'histoire

antique, en plaçant sur le quai auquel sont accostés les navires une colonne rostrale, probablement inspirée de la *Columna Rostrata C. Duilii* que Reynolds voit et décrit, lors de son séjour à Rome, entre 1750 et 1752, dans l'une des cours du palais des Conservateurs, sur le Capitole²⁸³. Durant l'Antiquité, les colonnes rostrales célébraient des victoires navales. L'allusion d'Hamilton est donc plus narrative qu'historique: il s'agit non seulement, par ce signe, d'insister sur la flotte qui accompagne Agrippine et sur le soutien populaire sur lequel elle peut compter, mais aussi de comparer l'attitude et celle de sa famille à un véritable triomphe. Quant au centre de la composition, Hamilton ne choisit pas, comme West, d'y distinguer très clairement le groupe de la famille d'Agrippine, toute de blanc vêtue, et le reste de la foule qui l'entoure. *A contrario*, le peintre écossais essaie par tous les moyens de mettre en évidence les exemples de sollicitude de la part des femmes et des hommes qui, *dixit* Tacite, se sont attroupés en nombre pour assister, émus, à l'arrivée d'Agrippine²⁸⁴.

Considérant que la séparation trop stricte de la famille d'Agrippine du reste de la population risquait de trahir le texte de Tacite, mais aussi, sans doute, qu'il est nécessaire de rendre compte de la ferveur populaire qui entoure la jeune femme et son défunt mari, Hamilton plonge l'héroïne, ses enfants et ses proches dans une véritable cohue. Ce n'est pas en opposant avec force la blancheur des vêtements de la famille de Germanicus et les couleurs de l'assistance qu'Hamilton cherche à les distinguer. West

²⁸⁰ Mortimer 1764-1766, t. II, p. 99.; t. I, p. 302.

²⁸¹ Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1861,1012 2359.

²⁸² Tableau perdu.

²⁸³ « La *Columna Rostrata*. Cette colonne, comme sa base, a été érigée en l'honneur de C. Duilius, qui a été le premier Romain qui a triomphé pour une victoire navale, contre les Carthaginois. Cette colonne a d'abord été érigée sur le Forum. Il s'y trouvait les rostres de bronze des ennemis, tels que ceux que l'on peut voir à Gênes. Mais aujourd'hui, ce n'est plus qu'une colonne de marbre avec six rostres de navires, en marbre. Dans l'ancien Forum, près de cette colonne, a été érigée une tribune, construite sur un grand piédestal, avec un fauteuil au sommet, d'où ils annonçaient les lois, exécutaient la justice, prononçaient des discours et célébraient les louanges des morts. On l'appelait le *Rostrum* parce qu'on y accrochait les rostres pris aux bateaux ennemis, près de la colonne susmentionnée ». Voir Blanc 2015, p. 175.

²⁸⁴ Tacite, *Annales*, II, LXXV; III, I.

représente Agrippine et ses proches marchant le long du quai sur lequel ils viennent d'accoster. Hamilton, de son côté, les montre en train de gravir plusieurs marches. Ce choix permet de les répartir au sein de la composition. Placée au centre, l'Agrippine d'Hamilton présente une attitude assez proche de celle de West, à l'exception de la position de l'urne, qui est plus proche de son visage, comme si elle voulait l'embrasser ou, tout du moins, s'en rapprocher dans un geste d'intimité. À ses pieds, ses deux enfants ne se contentent pas de suivre sagement : ils la regardent avec attention et bienveillance ; l'un d'eux indique même le chemin à suivre – une manière de mettre en évidence dont la jeune veuve est entourée et de concrétiser le pacte scellé sur le lit de mort de Germanicus. À droite d'Agrippine, un soldat romain semble vouloir la protéger de son bouclier de la foule qui, à l'arrière-plan, cherche à se rapprocher de la famille, joue plusieurs rôles dans la composition. Il matérialise la garde rapprochée d'Agrippine et symbolise l'unité de la famille et des proches de Germanicus autour d'elle. Il rappelle la ferveur presque hystérique des foules dont parle Tacite. Quant à l'*aquilifer* qu'il tient fermement dans sa main droite, peut-être évoque-t-il le soutien militaire dont bénéficie Agrippine. Après sa mort, son époux, le général Germanicus, avait suscité un véritable culte de la part de « tous ceux qui avaient fait la guerre sous » ses ordres, à moins qu'il ne s'agisse d'une allusion à un fameux épisode de la bataille de Teutbourg : « Les Bructères avaient commencé à incendier leur propre pays, mais L. Stertinius, envoyé par Germanicus avec une troupe allégée, les mit en déroute, et, au milieu des mots et du butin il découvrit l'aile de la 19^e légion, perdue avec Varus »²⁸⁵. On retrouve d'ailleurs ces soldats à l'arrière du cortège, qui accompagnent d'autres femmes et les aident à monter les dernières marches de leur calvaire. Plus resserré, davantage concentré sur l'expression du drame familial, le tableau d'Hamilton cherche la simplicité et l'économie de moyens là où l'œuvre de

Benjamin West multiplie les figures et les allusions significatives. Le peintre américain place au premier plan une véritable allégorie de la Mélancolie, qui semble redoubler le contenu de son œuvre. Hamilton se contente pour sa part de placer une jeune mère assise sur l'une des marches. Accompagnée de son enfant, elle illustre plus qu'elle ne symbolise les valeurs véhiculées par la scène. À cette simplification de l'invention s'ajoute une simplification des moyens plastiques. Chez West, « l'allégresse ordinaire des rameurs » décrite par Tacite est exprimée au premier plan par les gestes ostentatoires d'un marin. Cette idée du geste est conservée par Hamilton, tout en étant reléguée à l'arrière-plan, à droite, devant l'un des navires représentés à quai. Hamilton refuse les contrastes fortement marqués du clair-obscur proposé par West et fait le choix d'un coloris plus clair et moins ramassé, qui lui permet de diversifier la palette de son tableau et de rapprocher les différents plans les uns des autres, regroupés au plus près du spectateur, dans un dialogue intime avec les personnages.

Face au double modèle proposé par les tableaux de West et d'Hamilton, James Durno fait un choix radical. En effet, et comme l'indique la description de l'œuvre dans le livret de la Society of Artists, ce n'est pas le *Débarquement d'Agrippine à Brundisium* qu'il représente, mais *Agrippine et ses deux enfants se lamentant sur les cendres de Germanicus* (« Agrippina and her two Children Mourning over the Ashes of Germanicus »), c'est-à-dire le moment où le corps, après avoir été incinéré, lors de ses funérailles à Antioche, puis emporté jusqu'à Rome, est déposé dans une niche du temple d'Auguste. Ce choix présente plusieurs avantages. D'abord, contrairement à celui du voyage d'Agrippine et du débarquement à Brundisium, cet épisode ne fait l'objet que de quelques lignes très évasives chez Tacite :

Le jour où les cendres furent portées au tombeau d'Auguste, un vaste silence et des gémissements confus se succédèrent tour à tour. La multitude remplissait les rues ; des milliers de torches brillaient dans le Champ de Mars. Là les soldats en armes, les magistrats dépouillés de leurs insignes, le

²⁸⁵ *Ibid.*, I, LX.

peuple rangé par tribus, s'écriaient « que c'en était fait de la république, qu'il ne restait plus d'espérance. » À la vivacité, à la franchise de ces plaintes, on eût dit qu'ils avaient oublié leurs maîtres²⁸⁶.

Le peintre jouit ainsi d'une plus grande liberté dans l'invention et la disposition de son sujet, dans la mesure où l'action qu'il représente n'est en réalité pas véritablement décrite par Tacite. Ce choix lui permet de concentrer son attention sur un nombre plus limité de figures, dans l'intimité d'un recueillement familial, et alors que, selon l'historien latin, les « funérailles » de Germanicus furent « sans images et sans pompe »²⁸⁷. La manière dont est composée son œuvre rappelle inmanquablement la *Mort de Germanicus* (ill. 37) de Poussin, comme s'il s'agissait pour lui, en rendant hommage au peintre romain, une seconde mort du général romain, revenu en son pays et célébré par son peuple. Le groupe d'Agrippine est en grande partie inspiré de celui par Poussin, tout comme les deux principales figures masculines, au centre de la composition : l'homme qui regarde l'urne et lève sa main droite, laquelle sort de la pénombre pour entrer dans un rayon lumineux, fait directement référence au soldat à la cape rouge de la *Mort de Germanicus* ; le prêtre entièrement vêtu d'une robe blanche qui cache presque complètement son visage de profil renvoie à la figure qui, dans le tableau de Poussin, lève l'index vers le ciel et dissimule ainsi son visage éploré derrière son avant-bras droit.

Le moment choisi par Durno est éminemment plus pathétique que celui du *Débarquement* dans la mesure où il conclut le périple méditerranéen d'Agrippine et de ses proches, après la mort glorieuse du général, représentée par Nicolas Poussin. Déposées dans le temple d'Auguste, les cendres font symboliquement disparaître le corps du héros romain tout en le faisant entrer dans l'histoire de sa partie, à l'image d'Alexandre, auquel ses amis le comparent :

²⁸⁶ *Ibid.*, III, 4.

²⁸⁷ *Ibid.*, II, 73.

Plusieurs, trouvant dans sa figure, son âge, le genre de sa mort et le lieu même où il finit ses jours, le sujet d'un glorieux parallèle, comparaient sa destinée à celle du grand Alexandre. « Tous deux avaient eu en partage la beauté, la naissance, et tous deux, à peine sortis de leur trentième année, avaient péri par des trahisons domestiques, au milieu de nations étrangères. Mais Germanicus était doux envers ses amis, modéré dans les plaisirs, content d'un seul hymen et père d'enfants légitimes ; du reste non moins guerrier qu'Alexandre, bien qu'il fût moins téméraire, et qu'après tant de coups portés à la Germanie on l'eût empêché de la soumettre au joug. S'il eût été seul arbitre des affaires, s'il avait possédé le nom et l'autorité de roi, certes il aurait bien vite égalé, par la gloire des armes, le héros au-dessus duquel sa clémence, sa tempérance et ses autres vertus l'avaient tant élevé »²⁸⁸.

L'œuvre de Durno ne retient guère, toutefois, les enjeux moraux du récit tacitien, qui lui sert plutôt de prétexte à la représentation d'une scène particulièrement forte et sublime. À la manière de Barry, Durno se refuse à la modération expressive d'Hamilton. Tout doit être mis en œuvre, selon lui, pour frapper le plus directement le spectateur, sans ménagement ni réserve. Cette ambition qui s'inspire une nouvelle fois de la démarche de peintres comme Alexander Runciman, James Barry ou John Hamilton Mortimer est d'abord visible dans les expressions physiques des personnages de l'*Agrippine*. Les proches d'Agrippine et de Germanicus, plongés dans le deuil, expriment des passions violentes, qui déforment leurs traits et animent nerveusement leur corps. Seules les deux figures sacerdotales paraissent échapper à ce déchaînement de passions même si elles participent également de la lamentation. À l'extrémité droite de la composition, le jeune garçon coiffé d'une couronne, d'un regard triste, semble accorder plus d'attention à la tristesse de la veuve et de ses enfants qu'au geste du prêtre, dont le voilement du visage constitue peut-être une allusion à l'invention du *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe.

²⁸⁸ *Ibid.*, II, LXXIII.

À ces choix iconographiques et expressifs, Durno associe des propositions plastiques qui, elles aussi, sont tournées vers l'effet maximal. En l'absence du tableau original, nous devons nous fier au dessin et à l'estampe qui en ont été tirés, et où il semble que le peintre se soit essentiellement concentré sur un clair-obscur très puissant, curieusement concentré sur le prêtre et, dans une moindre mesure, sur Agrippine et ses enfants. Grâce à l'architecture du temple d'Auguste et aux ouvertures que l'on devine hors du champ, Durno fait entrer une lumière puissante au sein de l'espace dominé par la pénombre. Il s'agit ainsi de mettre en valeur les figures les plus proches de la niche et du trépied et de faire reculer les autres par un système de demi-teintes qui, dans le dessin et l'estampe, prennent la forme de fines hachures. Comment expliquer que Durno fasse le choix d'accorder à la figure du prêtre, qui attire les lumières les plus vives et projette l'ombre la plus intense, une place centrale dans sa composition chromatique, en s'appuyant sur l'idée westienne d'une opposition forte entre la blancheur de la robe et les couleurs des vêtements environnants ? Sans doute pour traduire, par l'image, ce qui apparaît comme un geste de dépossession. Tandis qu'en gardant au plus près d'elle, de son corps et de son visage l'urne contenant les cendres de Germanicus, Agrippine pouvait encore, durant son débarquement à Brundisium, entretenir la fiction d'une relation toujours vivante avec son défunt époux, le dépôt de cette même urne dans une niche du temple d'Auguste acte définitivement la mort du général et la disparition de son corps en un lieu sacré, malgré les dernières protestations de ses proches. Dans la composition de Durno, le prêtre au visage caché est l'opérateur de cette mort ; il est l'allégorie même de la Mort qui s'empare des restes de Germanicus pour le faire basculer dans un autre monde, comme l'indique encore la fumée provenant du trépied, non loin de là. Par son désir d'affronter un sujet particulièrement pathétique et de le traiter en n'économisant aucun moyen expressif ou plastique, l'*Agrippine* de James Durno ne se réfère ni à l'art de West, ni à celui d'Hamilton,

mais, bien davantage, à l'art sauvage et sublime de son maître, Mortimer, et d'un peintre qu'il admire, Barry. Durno accompagne en cela une modification de la perception anglaise des tableaux d'Hamilton qui, après les succès exceptionnels des années 1760, commencent à lasser et manquent de séduire un public que les peintres britanniques ont habitué à des sujets plus forts et des sujets plus véhéments. Commentant en marge de son livre de la Royal Academy l'*Agrippine* d'Hamilton, Horace Walpole écrit : « Dull and livid, like all his works ». James Durno, de son côté, attire l'intérêt des clients, qui apprécie la force sublime de son expression ainsi que sa connaissance de première main des maîtres anciens, qui lui vaut de vendre en 1783, pour la somme considérable de 1000 livres, une copie de la *Transfiguration* de Raphaël, peinte en 1779, à Frederick Augustus Hervey, quatrième comte de Bristol²⁸⁹.

Un autre ancien élève de John Hamilton Mortimer fait alors un début de carrière presque aussi brillant que celui de James Durno. James Jefferys appartient au cercle des premiers jeunes élèves de la Royal Academy à s'intéresser aux solutions formelles développées par Barry et Mortimer. Après une première formation de sa ville de Maidstone, auprès de son père, puis dans l'atelier londonien du graveur William Woollett, il entre dans les ateliers de la Royal Academy le 14 novembre 1772, où, inspiré par ses deux modèles, il s'oriente vers la peinture d'histoire, et avec succès. En 1774, un an après l'élection de Barry comme académicien, Jefferys remporte deux prix : celui de la meilleure peinture d'histoire, décerné par la Royal Academy, pour un *Séleucos et Stratonice*, ainsi que la palette d'or, donnée par la Society of Arts, pour un dessin du *Déluge*²⁹⁰. L'année suivante, la Royal Academy décide de soutenir l'initiative de la Society of Dilettanti, qui propose de financer le séjour d'élèves en Italie et en Grèce. Reynolds propose les candidatures de deux artistes qui lui semblent les meilleurs représentants de leur art : il donne les noms du peintre James Jefferys

²⁸⁹ Dublin, National Gallery of Ireland, inv. NGI.120.

²⁹⁰ Londres, Royal Academy.

et du sculpteur Thomas Banks ; et ce sera finalement Jefferys qui sera élu, ayant le droit d'être accompagné par l'artiste de son choix. Il jette son dévolu sur son ami William Pars, qui s'est d'abord fait connaître comme peintre d'histoire, après avoir remporté le prix de la meilleure peinture d'histoire de la Society of Arts, en 1764, pour un *Caractacus devant l'empereur Claude*, avant de se spécialiser dans le domaine des paysages topographiques à l'aquarelle, qu'il pratique dans le cadre d'expéditions scientifiques dans l'ouest de la Turquie (1764), en Asie Mineure et dans l'Attique (1766) et en Suisse (1769), en compagnie d'Henry Temple, deuxième vicomte de Palmerston.

Jefferys et Pars arrivent à Rome au début du mois d'octobre 1775 ; et ils demeurent sans doute davantage que les trois ans qui leur sont octroyés par la Royal Academy. Les deux artistes fréquentent les amis et les proches d'Henry Fuseli. Il n'est pas aisé de déterminer précisément la dette que Jefferys contracte alors à l'endroit du peintre suisse, d'autant que, comme lui, il développe sa manière dans une direction assez proche des choix formels et expressifs de Barry. Sans doute n'est-ce pas un hasard si son ami, Pars, choisit de vivre avec Thomas Jones dans un appartement situé dans la maison de Salvator Rosa, sur la via Gregoriana. L'enjeu, pour Jefferys comme pour Jones, est de modeler sa vie et son art sur un peintre graveur admiré pour les qualités sublimes de son art déréglé.

Même si l'on sait que Jefferys réalise une copie grandeur nature de l'*Aurore* de Guido Reni pour la Downhill House de Frederick Augustus Hervey, futur quatrième comte de Bristol, en 1779²⁹¹, puis une copie de la *Danaé* de Titien conservée à Capodimonte²⁹², nous ne possédons aujourd'hui aucun tableau italien identifié de James Jefferys. Il réalise en revanche de nombreux dessins, dont une *Prédication de saint Paul* (ill. 129) où l'artiste rivalise avec originalité avec le célèbre carton de Raphaël alors conservé au palais

de Buckingham. Alors que *La Prédication de saint Paul* de Raphaël, connue depuis fort longtemps, a été abondamment imitée, reprise, voire parodiée par les peintres britanniques, Jefferys en propose une reformulation tout à fait différente. Comme Barry, en effet, il cherche à concentrer son attention moins sur le principal protagoniste de l'action que sur l'ensemble des personnages qui composent l'Aréopage auquel s'adresse saint Paul et dont les membres réagissent de façon différenciée à son sermon²⁹³. Au sein d'une composition jouant sur les effets de dissymétrie, la figure de saint Paul, reléguée à l'arrière-plan et vue de face, dresse les mains vers le Ciel, comme pour faire évoquer le long discours qu'il consacre à la condamnation de l'idolâtrie des Athéniens. Le choix d'une telle attitude rend sans doute hommage au saint Paul de Raphaël. Mais en tournant la figure vers nous et en levant ses deux bras sur le côté, Jefferys propose une reformulation doublement radicale : d'abord parce qu'il cherche, plus que Raphaël, à montrer l'implication physique de saint Paul ; mais encore parce que le spectateur trouve ainsi sa place au sein de l'espace du dessin, où le premier plan semble s'ouvrir pour lui. Certes, Jefferys a bien veillé à encercler l'espace de l'Aréopage de cordes symbolisant le caractère quasi sacré de ce lieu central du pouvoir judiciaire athénien. Mais l'on constatera que ces cordes ont été ajoutées *a posteriori*. Ce choix tardif laisse supposer que, dans un premier temps, le dessinateur souhaitait donner au spectateur l'impression qu'il faisait partie des auditeurs du discours de saint Paul, avant de décider de l'éloigner de la scène et d'en faire un simple témoin. Si, comme Raphaël, Jefferys indique bien le lieu de l'action, en représentant un grand temple et quelques autres constructions à l'arrière-plan, afin de matérialiser les constructions sises sur la « colline d'Arès », l'enjeu est surtout de traduire les paroles de saint Paul en restituant les réactions qu'elles ont suscitées, telles qu'elles sont décrites dans les *Actes des*

²⁹¹ Œuvre perdue.

²⁹² Œuvre perdue.

²⁹³ Ac 17, 15-18.



129. James Jefferys,
La Prédication de saint Paul,
 1778, plume et encre brune,
 lavis bris, 60,7 x 91,2 cm,
 Londres, Royal Academy
 of Arts, inv. 07/4336

Apôtres (ill. 7), et à l'exemple de la *Dispute du Saint Sacrement*, à laquelle il emprunte sans doute le choix d'une composition semi-circulaire²⁹⁴.

Plus qu'à la scène évoquée dans les Actes des Apôtres, Jefferys s'intéresse à la puissance sublime du discours paulinien et à ses conséquences sur son auditoire. Levant les bras au ciel, comme s'il imitait l'attitude du Christ sur la croix, saint Paul est comme un acteur qui rejoue le contenu même de ses propres paroles. En 1739, la traduction du *Traité du sublime* de Longin par William Smith présente en frontispice la scène de saint Paul haranguant les foules de l'aréopage athénien. Assez logiquement, Jefferys fait donc de l'apôtre l'incarnation du Verbe sublime, auquel les philosophes païens sont insensibles, voire hostiles, mais qui fait naître la foi dans le cœur des hommes et des femmes de Dieu : « Cependant quelques hommes s'attachèrent à lui et devinrent croyants. Parmi eux, il y avait Denys, membre de l'Aréopage, et une femme nommée Damaris, ainsi que d'autres avec eux ». À gauche de saint Paul, l'homme barbu assis et pointant le ciel du doigt représente peut-être le futur saint Denys l'Aréopagite, tandis que, de l'autre côté de l'apôtre, la femme debout, les mains jointes et le regard levé vers le Ciel, est probablement Damaris : deux personnes qui, à leur manière, résument les effets d'un art qui, favorisant le débordement et l'amplification sublimes, cherchent à frapper plus qu'à plaire.

Au sein de ce que l'on pourrait décrire comme le premier moment sublime de l'art anglais du XVIII^e siècle, de nombreux artistes britanniques ont joué ensemble un rôle essentiel

²⁹⁴ AC 17, 18-21, 32.

dans le renouvellement des formes de la peinture d'histoire. Parmi ces artistes, il faut d'abord distinguer les peintres qui, à l'instar de George Romney, de Benjamin West, de Joseph Wright of Derby, de Joshua Reynolds ou de John Singleton Copley, n'ont pas véritablement fait carrière autour des questions sublimes, mais s'y sont illustrés de manière convaincante. Le peintre qui, dans cette génération, a sans doute le mieux compris les avantages qu'il pouvait tirer d'une lecture précise et serrée des idées d'Edmund Burke est sans doute James Barry, dont les succès comme les échecs, dans ce domaine, mettent en évidence l'importance de ces questions dans la peinture d'histoire britannique des années 1770. Son parcours est à rapprocher, de ce point de vue, de celui de John Hamilton Mortimer, dont les œuvres lui ont permis d'être régulièrement comparé à Salvator Rosa et de se spécialiser dans les représentations effrayantes et sauvages. Son art et ses leçons ont d'ailleurs laissé une marque visible sur le travail de ses anciens élèves, comme James Durno et James Jefferys, qui ont également pu profiter de leur fréquentation romaine d'Henry Fuseli, dont la carrière émerge précisément à ce moment charnière de l'histoire de l'art britannique, qui voit, durant les années 1780, les peintres d'histoire s'affronter dans le cadre de plusieurs expositions de la Royal Academy.

CHAPITRE IX

LA BATAILLE DES EXPOSITIONS

À l'orée des années 1780, et en l'absence d'un véritable *leadership* au sein des institutions sociales et politiques, la situation de la peinture d'histoire britannique n'a jamais été aussi concurrentielle. Au sein de la Royal Academy, de nombreux peintres, déçus de l'échec du projet de Saint-Paul, s'emparent de l'occasion qui leur est offerte par l'ouverture prévue de la Somerset House, conçue par William Chambers, pour organiser la décoration des nouvelles salles de l'institution, en même temps que les ateliers de Joseph Nollekens, de Joseph Wilton et de John Bacon sont sollicités pour réaliser les décors sculptés. Les peintres qui, dès 1778, sont sollicités pour participer à cette grande campagne de décoration sont les mêmes que ceux auxquels la Royal Academy avait déjà pensé pour Saint-Paul. Giovanni Battista Cipriani est le premier à se mettre au travail, réalisant des grisailles pour les entrées du premier et du deuxième étage, où se trouvent les deux nouvelles salles d'exposition, ainsi que des allégories pour la Librairie, dite également Assembly Room. Sans doute est-ce un peu plus tard que Benjamin West achève ses *Grâces dévoilant la Nature* (ill. 130), destinées à la Council Chamber et que Giuseppe Baretti décrit ainsi dans son *Guide Through the Royal Academy* (1780):

The five Pictures, which fill the center-compartments of this Ceiling, are all painted by Mr. West, whose abilities as an Historical Painter have been universally acknowledged, and munificently rewarded by our gracious Sovereign and all ranks of his People. The Art and the Artists are greatly indebted to Mr. West for having been one of the first, who opened the eyes of the English to the merits of modern Historical Painting, and excited in them a desire of seeing it flourish in this happy Island. The center Picture in this Ceiling represents the Graces unveiling Nature, exhibited under the Figure of the Ephesian Diana, meaning probably, that nothing but what is graceful in the stores of Nature, should be a subject for the Artist's pencil. The other four explain themselves sufficiently.



130. Benjamin West,
*Les Grâces dévoilant la
Nature*, v. 1779, huile sur
toile, 152,4 cm (diamètre),
Londres, Royal Academy
of Arts, inv. 03/1127

They represent the four Elements (from which the imitative Arts collect the Objects of their imitation) under the forms of female Figures attended by Genii with fire, water, earth, and air, exhibited in different forms and modifications¹.

Quelques mois plus tard, Angelica Kauffman investit le même espace en présentant une série de quatre tableaux représentant *L'Invention*, *La Composition* (ill. 131), *Le Dessin* et *Le Coloris*, peints entre 1779 et 1780²:

The four large oval Pictures, which adorn the two extremities of the Ceiling, are works of the celebrated Angelica Kauffman, whose various accomplishments, as well as her great skill in the Art she professes, have long been the subject of admiration. They represent Invention, Composition, Design, and Colouring, and are executed with all that grace, elegance, and accuracy, which distinguish the best productions of this extraordinary Lady. [...] Composition is represented by a Female somewhat more advanced in life than Invention. She appears seated in a sedate and pensive posture, leaning her

¹ Baretti 1780, p. 25-26.

² Londres, Royal Academy.



131. Angelica Kauffman,
La Composition,
1778-1780, huile sur toile,
130 x 150,3 cm, Londres,
Royal Academy of Arts,
inv. 03/1131

head on one hand, while the other supports an open compass. On a table near her is seen a Chess-board covered with its pieces, by which the ingenious Paintress meant to express, that the sallies of Imagination should be restrained by reason and circumscribed by rules; and that it is only by a judicious arrangement and choice of parts, that true perfection in composition can be obtained³.

Le dernier à intervenir est probablement le président de la Royal Academy, qui peint un tableau allégorique représentant *La Théorie* (ill. 132) pour l'Assembly Room, en plus des portraits en pendants de George III et de Charlotte, de l'autoportrait et du portrait de William Chambers qu'il achève pour la même salle :

The Center-Painting represents the Theory of the Art under the form of an elegant and majestick Female, seated in the clouds, and looking upwards, as contemplig the Heavens. She holds in one hand the Compass, in the other a Label, on which this sentence is written : « Theory is the Knowledge of what is truly Nature. » This Picture is the Work of Sir Joshua Reynolds; a noble Specimen of that

³ Baretti 1780, p. 26.



132. Joshua Reynolds, *La Théorie*, v. 1779-1780, huile sur toile, 178 x 179 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/202

elegance of taste, strength of imagination, spirit and brilliancy of colouring, for which he has been so often and so justly celebrated⁴.

Les rôles sont ainsi parfaitement répartis, et selon une typologie habilement genrée : à West, les faveurs du roi ; à Kauffman, les vertus de la grâce et de la sensibilité, propre au sexe faible ; à Reynolds, les qualités de noblesse et de force, caractéristique du sexe fort.

Les membres les plus jeunes de l'institution cherchent aussi à frayer leur chemin. Auréolé par le succès public et critique de ses décors du bâtiment de la Society of Arts aux Adelphi, James Barry est élu professeur de peinture de l'institution royale en 1782, après le retrait d'Edward Penny. À l'âge de 41 ans, il commence à cette occasion à donner une série de six cours qui entrent en rivalité directe avec les discours proposés tous les deux ans par Reynolds⁵. Dès 1782, sa première séance est consacrée à l'histoire et au progrès des arts, ce qui lui permet, non sans habileté, de faire écho au contenu allégorique de son décor pour la Society of Arts, mais aussi de placer son action de professeur au sein d'une histoire de l'art progressiste dont il présente la Royal Academy comme le terme et l'apogée. D'autres membres de la Royal Academy, plus jeunes encore, tentent également d'affirmer les principes de leur esthétique personnelle. C'est le cas de John Flaxman qui articule l'essentiel de son œuvre autour d'un goût pour l'antique. Formé dans l'atelier de son père, un sculpteur qui avait eu l'occasion de collaborer avec Louis-François Roubiliac et Peter Scheemakers, John Flaxman développe en parallèle de sa pratique de statuaire un goût véritable pour le dessin. À partir de 1767, il expose des modèles de cire et de plâtre à la Free Society of Artists, avant de présenter des portraits et des allégories en terre cuite et en plâtre à la Royal Academy. Remportant une médaille d'argent en 1771, il est apprécié par le peintre George Romney et l'industriel Josiah Wedgwood qui aiment la pureté et

la simplicité de sa manière. Flaxman partage également avec William Blake et Thomas Stothard, dont il se rapproche dans les ateliers de la Royal Academy, une véritable fascination pour l'épure presque abstraite des estampes de John Hamilton Mortimer et de l'art médiéval alors célébré par les estampes de Joseph Strutt. Wedgwood propose alors à Flaxman de travailler avec lui, vers 1775, en concevant des dessins pour ses poteries, directement inspirés des modèles des vases grecs, notamment connus grâce aux publications de William Hamilton. Initialement conçue par Flaxman comme un relief moulé en céramique diaprée blanche, avant d'être traduite en vase de Wedgwood en 1786, *L'Apothéose d'Homère* (ill. 133) est ainsi sans doute l'une des collaborations les plus célèbres et les plus imitées du sculpteur et de l'industriel, recevant les éloges de William Hamilton, qui affirme : « I never saw a bas relief executed in the true and simple antique style half so well »⁶. Les qualités que les critiques et les spectateurs reconnaissent à l'art de Flaxman en font ainsi, avec son aîné, Joseph Nollekens (dont il affirmera qu'il avait « formed his taste on the antique and introduced a purer style of art »⁷), le principal représentant académique des idées de Winckelmann, qu'il contribue à mieux faire connaître à l'intérieur de l'institution, alors que les tableaux de Gavin Hamilton tentent depuis une trentaine d'années de creuser le même sillon, mais en marge d'une Royal Academy qui accepte ses tableaux, mais ne l'accueille pas en ses rangs puisqu'il ne réside pas en Grande-Bretagne. Flaxman est alors un proche d'Henry Fuseli, dont il pastiche les dessins, et dont il suivra les conseils en partant pour l'Italie en 1787. Il faut dire que, même si le peintre zurichois devra attendre 1788 et 1790 pour être élu associé puis académicien au sein de l'institution royale, il fait partie des peintres d'histoire londoniens les plus influents du moment, non seulement sur les membres les plus jeunes de la Royal Academy, mais encore sur les peintres les plus reconnus, auquel il aime

⁴ Baretti 1780, p. 17.

⁵ Fryer & Burke 1809, t. I, p. 341.

⁶ Cité par Bindman 1979, p. 56.

⁷ Flaxman 1829, p. 292.



133. John Flaxman & Fabrique Wedgwood, *L'Apothéose d'Homère*, 1778-1779, plaque de jaspe de couleur bleu, relief moulé en jaspe blanc, 37,8 x 18,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1909,1201.186

volontiers s'opposer et s'affronter. Cette influence est plus vive encore quand, revenu à Londres, au printemps 1779, après un séjour de près de dix ans à Rome, Fuseli peut participer plus activement aux expositions de la Royal Academy, qui lui apparaissent comme le terrain de jeu idéal pour imposer mieux encore ses idées nouvelles.

« The love of Novelty » (1781-1782)

La notion de nouveauté (*novelty*) est alors devenue l'un des nouveaux mots d'ordre des peintres d'histoire britanniques. À la fin des années 1750, la place de la nouveauté dans la production littéraire et artistique avait déjà fait l'objet d'un débat virulent ayant opposé Samuel Johnson d'un côté, et Edmund Burke et Alexander Gerard de l'autre. Dans un article publié dans *l'Idler*, le 7 février 1759, puis dans son roman oriental *Rasselas* (1759), Johnson insiste sur la primauté de la mémoire, « the primary and fundamental power » de l'esprit humain. Il s'agit pour lui de souligner qu'elle nourrit les idées du jugement et de la raison, mais aussi de l'imagination, qui « selects ideas from the treasures of Remembrance, and produces novelty only by varied combinations »⁸. Pour Johnson, rien n'est nouveau en soi : la nouveauté n'est pas la qualité de ce qui n'a jamais été montré, mais la qualité de ce que nous n'avons jamais vu et que nous emmagasinons ensuite dans notre mémoire. Elle provoque donc un plaisir paradoxal, intense, mais bref, de plus en plus rare au fur et à mesure que l'esprit est éduqué et, pour les mêmes raisons, de plus en plus recherché.

⁸ Johnson 1767, p. 246.

De ce fait, et en raison de ce caractère éphémère de la nouveauté, Johnson rappelle que seules les forces de l'habitude et de la coutume donnent aux œuvres d'art leur véritable puissance⁹.

A *contrario*, Edmund Burke fait de la nouveauté une force active de l'art, qu'il associe à la curiosité (*curiosity*), « the first and the simplest emotion which we discover in the human mind »¹⁰, ce qui explique qu'il lui consacre le premier chapitre de la première partie de son *Enquiry*¹¹. Alors que Johnson conçoit la sensibilité comme une force homogène, qui se consolide ou s'use continûment et sans solution de continuité, Burke la pense comme une force irrégulière et capricieuse. Il admet bien volontiers, à titre personnel, son caractère capricieux et même puéril ; mais il ne peut faire valoir, en anthropologue des sensations, ses jugements personnels sur les jugements de l'humanité, pour lesquels la nouveauté demeure une puissance incontournable, que les artistes ne peuvent ni ne doivent ignorer. Raffinant la théorie burkienne de la nouveauté, Alexander Gerard remarque qu'il existe deux sortes de nouveauté, qui frappent différemment le spectateur :

When new objects are in themselves indifferent, the efforts, that are necessary for conceiving them, exalt and enliven the frame of the mind, make it receive a strong impression from them, and thus render them in some measure agreeable. When the objects are in themselves agreeable, these efforts heighten our satisfaction. A fine country or an agreeable prospect is doubly beautiful to a stranger. It gives considerable exercise to the mind, to observe every part of it, and to conceive the situation of the several objects, which it includes¹².

Pour Gerard, la nouveauté est un exhausteur de goût : quand le goût est mauvais, il le sera plus encore s'il est nouveau ; lorsqu'il est bon, sa qualité sera renforcée par sa nouveauté. Plus pragmatiques que celles de ses

confrères, les idées d'Alexander Gerard sont celles qui infusent le plus les discours des peintres britanniques, à l'image de Reynolds qui, dès 1759, insiste lui aussi sur le fait que la nouveauté est moins une cause essentielle de la beauté qu'un moyen de la rendre plus agréable et désirable¹³.

J'ai déjà souligné l'importance que le renouvellement des sujets et des formes de la peinture d'histoire britannique a prise dans les productions et les discours des artistes durant les années 1760 et 1770. Ce mouvement s'amplifie durant la décennie suivante, au nom de l'idée défendue par de nombreux peintres, y compris le président de la Royal Academy, que le génie se caractérise par sa capacité à inventer de nouvelles formes et à l'imposer au monde de l'art, au terme d'un véritable rapport de forces :

Lorsqu'un génie comme celui de Shakespeare apparaît, c'est le signe qu'il faut se réformer ou, en tout cas, qu'il faut réformer quelque chose. Il faut forger un nouveau code – comme c'est le cas de Vanbrugh en architecture. Shakespeare et Van Brugh sont morts depuis assez longtemps. Nous n'avons donc plus à nous demander si leur succès est dû à des associations ou des passions éphémères¹⁴.

Mais qui décide, dans ce cas, si la nouveauté est agréable ou désagréable, acceptable ou inacceptable, conforme ou contraire aux critères universels de la beauté ? Reynolds y répond en bottant en touche, et au mépris des contradictions inhérentes à son argumentation :

Il est inutile que les philosophes et les dramaturges prennent la peine d'examiner la raison pour laquelle les pièces de Shakespeare nous plaisent tant : c'est l'approbation universelle. Il n'est pas le temps d'établir un nouveau code, de sortir de notre routine. Il faut reconnaître en effet toute notre gratitude à l'aide que nous avons reçue de nos maîtres, les anciens, dont les œuvres nous ont aidé, jusqu'à ce moment

⁹ Johnson 1759, p. 64-65.

¹⁰ Burke [1909-1914], p. 29.

¹¹ Burke [1909-1914], p. 29-30.

¹² Gerard 1759, p. 5-6.

¹³ Blanc 2015, p. 317.

¹⁴ Blanc 2015, p. 334.

même, à nous tenir sur nos propres jambes, et nous ont appris à marcher¹⁵.

Plus que celle de la nouveauté, la question posée aux artistes est en effet celle des moyens de l'approuver ou de la désapprouver. Reynolds insiste bien, en théoricien, sur ce qu'il appelle l'« approbation universelle » (*universal approbation*) ou, ailleurs, l'« épreuve des temps » (*test of ages*), qui supposent que la nouveauté d'une œuvre soit « testée » pendant plusieurs dizaines d'années pour devenir un objet de goût. Mais le peintre britannique sait aussi, en praticien, que la nouveauté a d'abord besoin de l'approbation du public qui, d'une exposition à l'autre, d'année en année, fait ou défait les carrières, exaltent les qualités ou incriminent les défauts des nouveaux venus, admirent la constance ou déplorent l'ennui des maîtres. Ces questions sont particulièrement débattues lors des expositions de la Royal Academy de 1781 et 1782. En 1781, le peintre Mauritius Lowe publie sous le couvert de l'anonymat un pamphlet où il exprime de nombreuses réserves à l'égard des œuvres présentées alors par l'institution royale. Il leur reproche de cultiver « the neglect of the study of Nature, the desire of Singularity, the love of Novelty, the partiality of Protectors, and the luxury of Imagination »¹⁶. Cette critique de l'« amour de la nouveauté » recouvre une critique du goût d'un public et à la complaisance des artistes¹⁷. Quant aux peintres, ils se rendent fautifs d'accepter de se soumettre à ce goût superficiel et transitoire, n'ambitionnant plus qu'à devenir « the author[s] of a revolution, and the chief[s] of a numerous party »¹⁸. Sans doute faut-il relativiser la portée de ces propos. Après être l'élève de Giovanni Battista Cipriani dans la galerie du duc de Richmond, Lowe fait alors partie des premiers et des plus prometteurs élèves de la Royal Academy. Entré dans ses ateliers le 9 août 1769, il obtient la même année la première médaille d'or décernée pour un tableau

d'histoire, pour son *Temps dévoile la Vérité*. Il est aussi le premier élève de l'institution à bénéficier d'une bourse pour aller étudier à Rome, en 1771. Mais son incapacité à répondre aux exigences de l'institution amène cette dernière à retirer ce soutien l'année suivante¹⁹. Sans doute le ressentiment personnel qu'il en retire, en même temps que son goût personnel pour les modèles antiques et les lieux communs des maîtres anciens, forgé par les leçons de Cipriani, explique-t-il la violence acerbe des attaques qu'il adresse à l'exposition de la Royal Academy²⁰. Pour autant, la réaction de Lowe témoigne d'un nouveau climat, marqué par le souci de la confrontation et de la singularité et non plus seulement par celui de la collaboration et de l'édification collective.

« The desire of Singularity » : *La Mort du comte de Chatham* (1781) de John Singleton Copley

Le « désir de singularité » qu'évoque l'article de Mauritius Lowe vise d'abord les peintres londoniens qui, de plus en plus nombreux, désertent les manifestations de la Royal Academy en organisant eux-mêmes l'exposition de leurs œuvres. Il cite le nom de John Singleton Copley qui, deux ans après son élection comme académicien, « deserted his standard, and levies contributions on the public, for the first work he produced of any real consequence »²¹. Alors que, ni en 1781 ni en 1782, Copley n'expose en effet de tableaux à la Royal Academy, comme cela avait été le cas depuis 1776, le peintre américain fait le choix d'organiser lui-même la présentation d'un immense tableau d'histoire qu'il vient tout juste d'achever, après trois ans de travail : *La Mort du comte de Chatham* (ill. 134). Ce tableau représente un épisode récent de l'histoire anglaise. Premier ministre *whig* de Grande-Bretagne entre 1766 et 1768, William Pitt l'Ancien, premier comte de Chatham, faisait partie des hommes politiques les plus respectés de sa génération. Même parmi ses adversaires, chacun admirait son éloquence exceptionnelle, qui fut à peine amoindrie

¹⁵ Blanc 2015, p. 341.

¹⁶ *The Ear-Wig* 1781, p. 1.

¹⁷ *The Ear-Wig* 1781, p. 3.

¹⁸ *The Ear-Wig* 1781, p. 4.

¹⁹ Redgrave 1970, p. 276.

²⁰ Redgrave 1970, p. 277.

²¹ *The Ear-Wig* 1781, p. 5.



134. John Singleton Copley,
La Mort du comte de Chatham,
1779-1780, huile sur toile,
228,6 x 307,3 cm, Londres,
Tate Britain, inv. N00100

par les nombreuses attaques de goutte dont il souffrit à la fin de son administration et après sa démission, et qui le contraignirent d'abord à demeurer reclus chez lui pendant plus de deux ans, puis à renoncer à son siège à la Chambre des Lords, en 1770. À partir de 1775, malgré ces graves problèmes de santé, Pitt s'engage totalement dans les débats qui entourent les débuts de la Guerre d'indépendance américaine. Il défend les droits des colons et s'oppose corps et âme aux velléités autonomistes des adversaires de la Couronne. À la suite d'une motion déposée deux jours plus tôt par Charles Lennox, troisième duc de Richmond, en faveur de la signature d'un traité de paix avec les rebelles et d'un retrait des troupes britanniques du sol américain, Pitt fait sa dernière apparition à la Chambre le 7 avril 1778. Son arrivée semble avoir été savamment mise en scène. Si l'on en croit le témoignage de Charles Pratt, premier comte de Camden, dans une lettre adressée à Augustus FitzRoy, troisième duc de Grafton, Pitt fait son entrée en s'appuyant sur les épaules de son jeune fils de dix-huit ans, William Pitt le Jeune et en montrant un corps affaibli, « pale and emaciated. Within his large wig little more was to be seen than his aquiline nose, and his penetrating eye. He looked more like a dying man; yet never was seen a figure of more dignity; he appeared like a being of a superior species. Sensing the historic nature of the occasion, all the peers rose in their places »²². Lorsqu'il prend la parole, après avoir écouté les propos du

²² Brown 1978, p. 392.

duc de Richmond, Pitt paraît « extrêmement faible » et semble éprouver les pires difficultés d'élocution²³; mais il finit par délivrer un discours entré dans la légende, où il joue de son âge et de son état de santé pour faire valoir les convictions²⁴.

Après avoir écouté la réponse du duc de Richmond, Pitt se lève à nouveau; mais il porte aussitôt la main à son cœur et tombe au sol, terrassé par une attaque. Il est immédiatement secouru par le prince Henry, duc de Cumberland and Strathearn, Richard Grenville-Temple, deuxième comte de Temple et par son jeune fils, James Charles Pitt, alors âgé de dix-sept ans. Très faible, il est installé dans la Prince's Chamber où il fait l'objet des premiers soins de la part du docteur Richard Brocklesby, par hasard sur les lieux. Il est ensuite emmené dans sa maison de Downing Street, puis dans sa maison de Hayes, où l'un de ses fils, William, lui lit notamment le passage qu'Homère consacre à la mort d'Hector²⁵. Il meurt finalement le 11 mai 1778, à l'âge de 69 ans, 34 jours après être tombé. Selon James Harris, premier comte de Malmesbury (qui n'était pas présent lors de la mort du duc de Chatham), Pitt aurait rendu son dernier souffle en adressant ces mots ultimes à son fils John, futur deuxième comte de Chatham: « Leave your dying father, and go to the defence of your country »²⁶.

Pitt est d'abord enterré à Hayes, avant la Chambre des Communes ne demande au roi de lui faire l'honneur de funérailles publiques. Une somme est alors recueillie pour la réalisation d'un monument national. Un concours est organisé, Il est remporté par le jeune John Bacon, qui fait le choix habile de présenter son *modello* au roi, en contournant les règlements de la Royal Academy. Son monument, un véritable portrait allégorique haut de plus de neuf mètres, devient le modèle sur lequel se fonderont la plupart des monuments à venir de l'abbaye de Westminster, mais n'est pas retenu par John

Singleton Copley quand, à partir de 1778, il commence à concevoir le projet de son immense tableau, dans lequel, à l'exemple de Benjamin West, il tente de mêler les registres du portrait et de la fable. Sans doute stimulé par le concours de Westminster, Copley prend ainsi l'initiative de contacter cinquante-cinq des aristocrates anglais présents lors de l'événement pour les faire poser et recueillir leurs traits. Le résultat, toutefois, n'est pas tout à fait conforme à la vérité historique et recherche d'abord l'expressivité dramatique. C'est la raison pour laquelle Copley montre Pitt recueilli dans les bras de lord Cumberland et de lord Temple, mais aussi de William Henry Cavendish-Bentinck, troisième duc de Portland, tandis que ses deux fils, John et James Charles, se portent déjà à son côté, dans le même élan filial – le troisième, William, se trouve derrière eux, levant la main de désespoir. Ce portrait familial est complété, aux pieds de Pitt, par la présence de son gendre, Charles Stanhope, alors lord Mahon, futur troisième comte de Stanhope.

Même s'il s'apparente à un immense portrait collectif, le tableau de Copley est d'abord un tableau d'histoire politique, où il est possible de lire les accords ou les désaccords des membres de la Chambre en observant la manière dont ils réagissent ou ne réagissent pas à la mort de Pitt. Tous les regards sont tournés vers le duc de Chatham agonisant; mais certains regards sont plus sympathiques que d'autres. À l'extrême gauche, Jonathan Shipley, évêque de St Asaph, porte la main gauche à son cœur tout en demeurant stoïque: il est alors le seul membre du clergé anglican à être défavorable aux mesures de rétorsion contre les rebelles américains. Au fond de la salle, William Henry Lyttelton, futur baron Lyttelton, alors lord Westcote, lève sa main gauche ouverte en direction de Pitt: gouverneur de la Caroline du Sud en 1755, il a joué par la rigueur de ses décisions un rôle moteur dans la radicalisation du conflit entre les loyalistes et les rebelles en Amérique. Seul personnage à demeurer assis, lord Mansfield semble en revanche regarder la scène avec distance et même mépris. Cette attitude est conforme à la vérité historique, si l'on en

²³ Brown 1978, p. 392.

²⁴ Pitt [1848], p. xv-xvi.

²⁵ Brown 1978, p. 392-393.

²⁶ Rossiter 1953, p. 145, 359-360.

croit le témoignage de lord Camden livré au duc de Grafton, mais aussi à la situation personnelle et politique de ce rival de Pitt :

He [Pitt] fell back upon his seat, and was to all appearance in the agonies of death. This threw the whole House into confusion, [...] even those who might have felt a secret pleasure at the accident, yet put on the appearance of distress, except only the Earl of Mansfield, who sat still, almost as much unmoved as the senseless body itself²⁷.

Poursuivant les efforts entamés dix ans plus tôt par *La Mort du général Wolfe* de Benjamin West, *La Mort du comte de Chatham* héroïse la mort d'un homme considéré par beaucoup de ses pairs comme l'incarnation véritable d'une nation qui, face au danger du séparatisme américain, meurt un peu avec l'un de ses principaux représentants. À cet égard, il n'est guère difficile, une nouvelle fois, de voir dans le martyr de Pitt, agonisant dans les bras de ses amis, un rappel direct de la Passion du Christ, pleuré par les siens. Mais deux éléments viennent donner au tableau de Copley une nouveauté que l'œuvre de West n'avait pas. Même si elle présentait l'originalité de raconter la disparition d'un des grands hommes de la nation britannique sur le mode de la fable, *La Mort du général Wolfe* continuait à inscrire son discours au sein du registre épique de la guerre et à entretenir avec l'événement historique une distance spatiale – la disparition a eu lieu sur le champ de bataille canadien, à cinq mille kilomètres de Londres – et temporelle – le tableau a été peint près de dix ans après l'action qu'il représente. Copley, de son côté, transforme une réunion politique contemporaine en un moment d'histoire, inscrivant l'actualité immédiate de la vie britannique dans la gloire de la postérité. Par ailleurs, et pour accentuer cette volonté de distinction que raille Mauritius Lowe, Copley consacre près de deux ans à la conception et à l'exécution de ce tableau, mais aussi à l'organisation d'une exposition monographique, en

marge de celles de la Society of Artists et de la Royal Academy. Il fait payer un droit d'entrée à l'ensemble des 20 000 visiteurs qui se rendent dans la salle louée à cet effet pendant six semaines et auxquels il propose par ailleurs de vendre une estampe gravée par John Keyse Sherwin et publiée par John Boydell. Les bénéficiaires qu'il tire de ce stratagème sont financiers, mais pas seulement. Copley réaffirme aussi les principes d'une esthétique personnelle, déjà mise en place dans son *Watson et le requin*, où la puissance sublime de l'histoire se marie à l'efficacité vériste du portrait. Ainsi, quand il évoque *La Mort du comte de Chatham*, George Hamilton ne fait pas l'éloge de son style sublime ; il admire « an interesting and carefully painted picture »²⁸. Alors que Reynolds avait déjà émis des réserves sur la possibilité de mêler la noblesse du « grand style » et le naturel du « style ornamental » et qu'entre 1783 et 1784, les deuxième et troisième cours donnés par James Barry à la Royal Academy soulignent sans ambages l'incompatibilité foncière de ces deux modes d'imitation²⁹, Copley demeure attaché à l'idée, déjà exprimée par West, selon laquelle la peinture d'histoire ne peut plaire que si elle intéresse ses spectateurs, en ne leur montrant plus les hauts faits des dieux grecs ou des héros romains, trop éloignés de leur univers de référence, mais les grandes actions de leurs contemporains, qu'ils sont appelés à revivre par l'imagination, à travers le grand spectacle de la peinture ou de l'estampe.

« Fantastical performances » : *La Mort de Didon* (1781)
de Joshua Reynolds et Henry Fuseli

Le « désir de singularité » exprimé par Copley en 1781 a beaucoup coûté à l'exposition de la Royal Academy,

²⁷ Cité par Campbell 1845-1869, t. V, p. 305.

²⁸ Hamilton 1831, t. I.

²⁹ « This selection is as indispensably the business of the painter and sculptor, as of the poet. Their several imitations, which are equally intended to display beauty, sublimity, and wisdom, ought to have nothing to do with imperfection and unfitness, either in the choice of the objects themselves, of their several component parts, or in the fable, story, or action in which they are employed » (Fryer & Burke 1809, t. I, p. 384).

dont les bénéfiques sont de 1 000 livres inférieurs à ceux de l'année précédente. Il n'empêche pas toutefois les peintres de l'institution de témoigner eux aussi de leur goût de la nouveauté en rivalisant les uns avec les autres. L'exemple le plus frappant de ces « productions fantastiques » (*fantastical performances*) dont parle Mauritius Lowe dans son pamphlet est sans doute les deux *Morts de Didon* que présentent en même temps le président de la Royal Academy et l'un de ses amis et concurrents, Henry Fuseli. *La Mort de Didon* (ill. 135) de Joshua Reynolds est la première à avoir été entamée. Ce sujet a alors encore assez peu été traité par les peintres d'histoire britanniques. En 1777 et en 1779, Angelica Kauffman et Nathaniel Dance présentent respectivement un tableau sur ce sujet à la Royal Academy. Ces deux œuvres ont sans doute été vues et peut-être remarquées par Reynolds, ce qui n'est probablement pas le cas de la *Mort de Didon* peinte par Alexander Runciman en 1778. Pour Reynolds, ce tableau offre aussi l'occasion de traiter pour la première fois un sujet tiré de l'*Énéide*³⁰, alors que Virgile fait partie des auteurs auxquels la plupart des principaux peintres d'histoire britanniques font régulièrement appel. Il semble ainsi avoir commencé sa conception entre la deuxième partie de l'année 1779 et le début de l'année suivante³¹. Mais, comme souvent, Reynolds exprime son insatisfaction à l'égard de cette première version. Il décide donc d'en commencer une nouvelle, comme le note Henry Fuseli dans une lettre à Robert Smythe datée du 27 août 1780 : « Sir Joshua, whom I spent lately a whole day with, is busy with a Dido again [...] the same in every respect as the first but less promising in point of execution ; he himself begins to think he has failed »³². Les difficultés rencontrées par

Reynolds en même temps que les ambitions qu'il nourrit de présenter une nouvelle grande peinture d'histoire deviennent de notoriété publique au sein de la Royal Academy. Un problème intéresse alors particulièrement le peintre, celui du rapport de la peinture et de la poésie, dont il exprime la difficulté dans un manuscrit que l'on peut probablement dater des années 1780 :

L'objet de toute imitation est la nature. Mais l'art n'approche pas de la perfection à mesure qu'il se rapprocherait de la tromperie et que l'imitation pourrait être confondue avec la réalité. En supposant cet état de l'art, le plaisir de la comparaison (dont Platon dit qu'il est la cause de notre plaisir de la peinture) cesserait aussitôt. C'est alors la chose même. Par conséquent, l'art d'imitation en peinture consiste en autre chose : il s'agit, pour le génie et le jugement de l'artiste, de sélectionner les traits dominants ou frappants qui suffisent à imprimer fortement l'idée de l'objet original sur le spectateur. [...] D'aucun jardin, un peintre de paysage ne peut faire un paysage. Aucune scène, telle qu'elle est représentée au théâtre, ne ferait un bon tableau. Aucun événement dans l'histoire, traité par un fidèle historien, ne ferait un bon poème ou un bon tableau. La nature ne doit pas être imitée de seconde main. Dans chacun de ces arts, l'artiste doit puiser ses idées à la source de la nature elle-même, accommodant le sujet aux principes de son art. [...] Le peintre doit regarder la nature avec l'œil du poète. Il lui faut habituer son esprit à ce qui est grand et élevé, afin qu'il puisse connaître, avec autant de précision que la nature des choses le permet, les détails qui confèrent la dignité et ceux qui la détruisent. Dans le cas du peintre comme du poète, il est nécessaire de connaître les pouvoirs de l'imagination humaine et de savoir ce qui l'affecte et l'émeut. Cela étant dit, un peintre serait fort embarrassé s'il pensait indispensable et nécessaire de copier un poète (dont l'art est celui qui a le plus de connexions avec le nôtre) en lui empruntant littéralement un sujet et en introduisant dans son tableau tous les détails mentionnés par ce même poète. Par exemple, le caractère tapageur d'Iris, telle qu'elle est décrite par Virgile, détruirait le repos du tableau et ne conviendrait pas à la solennité du sujet.

³⁰ En 1762, Reynolds expose à la Society of Artists un portrait de Maria, comtesse de Waldegrave, et de sa fille, lady Elizabeth Laura, qui est présenté dans le livre comme une *Didon embrassant Cupidon* (*Dido Embracing Cupid*), sans que l'on puisse considérer que ce tableau s'intéresse véritablement au texte virgilien.

³¹ Mannings & Postle 2000, n° 2065.

³² Weinglass 1982, p. 19.

135. Joshua Reynolds,
La Mort de Didon,
 1775-1781, huile sur toile,
 142,2 x 251 cm, collections
 royales d'Angleterre,
 inv. RCIN 404696



Ce long passage permet de comprendre les deux principaux défis que Reynolds a voulu relever dans sa *Mort de Didon*. Le premier est le rapport de son tableau à la nature. Reynolds, comme Runciman, connaît *La Mort de Didon* de Guerchin, qu'il a eu l'occasion de voir et d'étudier au palais Spada, à Rome. Il sait ses qualités et ses défauts, son exécution, « qui n'est pas très agréable », mais aussi son invention, terrible et non dépourvue d'élégance – « Une femme, à gauche du tableau, avec son mouchoir sur les yeux, est une figure merveilleusement élégante »³³. Il ne peut donc faire comme si ce modèle n'existait pas pour son œuvre, sans pour autant l'imiter, au risque de proposer une imitation de « seconde main » de la nature. Sans doute est-ce la raison pour laquelle, si l'on en croit le témoignage du jeune Thomas Stothard, entré dans les ateliers de l'institution en 1777, Reynolds « built up the composition with billets of wood, over which the rich drapery under the queen was thrown, and on it a lay-figure in her attitude and dress »³⁴. Ce dispositif, assez lourd, permet au peintre de tester sur le vif toutes sortes d'attitudes et de jets de draperies avant de les peindre sur sa toile, mais aussi, sans doute, de se démarquer de l'invention de Guerchin en imaginant diverses variations et en se concentrant sur la figure principale de Didon.

Le deuxième défi que *La Mort de Didon* pose à Reynolds est en effet celui de l'invention. Comme le montre le passage que je viens d'évoquer, cette question est alors au cœur des réflexions du peintre britannique qui, contre le littéralisme des interprétations proposées par les tableaux d'histoire d'Hamilton, West ou Kauffman, défend alors la nécessité, pour

³³ Blanc 2015, p. 183.

³⁴ Leslie & Taylor 1865, t. II, p. 326-327.

les peintres, de concevoir des inventions proprement picturales. C'est ainsi qu'il s'exprime, au début de l'année 1782, dans les notes qu'il consacre au *De arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy :

L'invention d'un peintre ne consiste pas dans l'invention du sujet, mais dans la capacité de former le sujet dans son imagination en l'adaptant au mieux à son art, même s'il est emprunté à des poètes, à des historiens ou à la tradition populaire. Pour cela, il lui faut beaucoup travailler, et peut-être plus encore que s'il avait inventé lui-même l'histoire. Il doit en effet suivre les idées qu'il a reçues et les traduire (si je puis utiliser cette expression) en un autre art. C'est en cette traduction que consiste l'invention du peintre. Il lui faut, d'une certaine manière, refondre le tout et le modeler en fonction de sa propre imagination. Pour que le peintre puisse se nourrir du sujet, il doit d'abord l'avoir fait passer par son esprit. Alors que, par son intellect, il peut forger une idée de ce qu'est le pathétique et le grand, il doit ensuite trouver les moyens de faire correspondre cette idée à ce qui paraît touchant et horrible à l'œil, ce qui n'a rien d'évident. C'est ici que commence ce que le langage des peintres appelle l'invention, qui inclut non seulement la composition ou la réunion du tout-ensemble et la disposition de chaque partie, mais aussi l'économie du fond, l'effet de la lumière et de l'ombre, et l'attitude de chaque figure ou animal inséré ou faisant partie de l'ouvrage³⁵.

Pour Reynolds, la principale difficulté réside dans la traduction qu'il doit proposer de l'invention virgilienne, traduction qui doit se soumettre à deux règles : la première, qui vient d'être évoquée, est celle d'un respect des spécificités de la « langue des peintres » ; la seconde est celle de la fidélité aux sources. De ce point de vue, le tableau de Guerchin a probablement servi de contre-exemple à Reynolds qui, pas plus que Fuseli, n'a sans doute apprécié l'accumulation des figures, des motifs et des détails inutiles de sa *Mort de Didon*³⁶. Dans son tableau, Guerchin s'est rendu coupable de la même

« infraction » que celle que Paul Véronèse ou Peter Paul Rubens ont eux-mêmes fréquemment commise dans leurs tableaux, en raison de la nature particulière de leur style :

Les principes de la peinture ornementale leur offraient une plus grande liberté pour introduire des animaux, ou tout ce qu'ils jugeaient nécessaire, afin de contraster ou de rendre leurs compositions plus pittoresques. [...] La seule excuse que l'on peut avancer pour expliquer les choix de ces grands artistes est le fait qu'ils vivaient à une époque où il était de coutume de mêler le comique et le sérieux, et où la poésie, comme la peinture, donnait dans cette mode³⁷.

La démonstration de Reynolds est toutefois confuse. Défendant l'idée que « le peintre emprunte son sujet », mais « ne considère pas que son art est soumis aux autres », le président de la Royal Academy insiste bien sur le fait que « son travail va plus loin qu'une simple illustration de l'histoire par de figures explicatives » et que « dès qu'il tient son sujet entre ses mains, il ajoute, il retranche, il transpose et il façonne à nouveau, jusqu'à ce que l'histoire convienne à son art ». Si l'enjeu est donc de « susciter auprès du spectateur le même intérêt, à la vue de sa représentation, que celui que le poète a produit sur le lecteur, par sa description »³⁸, la question posée est celle de la liberté dont dispose le peintre pour concevoir l'invention poétique de son œuvre. De ce point de vue, les choix de Guerchin peuvent être parfaitement compréhensibles. En ajoutant des personnages qui ne sont pas mentionnés par Virgile, le peintre italien enrichit considérablement sa composition, tant sur le plan de la variété des attitudes que de la palette chromatique. Il accentue aussi la dramaturgie de la scène, notamment exprimée par les deux figures situées aux deux extrémités, qui commentent différemment la scène, l'une en y participant émotionnellement (la jeune femme séchant ses larmes) et l'autre en désignant au spectateur la mort exemplaire de Didon. *A contrario*,

³⁵ Blanc 2015, p. 708.

³⁶ Knowles 1831, t. III, p. 107-108.

³⁷ Blanc 2015, p. 709.

³⁸ Blanc 2015, p. 709.

et pour les mêmes raisons, Guerchin ne fait qu'un usage très limité des motifs allégoriques présents dans le texte virgilien : l'habituel Cupidon est chromatiquement intégré aux teintes du ciel et placé en marge du tableau, afin de ne pas lui donner une trop grande importance ; et la figure d'Iris n'est simplement pas retenue, sans doute pour les raisons évoquées par Reynolds, qui se demande si son « caractère tapageur », comme elle « est décrite par Virgile », ne risquerait pas de détruire « le repos du tableau » en rompant avec « la solennité du sujet » : « Iris donc, comme une rosée, ses ailes safranées déployant à travers le ciel mille couleurs changeantes au-devant du soleil, descend en volant et s'arrête au-dessus de sa tête »³⁹.

Contrairement à Runciman, dont le tableau fait le choix maximaliste d'entourer Didon de personnages qui ne sont pas mentionnés par Virgile, mais également de représenter un Iris descendant sur terre le long d'un arc-en-ciel, *La Mort de Didon* de Reynolds semble ainsi être le fruit d'une longue et difficile négociation entre les attentes d'un texte fort connu des spectateurs britanniques du XVIII^e siècle et les impératifs d'un vocabulaire spécifiquement pictural. Comme le notera Thomas Lawrence, sans doute à partir d'informations qui lui ont été fournies par Fuseli, qui a « vu la progression de l'œuvre si ce n'est chaque jour, tout du moins chaque semaine » (« Seen the progress of the work if not daily, weekly »), les « efforts » de Reynolds se sont concentrés sur la « beauté » (*beauty*) et la « forme » (*shape*) de la figure principale, ainsi que les « the powerful masses of chiar'oscuro which strike us now »⁴⁰. Ce travail de la forme et de l'effet explique la grande réduction des moyens plastiques : seules trois figures féminines sont représentées, au tout premier plan de la composition et sur un fond de ciel, tandis que le coloris est réduit à une triade de teintes écarlates, jaunes et bleues et à une opposition forte de masses claires et sombres. La grande masse noire du nuage de fumée s'échappant du

bûcher permet par contraste de mettre en valeur le geste dramatique des mains écartées d'Anna et la pâleur de Didon, qui s'est déjà frappée sous le cœur à l'aide de la dague ensanglantée que l'on aperçoit à sa droite. S'il est possible, comme souvent, de repérer les multiples modèles possibles sur lesquels Reynolds a pu se fonder pour peindre sa Didon, l'anecdote mentionnée par Stothard montre que le président de Joshua Reynolds a d'abord voulu étudier son corps non point d'après nature, mais à partir d'un mannequin. Ce choix est étonnant et sans doute volontaire – le peintre aurait très bien pu faire poser un modèle vivant, comme il l'a fréquemment fait pour d'autres de ses tableaux d'histoire. Certains spectateurs de son tableau critiquent d'ailleurs les étranges proportions et l'attitude contournée de la figure de Didon⁴¹. D'autres reprochent au peintre de ne pas avoir donné à sa figure la noblesse nécessaire à son caractère, allant jusqu'à souligner la supériorité du tableau de Guerchin dans ce domaine⁴². Mais sans doute ces choix ressortissent-ils aux licences que le peintre a délibérément assumées afin de traduire la souffrance physique et morale de la reine carthaginoise en lui donnant, grâce à sa modélisation par un mannequin plutôt que par un modèle naturel, un corps qui semble désarticulé et brisé en morceaux. Comme le constate Fuseli, les deux autres figures de *La Mort de Didon* n'ont pas davantage convaincu les spectateurs de l'exposition :

This is one of the few historic compositions any where, and perhaps a solitary one in this collection, of which the principal figure is the best and occupies the most conspicuous place. Riveted to supreme beauty in the jaws of death, we pay little attention to the subordinate parts, and scorn, when recovered from sympathy and anguish, to expatiate in cold criticisms on their unfitness or impotence. He who could conceive this Dido, could not be at a loss for a better Anna, had he had a wish, or given himself time to consult his own heart, rather than to adopt a precedent of clamorous grief

³⁹ Virgile, *L'Énéide*, IV, v. 98-702.

⁴⁰ Knowles 1831, t. I, p. 386.

⁴¹ *The Saint-James' Chronicle*, 28 avril-1^{er} mai 1781.

⁴² *The London Courant*, 7 mai 1781.

from Daniel di Volterra [*sic*]. That Iris was admitted at all, without adequate room to display her, as the arbitress of the moment, may be regretted; for if she could not be contrived to add sublimity to pathos, she could be no more than what she actually became, a tool of mean conception⁴³.

Fuseli ne se contente pas de reprocher à Reynolds d'avoir gâché la beauté de sa Didon en lui adjoignant une Anna imitée de seconde main⁴⁴ et une Iris qui, mal intégrée à la composition, semble hésiter entre une pose mélancolique et l'action de couper les cheveux de Didon. Il fait le choix d'allier le geste à la parole en peignant lui aussi une *Mort de Didon* (ill. 136)⁴⁵ qui, avec l'accord du comité d'accrochage et donc, sans doute, du président de la Royal Academy, est également présentée lors de l'exposition de 1781, sur le mur situé en face de celui auquel est accroché le tableau de Reynolds. Profitant de l'engouement suscité par *La Mort de Didon* du président de la Royal Academy, dont son élève, James Northcote explique qu'il attire alors « d'immenses foules » (« immense crowds ») et suscite « the applause not only of Englishmen, but of the most judicious foreigners, by the beauty of the countenance and the extreme richness



136. Henry Fuseli, *La Mort de Didon*, 1781, huile sur toile, 244,3 x 183,4 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1976.7.184

of the colouring »⁴⁶, Fuseli tente de faire connaître la validité et l'originalité de ses propositions. Ces propositions sont d'abord construites en rapport direct avec la composition de Reynolds. Appréciant l'attitude que son collègue a donnée à sa Didon, Fuseli n'hésite pas à lui rendre hommage en la reprenant presque telle quelle – bras droit étendu horizontalement dans l'alignement de la clavicule; main droite pendant au-dessus du vide; tête basculant sur l'épaule droite; jambes croisées; longue robe retroussée sous les seins dénudés. De même,

⁴³ Knowles 1831, t. I, p. 386.

⁴⁴ Il n'est effectivement pas impossible que Reynolds se soit inspiré, pour son Anna mais aussi pour sa Didon, de la *Déposition de croix* de Daniele da Volterra qu'il a vue dans l'église romaine de la Trinité-des-Monts. Sa lecture du commentaire de Jonathan Richardson a peut-être joué dans le choix de ce tableau, même si le peintre anglais émet des réserves sur l'attitude excessivement pathétique de la Vierge. Après avoir affirmé la règle selon laquelle « chaque figure et chaque animal doivent être affectés dans le tableau comme on suppose qu'ils pourraient ou devraient l'être » et « toutes les expressions des diverses passions et sentiments doivent être rendues en conformité avec le caractère des personnes mues par elles » (« Every Figure, and Animal must be affected in the picture as one should suppose they would, or ought to be. And all the Expressions of the several Passions, and Sentiments must be made with regard to the Characters of the persons moved by them »), Richardson écrit : « That the Blessed Mary should swoon away through the Excess of her Grief is very proper to suppose, but to throw her in such a Posture as Daniel da Volterra [*sic*] has done in that famous Picture of the Descent from the Cross, is by no means justifiable ». Voir Richardson 1725, p. 94, et également Prochno 1990, p. 186; Blanc 2015, p. 202.

⁴⁵ Brenneman 1999; Hohlios 2011.

⁴⁶ Northcote 1818, t. II, p. 121.

l'économie chromatique de la *Didon* de Fuseli ne diffère pas fondamentalement de celle de la *Didon* de Reynolds. Le peintre suisse fait le choix, comme son collègue anglais, de mettre en valeur la blancheur du corps de la reine en le posant sur une grande draperie écarlate, non loin d'une grande zone sombre d'où se dégage l'épaisse fumée du bûcher. Tout le reste de la composition de Fuseli, en revanche, tente de se démarquer du tableau du président de la Royal Academy en donnant à la figure d'Iris la place que Reynolds n'a pas voulu ou pas pu lui donner. Guerchin et, à sa suite, Runciman ou Reynolds, choisissent le moment dramatique de la découverte du bûcher, tandis que la sœur de Didon « accourt, agitée, effrayée ». Comme l'indique le titre de l'œuvre indiqué dans le livre de l'exposition (« Dido – Illa graves oculos, etc. »⁴⁷), Fuseli s'intéresse aux vers qui suivent où Anna affirme regretter non seulement d'avoir été trompée par sa sœur, mais aussi d'avoir été ainsi privée de la possibilité de mourir avec elle, tout juste avant que n'expire Didon⁴⁸. C'est bien la lamentation et le regret d'Anna que Fuseli tente d'exprimer : il figure son corps partiellement allongé sur le bûcher, ses bras étendus sur les cuisses de sa sœur, comme si cette dernière souhaitait elle-même mourir brûlée par les flammes. Le choix du format vertical permet par ailleurs de mieux articuler les figures d'Anna et d'Iris autour du corps de Didon. La première est placée dans la partie inférieure de la composition, tandis que la seconde semble émerger d'un tourbillon de couleurs qui évoque l'arc-en-ciel sans le représenter effectivement et dispose de suffisamment d'espace pour « descendre en volant » et « s'arrêter au-dessus de la tête » de Didon et pour, « de la main droite », « couper les cheveux » de la reine⁴⁹. L'ensemble de ces choix plastiques est gouverné par une seule et même idée : frapper le plus fortement et le plus directement possible la sensibilité et l'imagination du

spectateur. Contre Guerchin et contre Reynolds, dont les tableaux évoquent le suicide de Didon sans représenter le corps « écroulé sur le fer, l'épée écumante de sang et les mains éclaboussées » de la reine, Fuseli fait clairement voir ce que décrit Virgile. Le format vertical et la frontalité de la scène, dont le spectateur n'est séparé que d'un grand vase qui marque la frontière entre l'espace fictif et l'espace réel, participent grandement de cette stratégie, tout comme l'importance accordée au corps de Didon. Même si le tableau de Fuseli ne comporte que trois personnages, c'est autour de Didon qu'est organisée sa composition. Le peintre veille par le coloris à ce que ni Anna ni Iris ne remettent en cause la centralité du corps de Didon, dont la blancheur pathétique attire directement le regard. De face plutôt que de côté, sa position évoque à présent celle du Christ, au pied duquel se lamente une Anna semblable à une Marie-Madeleine. Comme pour parachever une composition proprement sublime, puisqu'elle donne à voir le spectacle de la souffrance et de la mort, Fuseli veille à ce que l'épée par laquelle Didon s'est donné la mort soit également visible, la lame recouverte d'un sang épais semblant encore menacer le corps de la reine de Carthage. Cette dimension sublime du tableau de Fuseli est d'ailleurs relevée par la critique, qui n'hésite pas, en citant Longin, à le présenter typologiquement comme le modèle de la grandeur sublime, par opposition à la beauté gracieuse de Reynolds :

I could not help remembering a passage of Longinus, containing a comparison between Demosthenes and Hyperides. « If numerous accomplishments », says that critic, « are preferable to a few great ones, no man can deny the superiority of Hyperides over Demosthenes. With most the power of D[emosthenes], H[yperides] unites all the graces of Lysias; easy without being flat; copious, and yet not cloying; full of urbanity, endless in wit; acute, liberal, facetious, comic, pathetic. Demosthenes, on the contrary, is uncouth, harsh, and destitute of all shewn; let him attempt to be facetious, he seldom escapes your ridicule, and seldom your anger should he attempt to be merry: yet, as (in my opinion) the powers of

⁴⁷ Knowles 1831, t. I, p. 413.

⁴⁸ Virgile, *L'Énéide*, IV, v. 675-678, 688-692. Je souligne le passage évoqué par Fuseli.

⁴⁹ *Ibid.*, IV, v. 702-705.

Hyperides are devoid of sublimity, and only the produce of a head, he is destitute of all effect on the passions of his hearers ; whilst the other, by fierce conception, close argument, and thundering diction, presses onward to the heart, and like a torrent sweeps orators and audiences before him ». Let the reader make the application of the passage as he pleases⁵⁰.

L'exposition conjointe de ces deux *Morts de Didon* est donc effectivement une triple nouveauté. La première nouveauté est d'abord celle du tableau de Reynolds qui, pour la première fois, aborde un sujet tiré de l'*Énéide* et tente de rivaliser avec les vers de Virgile. La deuxième nouveauté concerne la manière dont, désormais, les tableaux exécutés par les peintres d'histoire de la Royal Academy rivalisent systématiquement les uns avec les autres, dans le cadre de ce que Mauritius Lowe décrit, en parlant aussi bien des œuvres que de leurs mises en scène, de « performances ». Au sein de ce nouvel espace concurrentiel, la troisième nouveauté consiste dans la place prépondérante désormais occupée par les procédés sublimes de la peinture d'histoire. Alors que, quelques années plus tôt, la présentation de l'*Ugolino* avait été couronnée de succès, mais celle de *La Mort de Cordelia* avait suscité le dégoût d'une partie du public, le succès de *La Mort de Didon* de Fuseli qui, face à celle du président de la Royal Academy, impose un vocabulaire sublime, me semble particulièrement significative. Certes, une petite partie des critiques continue d'exprimer ses réticences, trouvant le tableau de Fuseli outré et ostentatoire⁵¹. Mais, dans l'ensemble, les spectateurs de l'exposition de 1781 sont rares à affirmer sans ambages que *La Mort de Didon* du peintre suisse ne parvient pas à soutenir la comparaison avec le tableau de Reynolds. Les plus respectueux soulignent la supériorité de ce dernier ; mais ils reconnaissent que, quoique la *Didon* de Fuseli « ne présente pas des mérites comparables, elle ne perd pas autant qu'on aurait pu en attendre, considération faite

du grand talent et de l'expérience de son adversaire »⁵². D'autres constatent, non sans quelque admiration, que les maladresses de Fuseli « produisent souvent des effets excellents »⁵³.

« The luxury of Imagination » : le *Night Mare* (1782)
d'Henry Fuseli

Un accueil comparable est réservé au tableau que Fuseli présente l'année suivante, en 1782, et que le livre décrit ainsi : *The Night Mare* (ill. 137)⁵⁴. Selon John Knowles, l'œuvre suscite lors de son exposition « an uncommon degree of interest »⁵⁵. Dès janvier 1783, le graveur Thomas Burke en tire une estampe d'un coût modique qui contribue à sa large diffusion, mais aussi à la fortune de son éditeur, John Raphael Smith, qui en récolte près de 500 livres. Elle devient aussitôt l'objet de parodies, notamment par Thomas Rowlandson (*The Covent Garden Night Mare*, 1784), où la femme allongée prend les traits de Charles James Fox, secrétaire d'État aux Affaires étrangères au moment où se décide l'indépendance des treize colonies américaines. Cette réception valide une réception éminemment sublime d'un tableau présenté comme le parangon de l'image fantastique et terrifiante. Horace Walpole, volontairement ambigu, évoque un tableau « shockingly mad, madder than ever, quite mad »⁵⁶. Le médecin et poète Erasmus Darwin, de son côté, propose une *ekphrasis* dont l'objet est moins de décrire le sujet du tableau que de rendre compte de ses effets sur le spectateur :

So on his NIGHTMARE, through the evening fog,
Flits the squab fiend o'er fen, and lake, and bog ;
Seeks some love-wilder'd maid with sleep oppress'd
Alights, and grinning sits upon her breast
– Such as of late, amid the murky sky,

⁵⁰ *The London Courant and Westminster Chronicle*, 28 mai 1781, citant Longin, *Traité du sublime*, XXVIII, XXXIV, 1-3.

⁵¹ *The Public Advertiser*, 3 mai 1781, citant William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, III, I, v. 95-97, ainsi que Swift [1962], t. IV, p. 27.

⁵² Cité par Blanc 2015, p. 597

⁵³ Cité par Blanc 2015, p. 597.

⁵⁴ Whitley 1968, t. II, p. 377.

⁵⁵ Chappell 1986.

⁵⁶ Whitley 1968, t. II, p. 377.

137. Henry Fuseli, « *The Night Mare* », 1781-1782, huile sur toile, 101,6 x 127,7 cm, Detroit Institute of Arts, inv. 55.5.A



Was marked by Fuseli's poetic eye;
 Whose daring tints, with Shakspeare's happiest grace,
 Gave to the airy phantom form and place –
 Back o'er her pillow sinks her blushing head,
 Her snow-white limbs hang helpless from the bed;
 While with quick sighs and suffocative breath,
 Her interrupted heart-pulse swims in death⁵⁷.

Il est bien difficile, en effet, de savoir précisément ce que le *Night Mare* représente. Comme Darwin, de nombreux spectateurs ont lu la description du tableau en attachant les deux mots (*nightmare*), que le livret de la Royal Academy présente isolément (*Night Mare*). Dans ce cadre, on peut supposer que la jeune femme allongée fait un cauchemar, probablement provoqué par l'être démoniaque (*squab*) qui, assis sur sa poitrine, l'étouffe et la conduit vers la mort⁵⁸. Mais, dans ce cas, que vient faire la jument aux yeux blancs

⁵⁷ Knowles 1831, t. I, p. 65.

⁵⁸ Stewart 2002, p. 279.

dans l'image ? Fait-elle partie du cauchemar ? Le tableau de Fuseli propose alors une double vision unissant la réalité et la fiction : celle de la rêveuse et celle de son rêve. Ou s'agit-il d'une autre lecture de la description du tableau ? En ancien anglais, le mot *mare*, lui-même dérivé du terme scandinave *mara*, désigne une *jument*. Au sens métaphorique, il renvoie en revanche aux esprits malfaisants envoyés pour tourmenter ou étouffer les dormeurs, en relation avec des légendes concernant des femmes suspectées de coucher avec le diable : la *Jument de la nuit* ? Le *Démon de la nuit* ? La *Succube de la nuit* ? À moins que, comme le sous-entend Walpole, dont les connaissances en matière de littérature fantastique sont de première main, ce soit le tableau tout entier qu'il faille considérer comme un cauchemar, effectué par le peintre ou destiné à susciter ceux des spectateurs ?

L'ambiguïté foncière du *Night Mare* est d'autant plus vive que Fuseli n'a jamais expliqué le ou les sens de son tableau. Comme souvent, les historiens de l'art ont voulu voir dans l'œuvre le reflet des « tourments » de son auteur. Après avoir quitté Rome, Fuseli séjourne six mois à Zurich, entre octobre 1778 et avril 1779. Il rencontre alors Anna Landolt, la nièce de son ami Johann Caspar Lavater, qu'il imagine épouser et à laquelle il consacre deux poèmes en allemand, « An Nannas Lieblingsreh » et « Nannas Auge »⁵⁹ ; mais le refus du père de la jeune femme semble le plonger dans une grave crise mélancolique qui se poursuit jusqu'à Londres, d'où il raconte à Lavater qu'il rêve encore de la posséder dans son sommeil⁶⁰. Le portrait au verso du *Night Mare* serait ainsi, selon Horst Woldemar Janson, celui d'Anna Landolt et le tableau de Fuseli la concrétisation fantasmatique de son échec amoureux. Une telle interprétation ne repose sur aucun document ni aucun témoignage du peintre ou de ses proches permettant de la valider. D'autres éléments la fragilisent, à commencer par la situation sentimentale de Fuseli qui, après plusieurs années romaines au cours desquelles

les libertés de sa vie sexuelle étaient de notoriété publique, ne courtise pas seulement Anna Landolt, mais également, et dans le même temps, Magdalena Hess, l'épouse de Johann Caspar Schweizer, ainsi que sa sœur cadette Martha. Si l'on en croit John Knowles, le tableau aurait été par ailleurs achevé, dans sa première version, au mois de mars 1781⁶¹ : on a du mal à imaginer que, deux ans après les faits supposés, Fuseli ait eu envie ou ressenti le besoin d'exprimer ainsi sa souffrance, même pour lui-même, et que son tableau ait été acheté (et peut-être même commandé) par Brooke Boothby, puis répliqué pour d'autres amis du peintre, comme l'éditeur Joseph Johnson.

Le *Night Mare* s'inscrit en revanche dans un ensemble de références littéraires, iconographiques et formelles chères au peintre. Le rêve est un thème central de ses œuvres depuis son arrivée à Londres. Il s'y consacre dans un *Joseph interprétant les rêves des serviteurs de Pharaon* (1768) ou, lors de la même exposition que le *Night Mare*, dans sa gigantesque *Queen Catherine's Vision* (1781), d'après William Shakespeare, peut-être en hommage aux débuts tonitruants de Sarah Siddons dans ce rôle, en 1779⁶². Plus tard, il y reviendra encore, notamment dans *Le Rêve du berger* (1798), d'après John Milton, et dans un *Richard III visité par les spectres* (1798). La jeune femme allongée dans le tableau de Fuseli est peut-être une rêveuse, et pourrait faire référence à la mise en abyme de la figure de l'endormie persécutée par la reine Mab dans le rêve raconté par Mercutio dans *Romeo and Juliet* :

This is the hag, when maids lie on their backs,
That presses them and learns them first to bear,
Making them women of good carriage⁶³.

⁶¹ Knowles 1831, t. I, p. 64.

⁶² William Shakespeare, *Henry VIII*, IV, 2, v. 81-84. Le tableau de Fuseli représente précisément la danse des esprits célestes qui viennent reconforter la reine Catherine d'Aragon, tout juste avant qu'elle ne meure.

⁶³ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, I, IV, v. 92-94.

⁵⁹ Stewart 2002, p. 150-154.

⁶⁰ Stewart 2002, p. 155.

Mais elle est d'abord un hommage que rend le peintre suisse aux formes et aux proportions de l'*Ariane du Belvédère* et, sans doute, au *Rêve d'Hécube* peint par Jules Romain au plafond du Palais du Tê de Mantoue. Quant à la jument, elle peut également rappeler certaines œuvres particulièrement admirées par Fuseli, comme les destriers des *Dioscures du Quirinal* ou les estampes fantastiques d'Hans Baldung Grien.

Surtout, il est légitime de se demander si le sujet du tableau de Fuseli n'a pas été conçu au fur et à mesure de sa conception. En 1831, John Knowles explique posséder l'un des dessins préparatoires au charbon du tableau : « It is a masterly performance, chiefly in black chalk, and is composed without the head of the mare. This subsequent thought is added in the picture, which, when placed in the annual exhibition of 1782, excited, as it naturally would, an uncommon degree of interest »⁶⁴. Si l'on en croit ce témoignage, l'ajout de la jument – et peut-être, dans ce contexte, le choix des deux mots ambigus décrivant le tableau – n'aurait pas été destiné à préciser le sujet du tableau, mais, au contraire, à en ouvrir le sens et à exciter ainsi la curiosité du public. Fondé, comme son *Ezzelin Bracciaferro*, sur une invention strictement personnelle, le *Night Mare* fait valoir une nouvelle fois, et à partir d'un matériau emprunté aux thèmes du sublime burkien aussi bien qu'aux enjeux de la peinture d'histoire horrifique chère à Joseph Wright of Derby ou à John Hamilton Mortimer, sa nouveauté et son « originalité de conception » (*originality of conception*), deux qualités qui lui ont permis de devenir le « tableau le plus populaire » (*most popular picture*) du peintre⁶⁵.

⁶⁴ Knowles 1831, t. I, p. 64.

⁶⁵ Knowles 1831, t. I, p. 64.

La guerre des styles (1784)

Copley, Reynolds et Fuseli ne sont pas les seuls peintres d'histoire britanniques à chercher, durant la première moitié des années 1780, à faire connaître auprès du plus large public la nouveauté de leurs tableaux. La plupart de leurs collègues, surtout s'ils sont jeunes, se contentent toutefois de proposer des variations plus ou moins personnelles de sujets et de thèmes déjà connus. Pour beaucoup d'artistes de cette génération, en effet, la prégnance des modèles tirés de la statuaire gréco-romaine et des grands maîtres de la Renaissance italienne demeure frappante, alors que, quelques années plus tôt, une bonne partie des jeunes élèves de la Royal Academy avait été plutôt attirée par les propositions sublimes de Mortimer et de Fuseli.

Les élèves de l'Académie

L'accroissement du nombre et de la qualité des grandes collections d'antiques en même temps que le développement des études qui leur sont consacrées, en Grande-Bretagne comme dans le reste de l'Europe, ont joué un rôle indéniable dans le maintien de ce goût, déjà défendu au début du siècle par lord Burlington ou Lord Shaftesbury, dont le neveu, le philosophe James Harris, publie en 1781 ses *Philological Inquiries*, où il livre ses réflexions morales et philologiques sur les principaux auteurs classiques. En Angleterre, malgré sa santé chancelante qui l'a obligé à abandonner son métier, mais ne l'empêche pas d'effectuer un troisième et dernier voyage en Italie (1777), le peintre Allan Ramsay, qui côtoie alors Reynolds, Johnson et Boswell, continue de se faire l'apôtre de la beauté indépassable de l'antique. Invité le 9 avril 1778 chez le président de la Royal Academy, en compagnie du docteur Johnson, de Boswell et de l'historien Edward Gibbon, il passe une bonne partie de son temps à parler de la villa d'Horace, près de Licenza. D'autres amateurs d'antiques emboîtent le pas de Ramsay. Le jeune George Cumberland, un



138. Gavin Hamilton, *L'Enlèvement Héléne* (série de la vie d'Hélène et Pâris), 1784, huile sur toile, 367 x 306 cm, Rome, palais Braschi, inv. MR 3797

ancien élève honoraire de la Royal Academy (1772), présente ses tableaux dans le cadre de deux expositions de l'institution (1782, 1783), et se fait connaître du public et des artistes grâce aux articles qu'il publie dans le *Morning Chronicle* entre 1780 et 1784, où il se fait le chantre de l'art grec et des sculptures de Thomas Banks. Installé à Rome en septembre 1775, le peintre irlandais Henry Tresham concentre pour sa part son attention sur l'étude des œuvres et des édifices antiques, qu'il étudie en compagnie de Thomas Jones et d'Henry Pars, et dont il fait également commerce, vendant quelques-uns de ses tableaux d'histoire, mais aussi plusieurs fresques antiques trouvées lors des fouilles de la villa Negroni au collectionneur Frederick Augustus Hervey, quatrième comte de Bristol et évêque de Derry⁶⁶.

Cette idolâtrie de l'antique et des grands maîtres constitue un phénomène nouveau et véritablement européen, qui prend alors de l'ampleur, y compris en Grande-Bretagne, et cela malgré le scepticisme exprimé par certains artistes qui, à l'instar de Reynolds, déclarent aimer l'antique sans l'adorer. L'art de Gavin Hamilton demeure une valeur sûre

⁶⁶ Oppé 1951, p. 62.

de la peinture d'histoire anglo-romaine, même s'il n'est plus tout à fait bâti sur les principes qui avaient fait son succès dans les années 1750. Le peintre écossais se rapproche alors de William Hamilton : pour lui, il peint plusieurs tableaux, vend des œuvres de maîtres anciens et il peint sa célèbre épouse, Emma Hart. Il excite aussi l'intérêt de nombreux commanditaires romains. En 1782, il est contacté pour concevoir le décor d'une salle de la villa Borghèse. Travaillant avec les sculpteurs Agostino Penna et Vincenzo Pacetti, il achève deux ans plus tard une série de huit tableaux inspirés de la vie d'Hélène et de Pâris (ill. 138) qui donneront son nom à la salle, la Stanza di Elena e Paride⁶⁷. Multipliant les références explicites à la statuaire antique – aux *Dioscures* pour Pâris, aux *Niobides* pour Hélène, au *Rémouleur* pour la figure masculine du premier plan – et consacré à une femme considérée comme l'une des plus belles de son temps, le tableau d'Hamilton, sur le modèle de l'*Hélène* de Zeuxis⁶⁸, est d'abord une beauté de synthèse. Renonçant à l'expressivité puissante du cycle homérique auquel Hamilton avait consacré la première partie de sa carrière, le peintre écossais privilégie désormais les qualités de grâce, de charme et de douceur.

Certes, à Rome comme à Londres, les artistes sensibles aux propositions iconographiques et aux solutions formelles d'Henry Fuseli demeurent à distance de cette conception sage et mesurée de l'antique. Le sculpteur Thomas Banks soumet une *Colère d'Achille à la perte de Briséis* (1784) qui lui permet d'être élu associé puis membre à part entière de la Royal Academy en 1785⁶⁹. Le peintre et sculpteur Thomas Proctor, de dix-huit ans son cadet, remporte quant à lui une multiplicité de distinctions qui saluent un art fondé sur une puissante expressivité et un refus de l'idéal winckelmannien – une médaille pour un dessin d'après le nu (1782), une médaille d'argent

pour un *modello* d'après nature (1783) et une médaille d'or pour une peinture d'histoire inspirée de la *Tempest* de William Shakespeare. Pour l'essentiel, toutefois, les premiers peintres d'histoire britanniques formés au sein de la Royal Academy défendent une esthétique beaucoup plus proche de celle des peintres qui, en leur temps, ont compté et remporté les suffrages du public des expositions, comme Nathaniel Dance et Angelica Kauffman et, dans une moindre mesure, Giovanni Battista Cipriani. En 1781, alors que la guerre des *Didon* fait rage sur les murs de la Somerset House, le jeune Irlandais Robert Home, qui n'a pas trente ans, expose ainsi un « *Zadig découvrant la reine Astarté, d'après le célèbre roman de Voltaire* » (ill. 139). Ce portraitiste, qui s'est notamment formé au dessin d'anatomie auprès du chirurgien londonien John Hunter, fait partie des premiers élèves acceptés dans les ateliers de la Royal Academy ; il y entre le 14 février 1769 et expose régulièrement ses tableaux entre 1770 et 1813. Il effectue également un Grand Tour qui l'amène à visiter Paris, Florence et Rome, où il fréquente William Miller et Thomas Jones et étudie de nombreux modèles antiques⁷⁰. Mais les difficultés qu'il rencontre dans son activité de portraitiste à Londres l'amènent à s'installer à Dublin en 1780, sous la protection du chancelier irlandais James Hewitt, premier vicomte de Lifford. Le tableau qu'il expose en 1781 prend appui sur un épisode du chapitre VIII de la célèbre fable philosophique et politique de Voltaire (1747), dont le livre de l'exposition cite la traduction anglaise publiée en Joseph Collyer en 1754. Premier ministre apprécié du roi de Babylone, le philosophe Zadig doit fuir la cour, car son amour pour la reine Astarté est dévoilé au grand jour. Après un exil en Égypte, il décide de revenir à Babylone. Sur le chemin, il est capturé puis relâché par des Arabes. Il croise alors le chemin de femmes cherchant un basilic afin de soigner

⁶⁷ Quatre tableaux sont encore *in situ*, deux sont au Museo di Roma et un a été perdu.

⁶⁸ Aristophane, *Lysistrata*, 155.

⁶⁹ Œuvre détruite vers 1920.

⁷⁰ Londres, Victoria & Albert Museum.



139. Robert Home, « *Zadig découvrant la reine Astarté*, d'après le célèbre roman de Voltaire », 1782, manière noire, 45,3 x 55,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 2010,7061.3837

l'obésité de leur maître Ogul. Parmi elles, il reconnaît Astarté, enlevée après un complot ourdi au sein même de la cour :

Zadig [...] continued to walk in the meadow, when proceeding to the brink of a small rivulet, he found another lady lying on the grass, who was not employed in seeking for anything. Her stature appeared majestic; but her face was covered with a veil. She was leaning towards the brook, and profound sighs proceeded from her mouth. She held in her hand a small wand, with which she traced letters on the fine sand that lay between the turf and the brook. Zadig had the curiosity to look, in order to discover what the woman was writing; he approached her; he saw the letter Z; then an A; he was astonished; then appeared a D; he started. Never was surprise equal to his, when he saw the two last letters of his name. He stood for some time immovable: at last breaking silence with a faltering voice, « O generous lady! » cried he, « pardon a stranger, an unfortunate man, who presumes to ask, by what astonishing adventure, I find here the name of Zadig traced out by thy lovely hand? » At this voice, and at these words the lady arose, and with a trembling hand pulled up her veil, looked at Zadig, cast forth a cry of tenderness, of surprise and of joy, and sinking under the various emotions which at the same instant agitated her soul, fell senseless into his arms. It was Astarte herself; it was the queen of Babylon; it was she whom Zadig adored, and had reproached himself for adoring; it was

she whom he had so deeply lamented, and for whose destiny he had been under such dreadful apprehensions. He was for a moment deprived of the use of his senses, while his looks were fixed on the eyes of Astarte, which on her opening, appeared with a languor mixed with confusion and tenderness. « O ye immortal powers », cried he, « who preside over the destinies of feeble mortals; have ye indeed restored Astarte to me? How strange the time, the place, the state in which I see her? »⁷¹

Le tableau de Robert Home, sans doute l'une des premières peintures d'histoires orientales peintes par un artiste britannique, profite de la mode toujours vivace en Grande-Bretagne des contes orientaux, lancée par la traduction anglaise des *Mille et une nuits* d'Antoine Galland (*Arabian Nights Entertainments*, 1713-1715) et des *Lettres persanes* de Montesquieu (*Persian Letters*, 1722), et poursuivie par Samuel Johnson (*Rasselas*, 1759) et Oliver Goldsmith (*The Citizen of the World*, 1760). Néanmoins, cette œuvre demeure essentiellement attachée à des formes déjà connues, notamment explorées près de vingt ans plus tôt par des peintres comme Gavin Hamilton, Angelica Kauffman, Joshua Reynolds ou Johan Zoffany, qu'il formule dans une langue artificiellement orientaliste, à l'image des lettres du nom ZADIG, écrites de droite à gauche par Astarté et dans des caractères librement inspirés de l'arabe. Au sein d'un paysage inspiré par les modèles pastoraux, les palmiers et les plantes exotiques, ostensiblement mis en valeur au premier plan de la composition, installent la couleur locale. Il en est de même des costumes, qui font la part belle aux clichés les plus éculés de l'imagerie orientale, comme le turban et la dague pour Zadig ou le caftan et le voile pour Astarté. Quant aux deux figures principales, elles ne font que proposer une habile variation sur un thème de la peinture vénitienne que les peintres d'histoire britanniques ont depuis longtemps mis en valeur dans leurs œuvres : celui de la jeune et belle femme endormie ou allongée en pleine nature, découverte par un homme ou un satyre.

⁷¹ Voltaire 1754, p. 61-62.

Home fait le choix du changement dans la continuité. D'autres confrères, plus rares, tentent de perpétuer les solutions sublimes des peintres de la génération précédente. C'est le cas exemplaire de Maria Hadfield, devenue Maria Cosway après son mariage avec Richard Cosway (1781). Née à Florence, elle apprend d'abord les rudiments du dessin et de la peinture auprès de Violante Cerroti et de Johan Zoffany, alors à Florence, avant de réaliser de nombreuses copies d'après les tableaux des Offices, accordant son attention à des artistes aussi différents que Raphaël, le Corrège, Peter Paul Rubens, Frans van Mieris l'Ancien ou Francesco Trevisani. Ces premiers succès lui permettent d'être élue à l'Accademia del Disegno, le 27 septembre 1778, et d'être encouragée par les touristes britanniques en Toscane – les peintres Joseph Wright of Derby, Edward Edwards, Henry Tresham et le collectionneur Charles Townley. Elle se rend par ailleurs à plusieurs reprises à Rome où elle fréquente les artistes proches des cercles britanniques, comme elle en témoigne dans une lettre autobiographique⁷².

En avril 1779, elle visite Naples en compagnie d'amis de Fuseli, comme le sculpteur Thomas Banks (chez qui elle a résidé à Rome), ou les peintres Alexander Day, Henry Tresham, Prince Hoare et James Northcote. Elle suit ensuite sa mère qui, après la mort de son époux, décide de quitter l'Italie pour l'Angleterre, durant l'été 1779, avec l'idée de faire de sa fille la nouvelle Angelica Kauffman. Dès ses premiers pas sur le sol britannique, Maria rencontre la plupart des peintres qui comptent, mais ne recueillent pas les succès escomptés. C'est son mariage avec Richard Cosway, le 18 janvier 1781, qui lui permet d'atteindre une situation financière satisfaisante, mais aussi de profiter de la réputation et des réseaux de son époux, notamment au sein de l'entourage du prince

⁷² « [I had] the opportunity of knowing all the first living Artists intimately; Battoni, Mengs, Maron, and many English Artists. Fusely with his extraordinary visions struck my fancy. I made no regular study, but for one year and a half only went to see all that was high in painting and sculpture » (Londres, Victoria & Albert Museum, National Art Library, lettre à sir William Cosway, 1830, manuscrit, inv. MSU/1953/961).



140. Francesco Bartolozzi d'après Maria Cosway, « Les Heures » (série de la Poets' Gallery de Thomas Macklin), 1788, pointillé, 43,2 × 51,1 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.19640

de Galles. Brillante chanteuse et harpiste, Maria Cosway comprend bien les avantages qu'elle peut tirer, à l'exemple d'Angelica, de ses charmes sociaux, en attirant autour d'elle et de son époux une grande partie des cercles à la mode.

Elle ne renonce pourtant pas à la carrière de peintre. Elle se consacre d'abord au portrait, puis à la peinture d'histoire qu'elle commence à exposer en 1781. En 1783, le livret de l'exposition de la Royal Academy mentionne quatre tableaux de sa main : son autoportrait ; une scène tirée du *Petit chaperon rouge* de Charles Perrault ; un tableau inspiré des poèmes d'Ossian ; et un tableau sobrement intitulé *Les Heures* (« The Hours » ; ill. 140). Nous connaissons aujourd'hui ce tableau grâce à l'estampe en pointillé qui en a été tirée en 1788 par Francesco Bartolozzi. Cette estampe mentionne sa source, l'*Ode on the Spring* (1748) de Thomas Gray :

Lo! where the rosy-bosomed Hours,
Fair Venus' train, appear,
Disclose the long-expecting flowers,
And wake the purple year!

The Attic warbler pours her throat,
 Responsive to the cuckoo's note,
 The untaught harmony of spring:
 While whispering pleasure as they fly,
 Cool zephyrs through the clear blue sky
 Their gathered fragrance fling⁷³.

On peut toutefois se demander si la citation du poème de Gray n'est pas un simple prétexte pour Maria Cosway. Son tableau, en effet, est d'abord une collection de douze beaux et gracieux corps féminins, qui dansent au rythme d'une musique idéale, et dont les sourires charmants et les proportions idéales rappellent directement les canons systématiquement employés dans les tableaux d'Angelica Kauffman. Sur le plan de la composition, l'œuvre tire également profit de la culture romaine de son auteure. Plusieurs des figures sont de claires et explicites reprises de l'*Aurore* peinte par Guido Reni pour le Casino Rospigliosi, naguère copiée par Joshua Reynolds⁷⁴, mais également, quelques années plus tard, par le jeune Thomas Lawrence, alors dans les ateliers de la Royal Academy. La parfaite maîtrise de ce vocabulaire un peu usé explique la réception contrastée du tableau. Ayant reçu en cadeau l'estampe de Bartolozzi, Jacques-Louis David déclare en 1788 : « On ne peut pas faire une poésie plus ingénieuse et plus naturelle »⁷⁵. Peut-être goûte-t-il à la manière presque abstraite dont Cosway traite un sujet lui-même inspiré par les vers de Gray. Plus certainement encore trouve-t-il dans les qualités de grâce et de charme de l'estampe celles qu'il a tant appréciées, comme un certain nombre de ses compatriotes, quand, en 1786 et en 1787, il a eu l'occasion de rencontrer la très belle jeune femme lors de son passage à Paris, en compagnie de son époux⁷⁶.

D'autres spectateurs sont toutefois moins sensibles à la beauté de Cosway. Ils expriment davantage de réticences vis-à-vis d'une œuvre qu'ils jugent manquer d'originalité

et de force. C'est le cas du satiriste anglais John Wolcot qui dresse un portrait ironique du tableau de la peintre anglaise :

A sublime picture this; the expression is truly Homerial. The fair artist hath in the most surprising manner communicated to canvas the old Bard's idea of the Brandy-faced Hours.
 « No, no! with all my lyric powers
 I'm not like Mrs. Cosway's Hours,
 Red as cock-turkies, plump as barn-door chicken.
 Merit and I are miserably off;
 We both have got a most consumptive cough,
 Hunger hath long our harmless bones been picking⁷⁷. »

Découvreur des talents du peintre John Opie, Wolcot signe ses odes satiriques du pseudonyme de Peter Pindar. Il fait ainsi référence à l'un des poètes emblématiques du style sublime. Ce n'est pas tant la qualité que la banalité de l'expression des *Heures* qu'il critique : il s'agit de souligner qu'elle n'a nullement la force « sublime » du « vieux barde ». Il est d'ailleurs possible qu'en parlant de l'*old bard*, Wolcot ne fasse pas seulement référence à Homère, mais aussi à un poème de Thomas Gray, *The Bard* (1757), une ode précisément pindarique écrite d'après un épisode tiré de la *General History of England* (1747-1755) de Thomas Carte. Par ailleurs, et c'est le deuxième reproche que Wolcot adresse au tableau de Maria Cosway, la sensualité de ses douze *Heures* n'est pas compatible avec la grandeur du poème de Gray.

Les maîtres de l'Académie

C'est dans un climat tendu, où les affrontements entre les peintres d'histoire britanniques n'ont jamais été aussi nombreux et intenses, que l'exposition organisée par la Royal Academy ouvre ses portes en 1784. Grâce au livret de cette exposition et aux dessins d'Edward Francisco Burney que nous avons conservés, nous connaissons assez précisément le nombre et la nature des œuvres

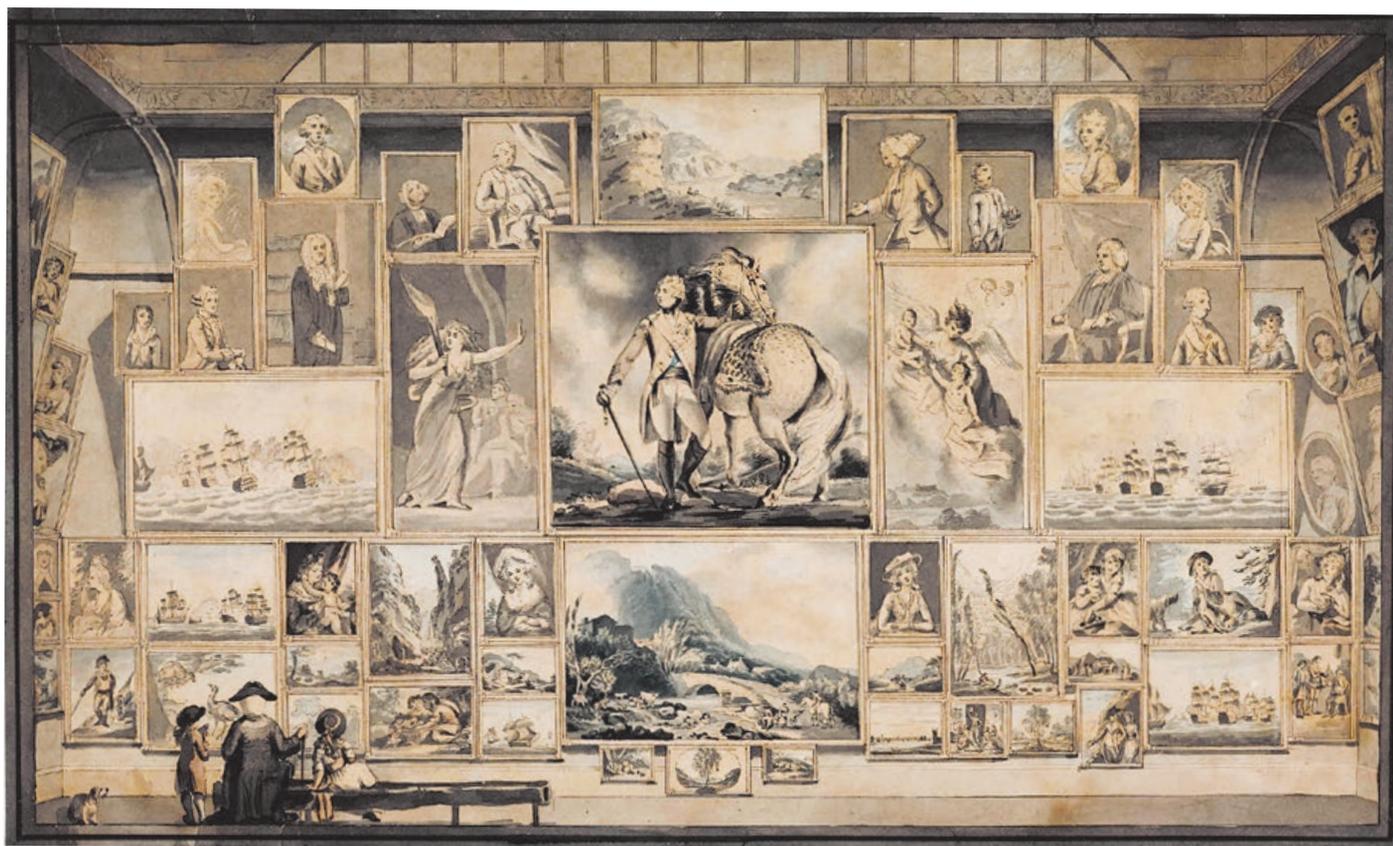
⁷³ Gray 1748, v. 1-10.

⁷⁴ Blanc 2015, p. 195.

⁷⁵ Cité par Bordes 1992, p. 485.

⁷⁶ Bordes 1992, p. 484.

⁷⁷ Williamson 1908, p. 42.



montrées, ainsi que la manière dont elles ont été disposées à la surface d'au moins deux des murs de la grande salle de la Somerset House.

Le mur septentrional est dominé par trois grands tableaux, peints par trois des principaux peintres de la Royal Academy (ill. 141). À gauche de cette triade se trouve une œuvre signée par Henry Fuseli : *Lady Macbeth marchant pendant son sommeil* (ill. 142). John Knowles témoigne de l'attachement ancien du peintre suisse envers la pièce de William Shakespeare, qu'il avait imaginé traduire en allemand pendant sa jeunesse⁷⁸. Son traitement du sujet montre d'ailleurs une parfaite connaissance de *Macbeth*. Le tableau représente le début de la première scène de l'acte V – un médecin et une dame de service décrivent les pas somnambules de lady Macbeth qui, hantée par les remords de ses crimes et sombrant lentement dans la folie, traverse les couloirs de la forteresse de Dunsinane⁷⁹.

Henry Fuseli s'affirme une nouvelle fois comme un peintre sublime, et cela, d'abord, par le choix narratif de son tableau. Ici, le peintre n'attire pas notre attention sur le moment au cours duquel lady Macbeth se frotte les mains afin d'enlever le sang imaginaire du roi Duncan, de lady Macduff et de Banquo, qu'elle a fait couler avec la complicité active de

141. Edward Francisco Burney, *Le Mur septentrional de la Great Room, à la Somerset House, lors de l'exposition annuelle de 1784*, 1784, plume et encre grise, lavis gris, aquarelle, 26,8 x 44,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1904,0101.2

⁷⁸ Knowles 1831, t. I, p. 13.

⁷⁹ William Shakespeare, *Macbeth*, V, I, v. 23-33.



142. Henry Fuseli, *Lady Macbeth marchant pendant son sommeil*, v. 1784, huile sur toile, 221 x 160 cm, Paris, musée du Louvre, inv. R.F. 1970-29

son époux ; il représente son entrée en scène, la torche à la main. Cette entrée se veut spectaculaire et effroyable, comme l'indique la position des corps inclinés du médecin et de la dame de service, mais aussi le regard de lady Macbeth, qui semble nous fixer d'un regard menaçant. Le sujet choisi allie ainsi les thèmes burkiens de l'obscurité et de la nuit, tout en permettant d'instaurer une atmosphère lugubre : il s'agit de nous prendre au piège d'un tableau qui nous regarde autant que nous le regardons. Fixé par le regard fou de la reine, le spectateur

est lui-même le témoin silencieux de la scène, à la manière de la femme de service et du médecin qui, convoqué par cette dernière afin de trouver un remède aux crises de somnambulisme de la reine, note scrupuleusement les paroles de la jeune femme, mais aussi tout ce qu'il voit lorsque lady Macbeth apparaît devant lui. Le visage blafard, les yeux sortant de leurs orbites, dans l'ombre ménagée par les sourcils relevés et les lèvres entrouvertes, la reine s'apprête à commencer un discours incohérent qui trahit ses turpitudes, mais aussi sa folie. Les courbes et les contre-courbes de sa longue robe orange et de sa chevelure rousse lui donnent d'ailleurs une forme similaire à celle du flambeau qu'elle tient de sa main droite comme si, déjà, elle ne s'appartenait plus.

La *Lady Macbeth* d'Henry Fuseli est donc un hommage à l'un des personnages les plus impressionnants du théâtre de William Shakespeare. Elle célèbre aussi, sans doute, l'une de ses plus grandes interprètes, qui appartient à la génération montante des actrices britanniques : Sarah Siddons. Ses débuts londoniens, sur les planches du Drury Lane Theatre de David Garrick, en 1775, ne convainquent pas l'ensemble du public, qui lui reproche une voix vulgaire et une absence de talent comique⁸⁰. Sa carrière ne commence véritablement qu'à l'automne 1778, lorsqu'elle est engagée dans la troupe de John Palmer le Jeune, au Theatre Royal de Bath. Un an plus tard, il fait ses débuts dans les rôles qui feront son succès : la Constance de *King John*, la reine Katherine d'*Henry VIII* et, surtout, lady Macbeth. Elle devient alors une véritable célébrité. Elle côtoie des écrivaines et des salonnières, comme Hester Thrale, Sophia Weston ou Fanny Burney, ou des membres de l'aristocratie à la mode, à l'image de Georgiana, duchesse de Devonshire. Elle a également ses entrées auprès de la cour : en 1783, elle est invitée pour la première fois à faire une lecture devant le roi et la reine ; elle sera nommée plus tard lectrice des princesses royales. Siddons fait son retour à Londres en 1782, au Drury Lane Theatre, dans la

⁸⁰ *The Morning Chronicle*, 30 décembre 1775.

troupe de Richard Brinsley Sheridan. Son succès est immédiat, notamment dans le registre tragique où ses talents suscitent les larmes. Il n'est pas absolument certain que Fuseli ait pu voir Sarah Siddons dans le rôle de lady Macbeth. Peut-être l'a-t-il admirée au début de sa carrière. En revanche, ce n'est que le 2 février 1785, après son retour londonien, que Siddons reprend le rôle de lady Macbeth ; elle joue avec William Smith, puis avec son frère, John Philip Kemble. Mais la célébrité du jeu de Siddons dans la scène de somnambulisme est telle que Fuseli ne peut ignorer la manière dont lady Macbeth est interprétée par l'actrice, à l'image du poète et critique Charles Lamb qui, en 1812, identifie littéralement le personnage à la personne : « We speak of Lady Macbeth, while we are in reality thinking of Mrs S »⁸¹. Quelques années plus tard, Siddons explique comment elle s'est mise à jouer le personnage :

The horrors of the scene rose to a degree that made it impossible for me to get further. I snatched up my candle, and hurried out of the room in a paroxysm of terror. My dress was of silk, and the rustling of it, as I ascended the stairs to go to bed, seemed to my panic-struck fancy like the movement of a spectre pursuing me⁸².

Instinctif et direct, le jeu de Siddons est celui d'une actrice qui, contrairement à Hannah Pritchard, qui s'est rendue célèbre en exprimant la sauvagerie méchante que cette « fiend-like Queen », cherche à incarner les fêlures humaines, trop humaines, d'une femme tourmentée par sa propre culpabilité⁸³. Durant la scène de somnambulisme, l'actrice impose un silence et une dramaturgie inédits, semblant non point à s'adresser à elle-même, comme c'est le cas dans le texte shakespearien, mais aux spectateurs, qui ont le sentiment de partager son expérience de folie. Le dramaturge irlandais James Sheridan Knowles, trop jeune pour avoir vu Sarah Siddons faire ses débuts sur les planches londoniennes, mais qui assistera quelques

années plus tard à une représentation de Macbeth mettant en scène l'actrice, se souvient avec émotion de son jeu :

Though pit, gallery, and boxes were crowded to suffocation, the chill of the grave seemed about you while you looked on her; –there was the hus and damp of the charnel-house at midnight; you had a feeling as if you and the medical attendant, and lady-in-waiting, were alone with her; your flesh crept and your breathing became uneasy⁸⁴.

Quant à William Hazlitt, il est surtout frappé par la manière dont Sarah Siddons sait se fabriquer un corps automatique, qui feint le rêve dans lequel sa personne est plongée et intègre à ses gestes des convulsions non maîtrisées, comme prise dans une transe ou un délire :

In coming on in the sleeping scene, her eyes were open, but their sense was shut. She was like a person bewildered and unconscious of what she did. Her lips moved involuntarily – all her gestures were involuntary and mechanical. She glided on and off the stage almost like an apparition. To have seen her in that character was an event in every one's life, not to be forgotten⁸⁵.

L'hommage que le tableau de Fuseli adresse au jeu et à la personnalité de Sarah Siddons lui permet de tirer profit de la célébrité grandissante de l'actrice, mais aussi, par association d'idées, des effets que ses interprétations produisent sur le public des théâtres londoniens, en partie semblable à celui des expositions de la Royal Academy. Placée au centre d'un des murs de la Great Room de la Somerset House, sa *Lady Macbeth* semble vouloir appeler le regard des spectateurs comme Sarah Siddons convoque dramatiquement l'attention du public. Accroché à gauche du grand portrait du prince de Galles par Joshua Reynolds, le tableau de Fuseli donne toutefois le sentiment de s'adresser également à lui, notamment par le geste de la main gauche de la somnambule, dirigé vers le visage du futur George IV. Peut-être ce montage

⁸¹ Cité par Ritchie 2014, p. 112.

⁸² Fitzgerald 1871, t. I, p. 32-33.

⁸³ Marsden 2002, p. 21.

⁸⁴ Cité par Bartholomeusz 1969, p. 120-121.

⁸⁵ Murphy Jameson 2005, p. 451.

fait-il allusion à la manière dont la *Lady Macbeth* de Fuseli paraphrase un tableau exposé en 1781 par le président de la Royal Academy, qui représentait lui aussi une femme portant une torche en pleine nuit : sa *Thaïs* (ill. 143). Ce faisant, comme il l'avait fait dans sa *Mort de Didon*, Fuseli rivalisé avec le tableau de son confrère, non pas en montrant qu'il peut faire mieux autour du même sujet, mais en soulignant que son art promet des qualités et des effets différents. Les sujets de deux tableaux, en effet, sont sensiblement différents, malgré leurs similarités formelles : l'œuvre de Fuseli représente la manière dont la folie s'empare de l'esprit d'une reine en proie au souvenir de ses crimes ; l'œuvre de Reynolds, de son côté, met en scène l'épisode au cours duquel Thaïs, l'hétaïre athénienne qui accompagne Alexandre le Grand durant ses campagnes militaires, provoque l'incendie de Persépolis en 330 avant Jésus-Christ, après une soirée de fête et de beuveries, soit par simple caprice, comme l'affirme l'historien Clitarque d'Alexandrie⁸⁶, soit pour se venger de Xerxès, qui avait fait brûler le temple d'Athéna sur l'Acropole d'Athènes, selon Diodore de Sicile⁸⁷. À la différence de Fuseli, toutefois, Reynolds ne cherche pas à effrayer, mais à charmer les yeux de ses spectateurs. Une grande partie des spectateurs de l'exposition de 1781 avait reconnu sous les traits de Thaïs ceux d'une célèbre courtisane anglaise, Emily Warren. (Depuis l'Antiquité, le nom de Thaïs a presque toujours des connotations sexuelles. L'un des protagonistes de *L'Eunuque* de Térence est une courtisane nommée Thaïs ; c'est également le cas, dans les *Remèdes à l'amour*, où Thaïs représente le « badinage licencieux » défendu par Ovide, opposé aux « bandelettes » des femmes mariées comme Andromaque⁸⁸. Dans la *Divine Comédie*, Thaïs fait partie des femmes que Dante aperçoit dans le cercle des flatteurs, durant son voyage en Enfer⁸⁹ ; et elle est encore présente, en compagnie d'Alexandre, dans le



143. Joshua Reynolds, *Thaïs*, 1786-1787, huile sur toile, 229,3 x 144,8 cm, The National Trust, Waddesdon Manor

Doctor Faustus [1594-1597] de Christopher Marlowe, dans l'*Alexander Feast, or the Power of Music* [1697] de John Dryden, ainsi que dans l'oratorio que George Frederick Haendel en a tiré [1736].) Face à la *Thaïs* peinte par Reynolds, dans la lignée des succès des tableaux de Matthew William Peters, Fuseli fait valoir les qualités

⁸⁶ Cité par Athénée de Naucratis, *Les Déipnosophistes*, XIII, 37.

⁸⁷ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XVII, 72.

⁸⁸ Ovide, *Remèdes à l'amour*, v. 379-388, cité par Deremetz 1995, p. 268.

⁸⁹ Dante, *La Divine Comédie*, « Enfer », XVIII, 133-136.



144. Benjamin West, *L'Apothéose du prince Alfred et du prince Octavius*, 1783, huile sur toile, 240,6 x 153,7 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 405404

d'un art sublime, qui refuse la sexualisation outrancière de la peinture qui a permis à Peters de faire carrière, et qui affirme la nécessité de frapper le plus directement et le plus puissamment possible les sens et l'imagination des spectateurs.

Situé de l'autre côté du portrait du prince de Galles de Joshua Reynolds, *L'Apothéose du prince Alfred et du prince Octavius* (ill. 144) de Benjamin West propose une conception radicalement différente. Destiné à la King's

Dressing-Room du palais de Buckingham, ce tableau fait partie des nombreuses œuvres apologétiques peintes par West pour le roi depuis la fin des années 1760. Il évoque deux drames récents de la famille royale. Né le 22 septembre 1780 à Windsor⁹⁰, le prince Alfred meurt le 20 août 1782, alors qu'il n'a pas trois ans, sans doute de la variole⁹¹. Six mois plus tard, son frère aîné, le prince Octavius, treizième enfant et huitième fils de George III (d'où son prénom, dérivé du latin *octavus*⁹²), né le 23 février 1779 à Buckingham⁹³, contracte lui aussi le virus. Il meurt le 3 mai 1783 dans le palais de Kew⁹⁴. Ces deux morts successives dévastent le roi et sa famille. Le lendemain de la mort d'Octavius, George III a l'occasion de voir la série des portraits de la famille royale sur laquelle travaille alors Thomas Gainsborough (ill. 145)⁹⁵. Il lui demande alors de s'arrêter avant de découvrir le portrait d'Octavius : il l'autorise alors à continuer ; et quand le tableau est présenté à la famille royale, la semaine suivante, les sœurs fondent en larmes⁹⁶. Dans une lettre qu'il adresse le 14 juin 1783 au prince William, le roi écrit que « it has pleased the Almighty to put an end very unexpectedly of the most amiable as well as attached child a parent could have. [...] There will be no Heaven for me if Octavius is not there ». Le tableau de West offre ainsi au roi le Ciel qu'il n'espère plus pour lui-même. Présenté par le livret de l'exposition de 1784 comme une « apothéose »

⁹⁰ Weir 2008, p. 300.

⁹¹ Holt 1820, p. 256 ; Panton 2011, p. 259.

⁹² Watkins 1819, p. 270.

⁹³ Weir 2008, p. 300.

⁹⁴ Il ne sera enterré dans le St George's Chapel de Windsor que le 11 février 1820.

⁹⁵ Cette série est composée des portraits du roi George III et de la reine Charlotte, de George, prince de Galles, du prince William, futur duc de Clarence, de la princesse royale Charlotte, du prince Edward, futur duc de Kent, de la princesse Augusta, de la princesse Elizabeth, du prince Augustus, futur duc de Sussex, du prince Ernest, futur duc de Cumberland, du prince Adolphe, futur duc de Cambridge, de la princesse Mary, de la princesse Sophia et des princes Octavius et Alfred (Londres, collections royales, inv. RCIN 401006-401020). Elle est achevée en septembre 1782 et exposée à la Royal Academy en 1783.

⁹⁶ Fraser 2004, p. 77.

(« Apotheosis »), il s'apparente en effet, au sens grec de ce terme (*ápothéosis*), comme une action de déification (*ápotheon*). Représenté au centre de la composition, un archange sert d'intermédiaire entre le jeune Alfred, qui semble accueillir son frère Octavius dans le royaume des Cieux, sous les yeux de deux angelots qui s'émeuvent de ces retrouvailles. À l'arrière-plan, le profil enténébré assombri du château de Windsor met en scène le deuil dans lequel est plongée la famille royale. L'apothéose peinte par West met ainsi en scène la manière dont, désormais, les deux jeunes fils de George III « participent de la nature divine »⁹⁷, selon les mots de saint Pierre, sur le modèle du Christ, par lequel « le Verbe de Dieu qui s'incarna quand fut venue la plénitude du temps où il fallait que le Fils de Dieu devînt Fils de l'homme »⁹⁸.

West n'est pas le premier, dans la peinture d'histoire britannique, à proposer une telle divinisation performative par l'image. Au centre du plafond de la Banqueting House figure depuis 1636 *L'Apothéose de Jacques I^{er}* de Peter Paul Rubens, peinte à la demande de Charles I^{er}, et placée entre une *Union des Couronnes* et un *Règne pacifique de Jacques I^{er}*. Mais à la différence de son illustre prédécesseur, West ne cherche pas à célébrer la puissance royale du monarque en lui conférant par-delà la mort les insignes du pouvoir de son corps mystique – le sceptre, le globe impérial et le trône ainsi que les lauriers remplaçant la couronne et le trône dans le tableau de Rubens. West propose un autre type d'apothéose : une peinture d'histoire intime impliquant des anges et de jeunes garçons, dans un cadre où aucun des insignes du pouvoir royal ou princier ne sont invoqués. Face aux solutions sublimes et fortes de la *Lady Macbeth* de Fuseli (ill. 142), le peintre d'origine américaine fait le choix d'une manière qui renoue avec les solutions de Dance et de Kauffman et qui propose de s'adresser à la sensibilité plutôt qu'aux émotions.

Pris en tenaille entre le tableau sublime de Fuseli et l'œuvre sensible de West, le portrait du prince de Galles peint par



145. Thomas Gainsborough, *Le Prince Octavius* (série des portraits de la famille royale), septembre 1782, huile sur toile, 56,4 x 42 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 401018

Joshua Reynolds semble faire le choix opportuniste du portrait et de la famille royale. Ce n'est toutefois pas dans ce tableau que le président de la Royal Academy répond à ses deux confrères lors de l'exposition de 1784, mais dans un tableau accroché à un mur adjacent, qui représente, selon le livret de l'exposition, le *Portrait de M^{me} Siddons* (« Portrait of Mrs Siddons » ; ill. 146). Alors que la *Lady Macbeth* de Fuseli met probablement en scène Sarah Siddons, Joshua Reynolds, de son côté, consacre un portrait historié à la même actrice. Ce tableau n'est donc pas, à proprement parler, une peinture d'histoire,

⁹⁷ 2 P 1, 4.

⁹⁸ Saint Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, III, XIX, 1.



146. Joshua Reynolds, « Portrait de M^{me} Siddons » (*Sarah Siddons en muse de la Tragédie*), 1783-1784, huile sur toile, 236,2 x 146 cm, San Marino, Huntington Art Gallery, inv. 21,02

comparable à celles que Reynolds présente par ailleurs lors de la même exposition⁹⁹. Pourtant, l'ambition du président de la Royal Academy est bien de dresser le portrait général de l'actrice, non pas dans l'action

singulière de son jeu, sur les planches du théâtre, mais dans les grandes caractéristiques de son interprétation. Les spectateurs l'ont d'ailleurs bien compris, qui parlent alors du « tableau de la Muse tragique (car il s'agit réellement plus que d'un portrait de M^{me} Siddons) »¹⁰⁰. Pour ce faire, le peintre fait appel à deux types de vocabulaire. Le premier est allégorique. Siddons est représentée assise sur un gigantesque trône, lui-même plongé dans une pénombre. Elle est puissamment éclairée d'une lumière dramatique, et habillée de riches vêtements fantaisistes comparables à ceux d'une monarque. Elle apparaît donc comme une reine ou, mieux, comme une Muse – comme Melpomène, muse antique de la Tragédie. Si l'on en croit le témoignage de l'actrice, telle était d'emblée l'intention de Reynolds¹⁰¹, qui a sans doute été sensible à la publication, une année auparavant, de *The Tragic Muse, A Poem Addressed to Mrs Siddons* (1783) où William Russell, faisant l'éloge des talents dramatiques de l'actrice, dresse le portrait de « That new Queen, whom every breast must own / Sublimely seated on the Tragic Throne »¹⁰². Il loue le naturel et la force de son jeu, qui fait fi des demandes du public, et ne cherche que l'exactitude et la sincérité de l'observation¹⁰³. Et il la compare à Melpomène, muse de la Tragédie, que tout artiste doit invoquer s'il souhaite donner quelque idée de la force exaltée de sa présente théâtrale¹⁰⁴.

Dans cette perspective, les deux figures que Reynolds fait le choix de placer derrière le trône, dans le fond de son tableau, sont probablement la Pitié et la Terreur, qu'Aristote définit comme les principaux moteurs de la tragédie¹⁰⁵. Ces deux personnages servent à qualifier le jeu et la personnalité dramatique de Sarah Siddons, mais encore à décrire les effets de ses interprétations. Les deux objets qu'ils tiennent font référence aux

¹⁰⁰ *The Public Advertiser*, 1^{er} mars 1786, cité par Blanc 2015, p. 806.

¹⁰¹ Campbell 1834, t. I, p. 242-243.

¹⁰² Russell 1783, p. 5.

¹⁰³ Russell 1783, p. 9.

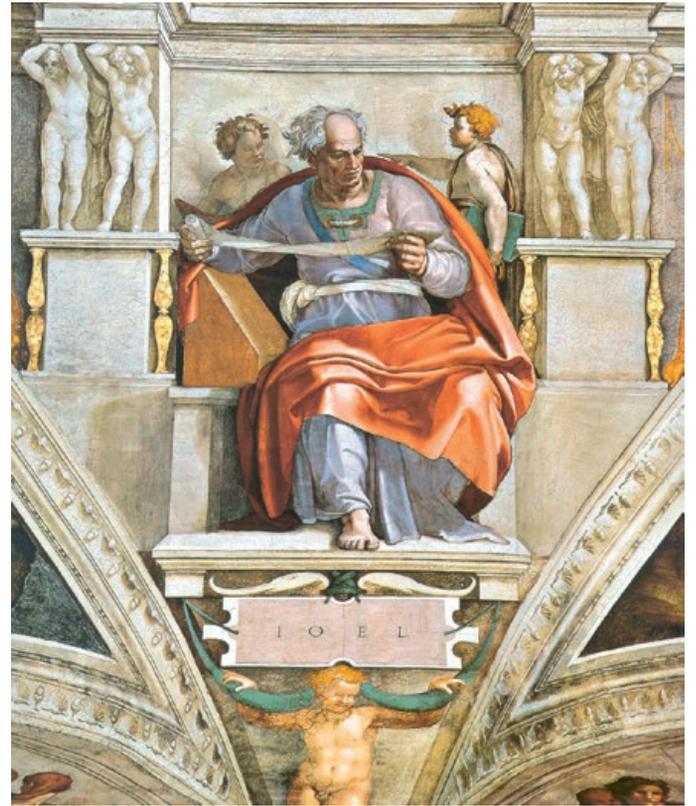
¹⁰⁴ Russell 1783, p. 16.

¹⁰⁵ Aristote, *Poétique*, VI, II.

⁹⁹ Une *Nymphe et Cupidon* et une *Bacchante*.

attributs traditionnels de Melpomène, tels qu'ils sont décrits par exemple par George Richardson en 1778¹⁰⁶. Par ailleurs, ces objets font allusion à deux des rôles les plus célèbres de Sarah Siddons. La dague ensanglantée tenue par la Pitié rappelle l'arme grâce à laquelle Macbeth assassine Duncan et qui devient pratiquement l'attribut de l'actrice. Tandis qu'un journaliste affirme que « le nombre des représentations de Mme Siddons dans des rôles tragiques sera tel que toutes les dagues qu'elle dégaine dans ces tableaux suffiraient à accrocher toute prochaine peinture, auquel cas le président [de la Royal Academy] devrait penser les convertir en clous ! »¹⁰⁷, plusieurs tableaux de Fuseli et de Zoffany la représentent, en lady Macbeth, s'emparant des deux dagues ensanglantées tenues par Macbeth. Si l'on en croit le dramaturge et critique James Boaden, la coupe brandie par la Crainte ferait référence, quant à elle, à la coupe de poison grâce à laquelle l'héroïne de *Tancred and Sigismunda* (1745) de James Thomson se suicide, lors d'un épilogue de la pièce dans lequel s'est illustrée la créatrice du rôle, Susannah Maria Cibber, mais aussi Sarah Siddons, à partir du 24 avril 1784¹⁰⁸.

La présence de ces deux objets, qui constituent à la fois les symboles et les reliques de la puissance tragique de l'actrice, montre que le propos de Reynolds n'est pas seulement de proposer un portrait allégorique de Sarah Siddons. Son objectif est également de recréer l'effet visuel que le jeu de l'actrice produit sur ses spectateurs. Pour cela, il se place en amont et en aval de l'action théâtrale. L'attitude contrastée de l'actrice, la tête tournée vers la droite et les yeux regardant vers le haut, la main et le bras droits relâchés et le coude gauche posé sur l'accoudoir du trône, comme si elle venait de lever soudainement la tête, a souvent été comparée à celle d'un *Saint Jean l'Évangéliste* du Dominiquin¹⁰⁹, que le peintre aurait pu voir dans les collections romaines des



147. Michel-Ange, *Le Prophète Joël*, 1508-1512, fresque, Vatican, chapelle Sixtine

Giustiniani, et encore à celle du *Prophète Isaïe* peint par Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine. Boaden, quant à lui, pense à une autre figure empruntée à l'artiste florentin (ill. 147), à laquelle le peintre anglais serait venu par association d'idées : « The Muse of Tragedy led him to Michael Angelo, whose inspiration had executed the Sybils and Prophets in the Vatican ; and he seized as a model for his design the Prophet Joel, with his two attendant figures behind the chair »¹¹⁰. Même si ces propositions contredisent le témoignage de l'actrice, qui prétend avoir spontanément trouvé l'attitude que le peintre a reprise dans son tableau, elles sont intéressantes en ce sens qu'elles comparent

¹⁰⁶ Richardson 1778, p. 44.

¹⁰⁷ McPherson 2000, p. 406.

¹⁰⁸ Boaden 1827, p. 280.

¹⁰⁹ Glyndeboume, Sussex.

¹¹⁰ Boaden 1827, p. 280.

typologiquement la préparation de l'actrice qui, sous le pinceau de Reynolds, semble rechercher l'inspiration, au souffle mystérieux des prophètes et des évangélistes. Le peintre ne croit lui-même guère à ce qu'il appelle le « phantom of inspiration »¹¹¹ :

L'artiste dont l'esprit est ainsi rempli d'idées, et dont la main est devenue experte grâce à la pratique, travaille avec facilité et promptitude, tandis que celui qui prétend vous faire croire qu'il attend les inspirations du génie ne sait pas, en réalité, comment commencer, n'accouchant finalement que de monstres et avec difficulté et peine. [...] Quand on ignore la cause d'une chose extraordinaire, on est naturellement étonné de ses effets, et porté à les considérer comme une sorte de magie. Ceux qui n'ont jamais remarqué le progrès par lequel l'art s'acquiert, qui ne voient que les parfaits résultats d'un travail prolongé et de l'application d'un nombre infini et d'une infinie variété d'actes, ont tendance à conclure de leur incapacité à faire la même chose *in petto* que l'art n'est pas seulement inaccessible à eux, mais qu'il est accompli par ceux qui ont reçu quelque don naturel d'inspiration¹¹².

Mais Michel-Ange représente aussi, aux yeux de Reynolds comme de ses contemporains, le modèle par exemple du peintre sublime, énergique et inspiré. Dans le troisième cours qu'il donne à la Royal Academy, entre 1784 et 1785, James Barry insiste surtout sur les qualités d'expression du peintre italien, qui cherche toujours à donner à ses figures le maximum de force et de puissance¹¹³. Reynolds est alors du même avis. Même s'il condamne les imitateurs de Michel-Ange, qui corrompent la *terribilità* du maître florentin en un maniérisme ridicule, il reconnaît qu'il offre à ses spectateurs des figures et des compositions qui ne peuvent les laisser indifférents¹¹⁴.

Face au jeu sublime de Sarah Siddons, Joshua Reynolds cherche donc, lui aussi, à trouver les moyens sublimes de

célébrer ses talents, mais aussi de restituer la puissance de leurs effets sur le public. Il identifie son art à celui de la tragédienne, allant jusqu'à placer sa signature sur la broderie inférieure de sa robe, comme pour affirmer que le corps de l'actrice lui appartient ou, mieux, que ce corps est son propre corps. La frontalité d'une composition tout entière organisée autour du corps de l'actrice, dont la blancheur, mise en relief par un système de clair-obscur très contrasté, frappe par sa beauté autant que par sa présence, permet au tableau d'attirer immédiatement le regard du spectateur, qui ne peut pas ne pas demeurer les yeux fixés sur lui. L'allusion aux thèmes aristotéliens de la Crainte et de la Pitié permet à Reynolds de mettre en lumière les ressorts de l'art de l'actrice et du peintre. La *catharsis* que produit ce mélange de crainte et de pitié s'apparente ainsi au sublime tel qu'il est défini par Edmund Burke : le spectateur peut bien éprouver de la crainte, quand l'art est effrayant, ou de la pitié, quand l'art est attendrissant, devant le spectacle qui lui est offert ; mais c'est plus encore un plaisir qu'il ressent, dans la mesure où, par la mise à distance du théâtre ou de la peinture, il peut se détacher de ces émotions désagréables. Véritable nouveau manifeste de la peinture d'histoire reynoldsienne, le *Portrait de Sarah Siddons en Muse de la Tragédie* n'est pas immédiatement vendu. Son auteur en demande en effet la somme colossale de 1 000 guinées. En 1786, il est toujours en sa possession, « which it would not be was this the period of the Tenth Leo, or the family of the Medici », précise-t-on ironiquement dans la presse¹¹⁵. Il sera finalement vendu en 1790 à un collectionneur français, pour la somme de 700 guinées – le prix le plus élevé qu'un portrait de Reynolds n'ait jamais atteint de son vivant.

Les peintres de la Patrie

À côté des compositions correctes, mais peu singulières des élèves de la Royal Academy et face aux productions historiques des principaux membres de l'institution, qui

¹¹¹ Blanc 2015, p. 469.

¹¹² Blanc 2015, p. 373, 468.

¹¹³ Barry 1809, t. I, p. 425.

¹¹⁴ Blanc 2015, p. 440.

¹¹⁵ The Public Advertiser, 1^{er} mars 1786.

148. John Singleton Copley, *Le Siège de Gibraltar*, 1783-1791, huile sur toile, 302 x 762 cm, Londres, Guildhall Art Gallery



font valoir des choix iconographiques et des options formelles bien différentes, d'autres artistes de l'institution cherchent encore à explorer de nouveaux territoires et à profiter du succès de la peinture d'histoire contemporaine que *La Mort du comte de Chatham* a ravivé trois ans plus tôt. John Singleton Copley ne s'est d'ailleurs pas arrêté à la réussite de l'exposition qu'il avait organisée en 1781. Dès 1783, la City of London lui commande un nouveau tableau, célébrant la résistance et la victoire des troupes britanniques face aux tentatives espagnoles et françaises de reprendre Gibraltar, entre 1779 et 1783 (ill. 148). Dans cette œuvre aux dimensions gigantesques (302 cm x 762 cm), qui lui demandera huit ans de travail et plus d'une centaine d'esquisses préparatoires, Copley représente l'attaque du 13 septembre 1782¹¹⁶. Grâce au général Antonio Barcelò y Pont de la Terra, les Espagnols s'étaient dotés d'une nouvelle arme redoutable destinée à briser la résistance des Britanniques : un ensemble de batteries flottantes composées de pièces d'artillerie placées sur des plateformes flottantes d'un mètre de large, qui permettaient de se rapprocher des cibles et d'accroître la précision des tirs et l'ampleur des dégâts. Confrontés à une telle menace, les Britanniques contre-attaquent : sous les ordres du gouverneur de Gibraltar, le général George Augustus Eliott, premier baron d'Heathfield, les soldats font chauffer des boulets à de très hautes températures avant de les projeter

¹¹⁶ Bond 2003.



contre les batteries flottantes ainsi que sur les navires ennemis. Ces armes sont d'une redoutable efficacité : les boulets rouges s'enflamment dès qu'ils entrent en contact avec le bois ou les voiles ; ils provoquent ainsi des incendies spectaculaires et des dégâts matériels et humains considérables. Le gouverneur est représenté par Copley à cheval, dans l'action généreuse du vainqueur demandant à ses soldats d'aller aider les marins espagnols défaits. Lorsqu'il sera accroché dans la Common Council Chamber du Guildhall de Londres, le tableau de Copley impressionnera les premiers spectateurs. Achievé en 1791, quatre ans après la présentation sensationnelle du *Panorama* de Robert Barker à Édimbourg, il procède de la même volonté d'immerger son spectateur dans la réalité d'un événement auquel il veut participer par procuration¹¹⁷. Mais son succès doit également beaucoup à la manière dont Copley célèbre le courage des troupes britanniques et les qualités d'âme de ses généraux, face à la catastrophe et à la sauvagerie de la guerre.

149. Edward Francisco Burney, *Le Mur oriental de la Great Room, à la Somerset House, lors de l'exposition annuelle de 1784*, plume et encre grise, lavis gris, aquarelle, 33,5 x 49,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1904,0101.1

¹¹⁷ Blanc 2015a.

150. Thomas Gaugain d'après James Northcote, « Portraits peints d'après nature, représentant le capitaine Englefield en compagnie d'onze membres de son équipage, se sauvant dans une chaloupe du naufrage du Centaur de 74 canons, en septembre 1782 », 1784, pointillé et eau-forte, 52,4 x 64,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1875,0710.149



Comme en témoigne un dessin d'Edward Francisco Burney (ill. 149), l'exposition de la Royal Academy de 1784 accorde également une place centrale à un autre événement récent de l'histoire britannique. Au centre du mur méridional de la Great Room est accroché un grand tableau que le livret de l'exposition présente comme des *Portraits peints d'après nature, représentant le capitaine Englefield en compagnie de onze membres de son équipage, se sauvant dans une chaloupe du naufrage du Centaur de 74 canons, en septembre 1782* (« Portraits Painted from Life, Representing Capt. Englefield, with Eleven of his Crew, Saving Themselves in the Pinnace, from the Wreck of the Centaur, of 74 Guns, last Sepr. 1782 » ; ill. 150)¹¹⁸. James Northcote fait alors partie des élèves les plus prometteurs de Joshua Reynolds. Après être entré dans l'atelier londonien d'Edward Fisher, l'un des graveurs attirés de Reynolds, en décembre 1762, Northcote obtient en 1771 la permission du peintre de réaliser des copies d'après des tableaux de sa collection. Il est ensuite accepté dans son atelier pendant cinq ans, où il peint les draperies des portraits du maître, dont celles du portrait de James Beattie (1774), et pose à plusieurs reprises pour Reynolds, notamment pour l'un des fils d'*Ugolino*.

¹¹⁸ Ce tableau est perdu.

Durant la même période, à partir du 25 octobre 1771, il est admis dans les ateliers de la Royal Academy où il étudie l'antique et le nu. Entre 1773 et 1775, il expose cinq tableaux, des portraits ou des têtes d'expression et de fantaisie, avant de quitter l'atelier de Reynolds, le 12 mai 1776, et d'entamer une carrière de portraitiste à Portsmouth. Son expérience au sein de l'atelier du président de la Royal Academy est alors mitigée : Northcote a le sentiment d'être délaissé pour ne pas dire méprisé par Reynolds, ce qui donne un relief particulier à son Grand Tour, financé sur ses propres deniers, entre le 31 mars 1777 et le 2 mai 1780. Il séjourne alors dix jours à Paris et Versailles, puis à Lyon, Turin, Gênes et Florence. Il arrive à Rome le 23 mai, où il vit en compagnie du paysagiste écossais Jacob Maure dans un appartement sur la strada della Croce, avant de déménager au Palazzo Zuccari, où avait résidé son ancien maître, près de vingt-cinq ans plus tôt. Son séjour italien est classique. Il réalise de nombreux dessins d'après les maîtres anciens, à Rome et à Naples, qu'il visite en avril 1779. Il gravit les échelons des institutions locales, étant élu à l'Accademia del Disegno de Florence (27 septembre 1778), à l'Accademia Etrusca de Cortone (9 août 1779) et à l'Accademia dei Forti de Rome (4 novembre 1779). Il se rapproche en revanche du cercle de Fuseli, dont il devient l'ami et l'admirateur ; il fréquente la future Maria Cosway, les sculpteurs Thomas Banks et Prince Hoare, mais également les peintres Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni et Jacques-Louis David. Mais il ne parvient guère à peindre, constatant que les commanditaires préfèrent s'adresser aux artistes italiens les plus médiocres, si bien qu'il quitte Rome en juin 1779, en compagnie de Prince Hoare. Sur le chemin du retour vers l'Angleterre, il passe par Florence, Bologne, Modène, Parme, Venise, Padoue, Vérone, Mantoue, puis Augsburg, Munich, Francfort, Cologne, Düsseldorf, Anvers et Ostende. Cette expérience italienne permet à Northcote de prendre son indépendance avec Reynolds, dont il reste toutefois personnellement proche. Après un retour dans

sa ville natale de Plymouth où il exerce une activité de portraitiste, en l'absence de commandes conséquentes, le jeune peintre fait son retour définitif à Londres en 1781, malgré les avertissements de Reynolds, qui considère les talents du jeune John Opie bien supérieurs que les siens.

C'est avec la volonté de s'imposer comme peintre d'histoire, et non plus comme simple portraitiste dans l'ombre de Joshua Reynolds, que James Northcote présente son *Naufrage du Centaur* à l'exposition de 1784, en lien direct avec les grands tableaux d'histoire contemporaine de John Singleton Copley. L'événement qu'il représente a eu lieu en 1782. Le Centaur, un navire de 74 canons de la Marine française sorti des arsenaux de Toulon en 1757, et capturé par la Royal Navy lors de la bataille de Lagos, le 18 août 1759, est sous les ordres du capitaine John Nicholson Inglefield depuis août 1781. Il participe notamment à la bataille des Saintes qui voit la victoire de la flotte dirigée par George Brydges Rodney, premier baron de Rodney, sur la flotte française de François Joseph Paul, comte de Grasse. En septembre 1782, le Centaur escorte le convoi dirigé par le contre-amiral Thomas Graves rapportant les butins dont les Britanniques se sont emparés en Jamaïque. Le 16, un violent ouragan se déclenche près des Grands Bancs de Terre-Neuve, au large du Canada. Il prend en tenaille la flotte anglaise et provoque la mort de près de quatre cents marins. Afin d'échapper au naufrage du Centaur, dont l'âge ne lui permet pas de résister aux vagues, le capitaine Inglefield et onze de ses équipiers s'échappent dans une chaloupe. Après seize jours de dérive à travers l'océan Atlantique, sans compas ni gouvernail, et avec très peu d'eau, elle échoue sur l'île de Faial, dans l'archipel des Açores. À leur retour en Angleterre, les onze survivants – Thomas Matthews meurt à la toute fin du périple – comparaissent devant la Cour martiale pour avoir abandonné leur navire ; mais ils sont acquittés. Le capitaine Inglefield fait alors paraître le compte rendu détaillé de l'aventure dramatique qu'il avait rédigé le 13 février 1782, en prévision du procès et afin de

justifier l'abandon du navire¹¹⁹. Ce récit contribue à faire connaître l'exploit des soldats britanniques ; et sans doute est-ce sur ce texte que Northcote s'est appuyé pour son tableau, comme le montre l'estampe gravée en 1784 par Thomas Gaugain, qui compte une description précise et circonstanciée de l'événement, donnée en français et en anglais :

Portraits of the Officers and Men who were preserv'd from the Wreck of the Centaure, Viz. Captain J[ohn] N[icholson] Inglefield, Mr. Tho[mas] Rainy, Master, Mr. Rob[ert] Bayles, Midshipman (a young gentleman 15 years of age who leap'd from the Ship after the Boat had put off and was taken in), Timothy Sul[l]ivan, Captain's Cockswain, John Gregory, Quarter-Master, Theodore Hutchins, Charles Mac Carty, etc. Seamen¹²⁰; twelve in all, who were miraculously saved in the Pinnace, when the Centaure Ship of War of 74 Guns, with the rest of the Crew, was lost in a violent Storm on her passage from Jamaica in Sept 1782, after which these 12 made a traverse of near 300 Leagues on the great Western Ocean, without Compass or Quadrant and with only a Blanket for a Sail, under which they scudded before the Wind. They were all very thinly cloathed, having neither great Coat or Cloak, and were reduced to the small allowance of one Biscuit in the morning, and one at noon divided into twelve morsels, and a Glass of Water to each, which they caught by spreading a pair of Sheets when it rain'd (which had by accident been thrown into the Boat) and wringing them. In this miserable condition they all (except Tho[mas] Ma[t]thews who died the day before) arrived at Fayall at midnight, so reduced as to be unable to walk, having been more than sixteen days in the Boat¹²¹.

¹¹⁹ *Captain Inglefield's Narrative Concerning the Loss of the His Majesty Ship, the Centaur, of Seventy-Four Guns, and the Miraculous Preservation of the Pinnacy with the Captain Master, and Ten of the Crew, in a Traverse of Near 300 Leagues on the Great Western Ocean; with the Names of the People Saved*, 1783.

¹²⁰ Les autres marins cités par Inglefield sont Charles Flinn, Charles Gallohar et Thomas Stevenson.

¹²¹ Voir notamment Inglefield 1783, p. 27-36.

« The love of life prevailed »¹²² : telle est la manière dont le capitaine Inglefield explique son choix d'abandonner son navire, mais aussi, par la même occasion, la manière dont il a pu, avec ses compagnons, survivre aux seize jours d'une traversée terrible. C'est ainsi qu'il fait de l'aventure collective dont il a été le héros une aventure morale. Il en est de même de Northcote, qui a sans doute choisi la devise qu'il fait figurer dans la légende de l'estampe gravée par Gaugain : « Ausi sperare salutem ». « [Nous avons] osé espérer le Salut », semble-t-il faire dire à l'équipage de douze marins, en paraphrasant en l'inversant la fameuse phrase que Virgile met dans la bouche d'Énée et destinée à ses compagnons, lors de la prise de Troie, « Una salus victis, nullam sperare salutem » : « Il n'est qu'un espoir pour les vaincus : n'espérer aucun salut »¹²³. À la manière de West et, surtout, de Copley, qui avait ouvert la voie en montrant comment il était possible à un peintre de capitaliser autour d'un événement de l'histoire contemporaine en peignant une œuvre qui lui était consacrée, Northcote cherche certainement à profiter, par contamination, de la célébrité de l'épisode qu'il décrit – il en est de même, au demeurant, d'Henry Noel, sixième comte de Gainsborough, qui lui commande le tableau. Le peintre a peut-être bénéficié des relations étroites qu'il avait cultivées avec les membres de la Royal Navy, sans doute, déjà, à Plymouth, et dont il a profité, au début des années 1780, en exposant plusieurs portraits de ses membres à la Royal Academy. Comme Copley, Northcote fait poser l'ensemble des personnes représentées dans son tableau ; il les fait venir les uns après les autres dans son atelier, par l'entremise du capitaine Inglefield¹²⁴ ; et il insiste dans le livret sur le fait que son tableau est constitué d'un ensemble de « portraits », sans doute pour renforcer le sentiment de sa véracité et de son authenticité.

Mais son œuvre est d'abord une fable qui, s'appuyant sur les indications du capitaine Inglefield, fait valoir,

¹²² Inglefield 1783, p. 26.

¹²³ Virgile, *L'Énéide*, II, v. 354.

¹²⁴ Gwynn 1898, p. 201.

selon les dires de son auteur, des qualités de grandeur et d'originalité : « That is the grandest and most original thing I ever did »¹²⁵. À Rome, Northcote avait été un proche de Fuseli et avait fréquenté un grand nombre des artistes de son entourage, comme Banks et Hoare. On ne s'étonnera donc pas de constater que, dans la lignée des idées de Burke sur le sublime, il organise son tableau autour de l'expression de la peur. La peur est au cœur de l'histoire du capitaine Inglefield et de ses compagnons. C'est la peur du naufrage qui les pousse à abandonner leur navire et à affronter les flots déchaînés, tentant tant bien que mal d'écarter leur chaloupe de la coque du bateau, avec leurs harpons ou leurs rames sur le point de se briser, ou de sauver l'un d'entre eux, emportée par une vague. Et c'est encore la peur qui les maintient en vie durant la traversée de l'Atlantique, et d'abord, comme s'en souvient William Hazlitt qui rapporte les paroles du capitaine, la peur de s'entredévorer de faim¹²⁶.

Le tableau de Northcote affirme donc la grandeur de son sujet et du traitement qu'il imprime à ce sujet ; mais il affiche aussi son originalité, en ne se contentant pas, comme West ou Copley, de se consacrer à la célébration d'un moment édifiant de l'histoire récente ou présente. Il s'agit pour Northcote de concentrer son attention sur la dramatisation expressive d'un instant bien précis et circonscrit dans le temps. S'appuyant sur les propos tenus par l'artiste lui-même, Hazlitt explique ainsi comment l'œuvre a fait l'objet d'une modification importante durant sa genèse :

And these [the individual portraits] he had arranged into a formal composition, till one Jeffrey¹²⁷, a conceited but clever artist of that day, called in upon him, and said, « Oh ! that commonplace thing will never do it is like West ; you should throw them into an action, something like this ». Accordingly,

the head of the boat was reared up like a sea-horse riding the waves, and the elements put into commotion, and when the painter, looked at it the last thing as he went out of his room in the dusk of the evening, he said that « it frightened him ». He retained the expression in the faces of the men nearly as they sat to him¹²⁸.

Pour exprimer la peur des acteurs de l'histoire, mais aussi pour la communiquer aux spectateurs, Northcote prend le parti de représenter le drame au moment de sa plus grande intensité, au plus près de ses protagonistes, dont les visages et les gestes peuvent être détaillés sans difficulté. Ici aussi, c'est la peur que le peintre tente d'inspirer aux spectateurs de son tableau dont les grandes dimensions (3,6 x 2,4 m) et l'accrochage en hauteur avaient sans doute pour but de les impressionner en leur donnant l'impression d'être eux-mêmes menacés par une tempête dont le débordement des vagues constitue l'un des lieux communs de la poésie sublime.

Les aventures excentriques (1785)

L'exposition de la Royal Academy de 1785 est donc marquée par la pluralité de ses propositions iconographiques et stylistiques. Aucun peintre, parmi les jeunes élèves ou les maîtres expérimentés de l'institution, ne parvient réellement à sortir d'un jeu qui profite de l'éclectisme des styles pour illustrer la richesse de l'École anglaise, mais qui, de ce fait, rend impossible la caractérisation d'une identité artistique collective forte et durable. Pour de nombreux spectateurs des expositions de la Royal Academy, cette variété des tableaux ne pose d'ailleurs guère de difficulté. Elle permet de satisfaire les désirs et les goûts de chacun, et de montrer que l'institution forme une grande diversité de talents qui,

¹²⁵ Gwynn 1898, p. 201.

¹²⁶ Gwynn 1898, p. 202-203.

¹²⁷ On ne sait quel peut être cet artiste. Il n'est pas impossible qu'il puisse s'agir de James Jefferys, un proche de James Northcote, rencontré pendant leurs années romaines, et qui meurt le 31 janvier 1784. Rien ne permet toutefois de confirmer cette hypothèse.

¹²⁸ Gwynn 1898, p. 201-202.

tous, peuvent s'épanouir au sein de l'académie. Certaines voix s'élèvent toutefois pour critiquer ce manque d'unité et y voir les conséquences d'un projet politique inexistant et d'une incapacité chronique de la nation britannique à promouvoir la peinture d'histoire en son sein et dans ses institutions protégées. Nous avons cité celles de Mauritius Lowe et de John Wolcot. Nous pourrions y ajouter celle, tout aussi virulente, du graveur Valentine Green. De retour d'un séjour à Paris, ce proche de Benjamin West, dont il est le graveur attitré, mais aussi de Joshua Reynolds, pour lequel il travaille également, publie un petit pamphlet intitulé *A Review of the Polite Arts in France, at the Time of their Establishment under Louis XIVth, Compared with their Present State in England* (1782). Adressé à Reynolds, ce libelle se plaint une énième fois de l'opinion, communément admise par ses compatriotes, que l'art n'est qu'un luxe sans nécessité et qu'il peut être une source de corruption et d'effémination des mœurs nationales. Comme un grand nombre de ses prédécesseurs, Green accuse le manque d'intérêt des commanditaires et la rareté des commandes dans les églises, les palais et les édifices publics, qui ne permettent pas à la variété des talents qui s'expriment au sein des expositions publiques d'investir les lieux leur permettant de se développer et de construire une cohérence collective¹²⁹.

La Nativité (1779) de Joshua Reynolds

Quelques peintres échappent toutefois aux critiques de Green. Évoquant non sans regret l'échec du projet de décoration de la cathédrale Saint-Paul¹³⁰, il dresse une liste de quelques-unes des productions d'église qui méritent d'être connues où, naturellement, le nom de Benjamin West revient presque systématiquement¹³¹. Il fait également l'éloge des décors des *Adelphi* par James Barry, sur le point d'être dévoilées au public¹³²; et il cite

encore, parmi les peintures d'histoire récentes, « the great window of New College, Oxford, the Nativity, and the Cardinal Virtues, painted on glass, by Messieurs Jarvis, from the original Pictures, by Sir Joshua Reynolds »¹³³. Cela fait plus de trois ans, en effet, que le président de la Royal Academy travaille à ce chantier, qui lui permet pour la première fois de sa carrière, et en-dehors du champ institutionnel de la Royal Academy, de présenter un ensemble ambitieux de tableaux d'histoire religieux. Le cadre n'est peut-être pas aussi prestigieux que celui de la chapelle royale de Saint-Georges à Windsor; mais il lui offre davantage de libertés et de marges de manœuvre qu'à Benjamin West¹³⁴. Le 26 juin 1777, le peintre sur verre Thomas Jervais, que le New College d'Oxford a chargé de construire et de décorer la New College Chapel, écrit à son gardien, John Oglander. Il lui propose d'engager West afin de réaliser des cartons à partir desquels il pourrait fabriquer les vitraux de la fenêtre occidentale. Il n'a « pas d'autre motif, pour recommander M. West, que l'opinion qu'il a de son excellent style de dessin », mais ajoute qu'il estimerait « une faveur que le nom de M. West ne fût pas encore mentionné, puisque je ne veux pas me faire d'ennemis en paraissant partial »¹³⁵. Pour une raison inconnue, ce n'est finalement pas West qui est contacté, mais Reynolds. Le 27 juin, le poète et écrivain Joseph Warton, ami du peintre, écrit à Oglander afin de lui signifier son accord pour servir d'intermédiaire entre le New College et Reynolds. Il engage ce dernier pour la conception des nouvelles fenêtres de la New College Chapel, sous la forme non plus de simples cartons, mais de tableaux originaux de la même taille que les fenêtres¹³⁶. Le 5 juillet, Reynolds accepte formellement le projet, à trois conditions: il veut voir la chapelle afin de savoir où les vitraux seront placés et de prévoir la manière de concevoir ses tableaux; il souhaite ne pas être payé à moins de 20 guinées par figure; et il demande de

¹²⁹ Green 1782, p. 33-34.

¹³⁰ Green 1782, p. 38.

¹³¹ Green 1782, p. 47-48.

¹³² Green 1782, p. 53.

¹³³ Green 1782, p. 48. Voir Nicolson 1962.

¹³⁴ Sur cette commande, voir Blanc 2015, p. 526-531.

¹³⁵ Cité par Postle 1995, p. 168-169.

¹³⁶ Postle 1995, p. 169.



151. George Davis d'après Joshua Reynolds, *Vue de la fenêtre occidentale de la New College Chapel d'Oxford*, v. 1907-1914, gravure, 14 x 9 cm, Hartford, Trinity College, Watkinson Library, inv. 32.65-9

connaître les exigences du New College concernant les sujets à privilégier¹³⁷. Deux jours plus tard, Warton écrit à Oglander pour lui confirmer l'accord de Reynolds¹³⁸. Le 16 juillet 1777, le contrat signé entre Thomas Jervais et le New College précise les détails de la commande. Reynolds doit fournir douze tableaux achevés pour quatorze fenêtres de la chapelle, disposées en deux rangées de six vitraux (ill. 151). Sans doute est-ce à ce moment que le peintre décide, d'un accord commun avec le peintre sur verre et le New College, du programme du registre inférieur, occupé par les Vertus théologiques, *La Foi*, *La Charité* et *L'Espérance* (fenêtres n° 3-5), flanquées par les Vertus cardinales de *La Tempérance* (fenêtre n° 1), de *La Force* (fenêtre n° 2), de *La Justice* (fenêtre n° 6) et de *La Prudence* (fenêtre n° 7).

En novembre, Jervais visite l'atelier de Reynolds. Il découvre que *La Foi* est déjà entamée, et précise au peintre qu'il est important de placer ces figures dans des niches feintes afin de donner de l'unité au registre inférieur. Il précise aussi que, selon les vœux du New College, l'idée serait « de placer un sujet historique au centre » des fenêtres du registre supérieur¹³⁹. Reynolds accepte. Il est ravi de pouvoir réaliser une peinture d'histoire de grand format et propose de la peindre gratuitement, avant d'adresser à John Oglander, le 9 janvier 1778, afin de lui préciser ses intentions :

Je suis extrêmement heureux d'entendre que la Society a décidé de placer toutes nos œuvres ensemble, sur la fenêtre occidentale, afin de faire un tout, au lieu de les distribuer dans différentes parties de la chapelle. Lors de ma conversation avec M. Jervais, il pensait qu'il serait possible de changer la maçonnerie de la fenêtre afin de ménager un espace principal et prédominant, au centre, sans lequel il sera difficile de produire un grand effet – M. Jervais est à présent à Oxford. Je n'ai rien à ajouter. Je lui ai déjà dit à quel point je souhaitais que ce changement puisse se faire. [...] Mon idée est de

peindre, dans le grand espace, au centre, un Christ dans le berceau, sur le principe que le Corrège a suivi dans sa fameuse peinture appelée *La Notte*, faisant émaner toute la lumière du Christ. Ces artifices de l'art, comme on les appelle, semblent particulièrement appropriés à la peinture sur verre. L'espace central sera rempli par la Vierge, le Christ, Joseph et les anges. Je remplirai les deux plus petits espaces, de chaque côté, avec les bergers venant adorer. Les sept divisions, au-dessous, seront remplies par les figures de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, ainsi que les quatre Vertus cardinales : voilà de quoi de constituer une bonne base, ou une simple fondation, afin de soutenir la Religion chrétienne. [...] Je crois vraiment que ce sera la première œuvre d'art de ce genre que le monde ait jamais exposée¹⁴⁰.

Le registre supérieur est ainsi consacré à une *Nativité* où sont isolées les figures du Christ (fenêtre n° 4), de la Vierge (fenêtre n° 3) et de Joseph (fenêtre n° 5), encadrées de part et d'autre par des bergers levant les yeux au ciel (fenêtre n° 1, n° 4 et n° 6). La plupart sont jeunes, à l'exception des deux pasteurs de la fenêtre n° 2, peints sous les traits de Jervais et de Reynolds. On peut aisément comprendre l'enthousiasme et la fierté de Reynolds, qui voit dans cette commande une double occasion : celle de produire une série de grands formats destinés à un espace sacré ; et celle d'utiliser pour cela les ressources de la lumière naturelle et du verre, qui permettent de créer des effets bien différents de ceux auxquels sont habitués les spectateurs habituels de ses tableaux. Si Reynolds se fonde sur le modèle de *La Notte* du Corrège (ill. 152), un tableau qu'il n'a jamais vu, mais dont il a étudié des copies en Italie et qu'il connaît très bien par la gravure, c'est d'abord pour la manière naturelle dont y sont conçues et organisées les ombres et les lumières afin d'attirer le regard du spectateur sur la partie centrale de la composition et le corps mystique du Christ¹⁴¹. Toutefois, la première version achevée par Reynolds ne convainc guère son ami Edmond Malone,

¹³⁷ Blanc 2015, p. 527.

¹³⁸ Postle 1995, p. 169.

¹³⁹ Blanc 2015, p. 527.

¹⁴⁰ Blanc 2015, p. 528.

¹⁴¹ Richardson 1725, p. 121-122.



152. Le Corrège, *La Nativité* (« *La Notte* »), 1525-1530, huile sur toile, 256,5 x 188 cm, Dresde, Gemäldegalerie

qui trouve la Vierge beaucoup trop proche du tableau du Corrège et craint qu'elle ne soit considérée comme un simple pastiche¹⁴².

Après avoir finalement choisi de faire poser Elizabeth Sheridan dans l'attitude de la Vierge et son modèle masculin préféré, George White, dans le rôle de Joseph, Reynolds dévoile la partie inférieure de la *Nativité* (ill. 153) lors de l'exposition de la Royal Academy de 1779, en compagnie de trois des sept *Vertus* (la Foi, l'Espérance et la Charité). C'est un véritable échec.

De nombreuses critiques se concentrent sur l'incapacité de Reynolds à se hisser jusqu'à la grandeur de la peinture d'histoire, et se gaussent de pouvoir reconnaître les modèles auxquels le portraitiste a fait appel pour représenter les visages de la Vierge et de Joseph :

La Vierge, une belle jeune femme d'environ dix-sept ans, semble très mal assortie avec le pauvre Joseph qui, par contraste, semble avoir plus de quatre-vingts ans, et est extrêmement laid. À y voir de plus près, Joseph ressemble à notre vieille connaissance, le Comte Ugolino, affamé avec ses enfants, qui a présenté dans une précédente exposition, mais avec des traits moins graves et mieux soignés¹⁴³.

D'autres voix s'élèvent pour admirer la composition d'ensemble (ill. 154), mais trouvent à redire sur l'expression individuelle des figures, jugée confuse et insuffisamment forte :

Le dessin et la composition sont excellents. Mais les figures, surtout la Vierge, ne sont pas très caractérisées. La disposition de la lumière est fautive. L'éclat sur le berceau n'est pas bien coloré. Le berger qui lève sa main d'admiration semble le faire pour protéger son visage de la chaleur du feu¹⁴⁴.

La « lumière » paraît sans doute « fautive » à ce spectateur parce qu'il ne connaît pas le tableau du Corrège et n'a pas compris que, pour Reynolds, l'enjeu est précisément de faire du corps du Christ la source de lumière principale de son tableau, éclairant préférentiellement le visage de la Vierge et des anges qui l'entourent, tandis que les figures de Joseph et des bergers sont placées dans la pénombre de la nuit. Le clair-obscur du tableau inquiète également Horace Walpole, non pas tant pour lui-même, mais parce qu'il ne lui semble pas assez avoir anticipé l'effet qu'il produirait lorsque le carton serait transféré sur verre. Ainsi exprime-t-il ses réserves à l'antiquaire William Cole le 12 juillet 1779 :

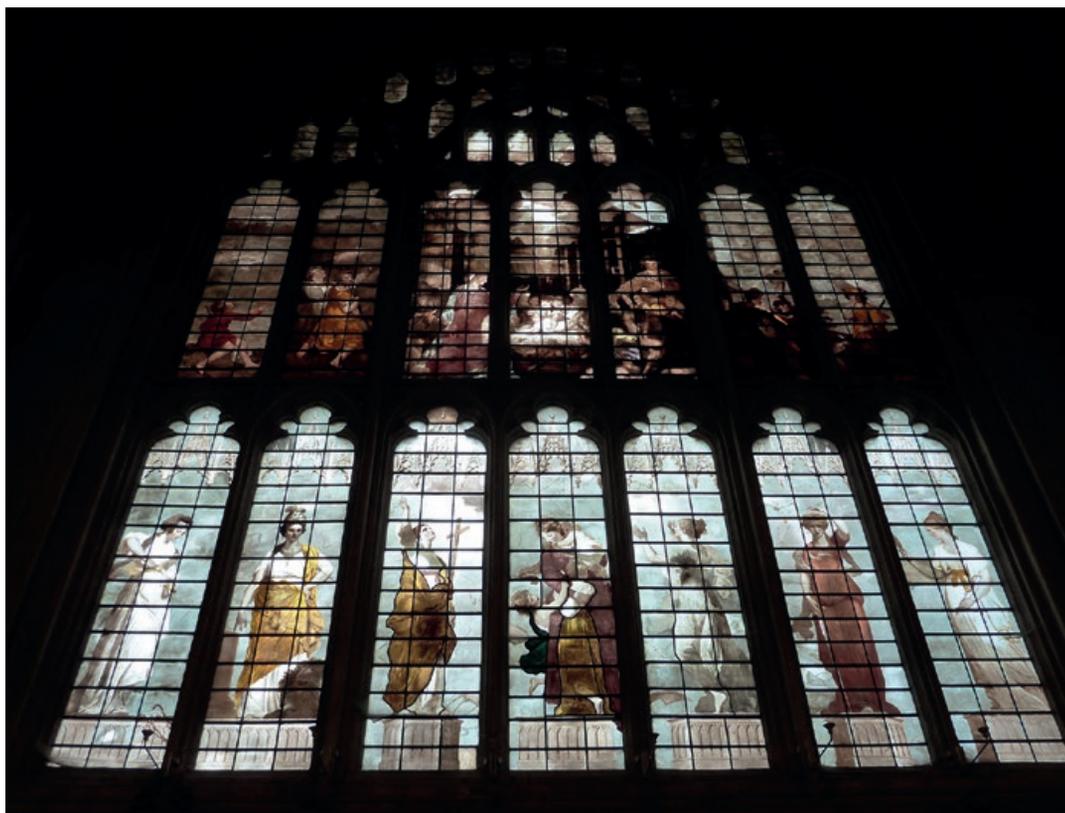
¹⁴³ *The Gazetteer*, 26 avril 1779, cité par Blanc 2015, p. 529.

¹⁴⁴ *The Saint-James' Chronicle*, 24-27 avril 1779, cité par Blanc 2015, p. 528.

¹⁴² Cité par Cotton 1859, p. 58.



153. Joshua Reynolds, *La Nativité*, v. 1785, huile sur toile, 209,5 x 83,7 cm, collection particulière



154. Vue de la fenêtre occidentale de la New College Chapel d'Oxford

Jarvis's windows for Oxford after Sir Joshua Reynolds, will not succeed. Most of his colours are opaque, and their great beauty depending on a spot of light for sun or moon, is an imposition. When his paintings are exhibited at Charing Cross, all the rest of the room is darkened to relieve them. That cannot be done at New College; or if done, the chapel would be too dark. If there is other light, the effect will be lost¹⁴⁵.

Il est vrai que le tableau de Reynolds accorde une place considérable aux zones d'ombre, qui permettent de faire ressortir les principales masses claires de la composition. Le modèle initial est celui de *La Notte* du Corrège; mais, en termes de distribution des lumières et des ombres, le peintre auquel a plus probablement pensé est Rembrandt, dont il fait le maître qu'il faut imiter quand il s'agit de concevoir une composition chromatique forte, unie et focalisée sur un sujet simple et comportant peu de figures. Dans son huitième discours académique, prononcé en décembre 1778, alors qu'il travaille à l'achèvement de sa *Nativité*, Reynolds insiste sur la nécessité de concevoir des compositions dont l'unité permet le meilleur effet :

¹⁴⁵ Cité par Prochno 1990, p. 250.

Dans une composition, si les objets sont dispersés et distribués en plusieurs parties égales, l'œil est troublé et fatigué, faute de savoir où se trouve la principale action ou qui est la principale figure. Puisque toutes attirent également son attention, toutes risquent également qu'on les néglige. Dans ce cas, l'expression que l'on utilise très souvent est que le tableau manque de repos. Ce mot fait parfaitement sentir l'état de l'esprit quand il se trouve dans l'embarras et l'anxiété dont il souffre en présence d'un ouvrage de ce genre. De l'autre côté, l'unité absolue, telle qu'elle serait dans un grand ouvrage qui n'offrirait qu'un seul groupe ou qu'une seule masse de lumière, serait aussi mauvaise qu'un poème héroïque sans épisodes, ou sans aucun incident collatéral propre à divertir l'esprit par cette indispensable variété¹⁴⁶.

Le modèle qu'il donne dans ce domaine est Rembrandt, dont la manière « consiste en une unité absolue. Ce peintre choisit souvent de concentrer son attention sur un seul groupe, qui n'attire qu'à peine un point de lumière, au milieu d'une grande quantité d'ombre. S'il emploie une seconde lumière, elle est beaucoup plus faible que la principale »¹⁴⁷. Un tel choix, toutefois, n'est possible que si le tableau est fortement ombré, comme l'explique encore Reynolds dans les notes qu'il consacre au *De arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy, vers 1782¹⁴⁸. Les craintes de Walpole portent précisément sur ce point; il doute que les verres utilisés par Jarvis puissent être assez transparents pour permettre à la lumière de se diffuser largement. Malgré ces critiques, Thomas Jervais commence à peindre les vitraux de la chapelle à partir des cartons qui lui ont été fournis par Joshua Reynolds. En avril 1780, il organise une exposition des vitraux de *La Justice* et de *La Prudence*, au même moment que l'exposition annuelle de la Royal Academy où Reynolds présente son tableau de *La Justice*. La réception est médiocre. Un an plus tard, deux nouvelles expositions parallèles sont organisées. Jervais montre les vitraux de

La Tempérance et du *Courage* et Reynolds ses modèles peints. L'accueil est à nouveau indifférent.

Un an plus tard, en avril 1783, Thomas Jervais finit par présenter le vitrail de *La Nativité* au sein d'une salle volontairement obscurcie de Pall Mall. Horace Walpole est alors déçu en bien; il exprime son enthousiasme dans une lettre adressée à William Mason le 11 mai 1783 : « Jarvis's window from Sir Joshua's Nativits is glorious. The room being darkened and the sun shining through the transparencies, realizes the illumination that is supposed to be diffused from the glory and has a magic effect »¹⁴⁹. Le diariste Sylas Neville note quant à lui, le 14 juin :

Les effets de lumière et d'ombre sont magnifiquement ménagés, particulièrement pour l'Adoration des bergers d'après sir Joshua, prévue pour le New College, Oxford. La Vierge a des traits sereins, les anges qui entourent l'Enfant, d'où provient la lumière (cette grande idée est empruntée à Michel-Ange [*sic*]) une belle expression d'étonnement et de joie. La main de l'Enfant, au-dessus de l'un des anges, n'est pas si bonne qu'on pourrait l'attendre d'un être immatériel. Une architecture ancienne – de fines colonnes sont placées dans l'étable – dont on peut douter de la convenance, puisque les Juifs n'ont jamais été célébrés pour leurs arts¹⁵⁰.

Quelques mois plus tard, les vitraux sont installés dans la New College Chapel. Se rendant sur les lieux, Horace Walpole revient à sa position initiale; il constate que ses craintes sont confirmées. Le 9 septembre, il écrit une lettre à Anne Liddell, comtesse d'Upper Ossory :

I went to my passion, Oxford, and saw Sir Joshua's Nativity – but alas! It is just the reverse of the glorious appearance it made in the dark chamber in Pall Mall. It is too high, the antechapel where it is placed is too narrow to see it but foreshortened, and the washy Virtues round it are so faint and light, that the dark shepherds and the chiaroscuro that are meant to relieve the glory, child and angels, obscure the whole. I foresaw long

¹⁴⁶ Blanc 2015, p. 540.

¹⁴⁷ Blanc 2015, p. 540.

¹⁴⁸ Blanc 2015, p. 720.

¹⁴⁹ Cité par Prochno 1990, p. 250.

¹⁵⁰ Blanc 2015, p. 530.

ago that Jarvis's colours being many of them not transparent, could not have the effect of old painted glass. Indeed to see his window tolerably, I was forced to climb into the organ-loft, by such a pair of stairs, that not having broken my neck, I can almost believe that I could dance a minuet on a horse galloping full speed¹⁵¹.

Même si William Mason souligne que l'effet des vitres de la chapelle est optimal lors d'une soirée vivement ensoleillée¹⁵², la réception de *La Nativité* de Joshua Reynolds est un échec. Certaines voix reconnaissent et saluent l'effort du président de la Royal Academy¹⁵³; mais le résultat paraît d'autant plus décevant que, deux ans avec le dévoilement des vitraux peints par Thomas Jervais, un autre peintre avait, dans un domaine voisin, fait littéralement sensation.

L'*Eidophusikon* (1781) de Philippe-Jacques de Loutherbourg

Il s'agit de Philippe-Jacques de Loutherbourg dont Mauritius Lowe explique, non sans une certaine hostilité, qu'il « has an exhibition of his own, at five shillings »¹⁵⁴. Installé en Angleterre depuis dix ans (1771), après un apprentissage auprès de Carle Van Loo, Jean-Georges Wille et François Joseph Casanova, et un brillant début de carrière parisienne qui lui vaut d'être loué par Diderot et nommé peintre du roi en 1766, Loutherbourg est alors connu pour ses décors de théâtre. Il travaille d'abord pour le Drury Lane Theatre de David Garrick, ses décors frappant les contemporains par leur efficacité illusionniste, servie par un grand sens des volumes et une utilisation virtuose des sources de lumière. En 1779, la presse salue les décors de *The Critic*, une pièce de Richard Brinsley Sheridan, le successeur de Garrick à la tête du théâtre. Elle souligne que, pour la reconstitution des batailles

navales, « the deception of the sea was very strong, and the perspective of the ships, together with the mode of their sailing truly picturesque »¹⁵⁵. Rapidement élu associé de la Royal Academy en 1780, puis académicien en février 1781, Loutherbourg ne présente aucun tableau lors de l'exposition qui suit. Il se concentre sur le projet de son *Eidophusikon* (littéralement : *L'Image de la Nature*), un petit théâtre automatisé mesurant 180 cm de hauteur et près de 250 cm de largeur, dont l'annonce mentionne qu'il présentera « Various Imitations of Natural Phenomena, represented by Moving Pictures »¹⁵⁶.

La première de ce spectacle a lieu le 26 février 1781, dans la demeure de l'artiste (Lisle Street). Les trois cents spectateurs invités s'extasient devant les différents paysages de ce théâtre visuel qui, au gré des changements constants des décors, donnent le sentiment de véritables tableaux vivants, dont les lumières sont créées en faisant appel à des vitraux colorés et aux toutes récentes lampes d'Argand. Cinq tableaux composent successivement ce récit visuel. Une *Aurore, ou les effets de l'aube, avec une vue de Londres du parc de Greenwich* ouvre le spectacle, suivi d'un *Midi, le port de Tanger en Afrique, avec une vue lointaine de Gibraltar et de Punta de Europa* et d'un *Coucher de soleil, une vue sur Naples*. Les trois dernières scènes sont nocturnes et plus dramatiques. La première est un *Clair de lune, une Vue de la Méditerranée* et la seconde *Une tempête et un naufrage*. Ce voyage dans le temps et dans l'espace se présente ainsi comme un véritable spectacle son et lumière : les images sont accompagnées par de la musique, jouée au clavecin ou chantée, d'après des thèmes de Johann Christian Bach, Michael Arne ou Charles Burney¹⁵⁷. Pour Loutherbourg, la nouveauté n'est pas seulement technique ; elle est aussi esthétique. Par le moyen d'un renouvellement des moyens techniques, offerts par la science et de l'industrie

¹⁵¹ Cité par Prochno 1990, p. 251.

¹⁵² Cité par Postle 1994, p. 184.

¹⁵³ The Reading Mercury, and Oxford Gazette, 13 septembre 1783.

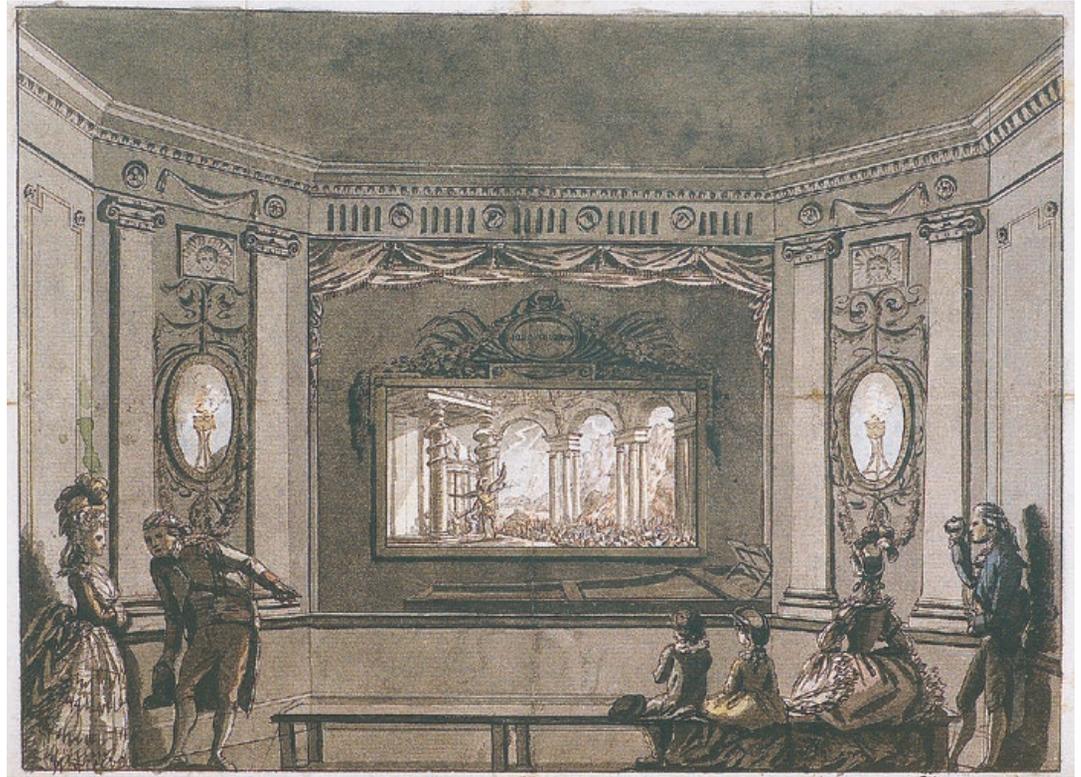
¹⁵⁴ *The Ear-Wig* 1781, p. 4.

¹⁵⁵ *The General Advertiser*, 1^{er} novembre 1779.

¹⁵⁶ Altick 1978, p. 121.

¹⁵⁷ Bermingham 2016, p. 377.

155. Edward Francisco Burney, *Satan haranguant ses troupes sur les rives du lac de feu, avec l'érection du palais du Pandemonium, d'après John Milton (The Eidophusikon)*, v. 1782, aquarelle, 19,7 x 27,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1963,0716.1



modernes, il s'agit d'offrir au public des spectacles forts et sublimes et susceptibles de frapper puissamment leur sensibilité.

Le succès du spectacle est phénoménal. *The Morning Herald* rapporte que le suspense créé par la musique et la succession des différents tableaux plonge le public dans une sorte de fièvre menaçant l'effet général du spectacle : « The eagerness of curiosity is so great, that as the scenes follow each other in a quick succession, the spectators too frequently rise from their seats, as to destroy the perspective effects of the picture »¹⁵⁸. Cette réussite incite Louthembourg à poursuivre ses expériences. À Noël, il organise un nouveau spectacle pour William Beckford, dans l'Egyptian Hall de la Fonthill Abbey. Et, de décembre 1781 à mai 1782, soit au moment même où *La Nativité* de Joshua Reynolds peinte par Jervais est dévoilée au public, il présente un nouveau spectacle, composé de cinq nouveaux tableaux, dont un « Satan Arraying his Troops on the Banks of the fiery lake, with the rising of Pandemonium, from Milton » (ill. 155). Plus encore que la première, cette seconde version de l'*Eidophusikon* met clairement en jeu les effets du sublime burkien. Par l'image mobile et par la musique, il s'agit de susciter des passions fortes et terrifiantes. Au plus près de la scène, le public n'a plus le sentiment de faire au tableau, mais de s'y trouver immergé, grâce notamment aux lumières dont William Henry Pyne, écrivant sous le

¹⁵⁸ Cité par Altick 1978, p. 212.

pseudonyme d'Ephraim Hardcastle, se souvient qu'elles éclairaient aussi bien l'image que la salle dans laquelle elle se trouvait¹⁵⁹.

Face à un tel spectacle, alliant le plaisir de la nouveauté technique à l'efficacité de l'expression sublime, et où, pour la première fois, et conformément aux indications d'Edmund Burke, le son s'ajoute à l'image pour encourager la peur et la crainte des spectateurs, Reynolds n'a guère de mal à reconnaître l'extraordinaire réussite de son confrère, d'autant plus brillante qu'elle a lieu à l'extérieur des murs de la Royal Academy, et selon des principes esthétiques tout à fait inédits :

It is well known, that this original exhibition not only delighted, but even astonished the artists who crowded the seats of his theatre. Sir Joshua Reynolds honoured the talents of the ingenious contriver, by frequent attendance, whilst it was exhibited in Panton Square, and recommended the ladies in his extensive circle to take their daughters who cultivate drawing, as the best school to witness the powerful effects of nature, as viewed through the magic of his wondrous skill, in the combination of his inventive powers¹⁶⁰.

L'exposition de Joseph Wright of Derby (1785)

Quatre ans après la première de l'*Eidophusikon* de Louthembourg et de la présentation de *La Mort du comte de Chatham* par Copley, un nouveau peintre britannique fait sécession en organisant l'exposition de ses propres œuvres, dans les salles de ventes aux enchères de M. Robins, à Covent Garden : il s'agit de Joseph Wright of Derby. Après un voyage en Italie en compagnie de son élève Richard Hurlestone et du peintre John Downman, de novembre 1773 à septembre 1775, Wright of Derby s'installe à Bath entre 1775 et 1777 puis revient dans son Derby natal. Chaque année, il expose plusieurs tableaux à la Royal Academy (1778-1794), mais aussi à la Free Society of Artists (1778, 1783) et

à la Society for Promoting the Arts de Liverpool (1778, 1787). Il peint de plus en plus souvent des tableaux dont les sujets sont tirés de la littérature contemporaine (Laurence Sterne, James Beattie) ou d'œuvres moins connues, dont il discute avec son ami le poète William Hayley. Mais alors qu'il est élu associé de la Royal Academy en 1781, ce n'est qu'en 1783 qu'il exprime le souhait de devenir membre à part entière de l'institution. L'année suivante, son élection est refusée, en raison d'un imbroglio administratif, le 10 février 1784. Deux mois plus tard, le 6 avril, le peintre finit par demander que son nom soit rayé de la liste des associés : il renonce à exposer ses œuvres dans l'institution jusqu'en 1788.

L'exposition de 1785 s'inscrit dans ce contexte de contestation institutionnelle. Elle se présente à la fois comme un lieu d'évaluation et de vente. Vingt-cinq tableaux y sont présentés, dont neuf sont inspirés de sujets littéraires et historiques¹⁶¹. Certains, marqués d'un astérisque dans le livret distribué à l'entrée, sont offerts à la vente ; les autres sont issus de commandes ou ont été préemptés. Les deux premiers tableaux mentionnés par le catalogue, conçus comme des pendants, font sans doute partie des œuvres les plus ambitieuses de l'exposition. Le premier de ces tableaux à avoir été achevé (ill. 156), et

¹⁶¹ En plus des deux tableaux cités ci-après, voici les descriptions des autres œuvres présentées par Wright of Derby : « William and Margaret. From the Celebrated Ballad in Pierce's Reliques of Ancient English Poetry, vol. 3. xvi ; View of the Cascade of Turni [sic] in Italy ; Virgil's Tomb by Moon-light ; The Lake of Nemi. A Sun-Set ; Julia, the Daughter of Augustus, and Supposed Mistress of Ovid, Deploring her Exile, by Moon-light, in a Cavern of the Island to which she was Banished ; The Happy Meeting of Hero and Leander, After his Swimming Across the Hellespont in a Tranquil Night ; A Companion to the Preceding Picture. The Storm in which Leander was Drowned ; A Landscape. Morning ; A Sea Shore. Evening ; Matlock High Tor. Moon-light ; The Maid of Corinth. From Mr. Hayley's Essay on Painting, verse 126, &c. ; A Companion to the Preceding picture. Penelope Unravelling her Web, by Lamp-light. From Pope's Homer, the Second Book of the Odyssey, verse 99, &c. ; A Distant View of Vesuvius from the Shore of Posilipo ; The Companion, in the Gulf of Solerno ; A Landscape. Moon-light ; A View in Dovedale. Morning ; Ditto its Companion. Evening ; Portrait of an Artist ; Guy de Lusignan in Prison ; Portraits of Three Children ; A Wood Scene. Moon-light ; A View of Gibraltar During the Destruction of the Spanish Floating Batteries, on the 13th of September, 1782 ».

¹⁵⁹ Hardcastle 1823, p. 302-303.

¹⁶⁰ Hardcastle 1823, p. 281-282.

156. Joseph Wright of Derby,
« La Veuve du chef indien »,
1785, huile sur toile,
102 x 127 cm,
Derby Museum
and Art Gallery,
inv. 1961-508/6



qui est gravé par John Raphael Smith dès 1785, fait l'objet d'une longue description dans le livret, qui explique non seulement son sujet, mais aussi le contexte social, historique et anthropologique dans lequel il a été puisé :

The Widow of an Indian Chief watching the arms of her deceased husband. This picture is founded on a custom which prevails among some of the savage tribes in America, where the widow of an eminent warrior is used to sit the whole day, during the first moon after his death, under a rude kind of trophy, formed by a tree lopped and painted ; on which the weapons and martial habiliments of the dead are suspended. She remains in this situation without shelter, and perseveres in her mournful duty at the hazard of her own life from the inclemencies of weather¹⁶².

Même s'il ne cite pas ses sources, il est probable que Wright of Derby tire le sujet de ce tableau de sa lecture d'un récent ouvrage publié par l'explorateur et marchand irlandais James Adair, *The History of the American Indians* (1775), qu'il paraphrase clairement dans sa longue description :

¹⁶² A Catalogue 1785, p. 3-4.

Their law compels the widow, through the long term of her weeds, to refrain all public company and diversions, at the penalty of an adulteress; and likewise to go with flowing hair, without the privilege of oil to anoint it. The nearest kinsmen of the deceased husband, keep a very watchful eye over her conduct, in this respect. The place of interment is also calculated to wake the widow's grief, for he is intombed in the house under her bed. And if he was a war-leader, she is obliged for the first moon, to sit in the day-time under his mourning war-pole* [* The war-pole is a small peeled tree painted red, the top and boughs cut off short: it is fixt in the ground opposite to his door, and all his implements of war, are hung on the short boughs of it, till they rot.], which is decked with all his martial trophies, and must be heard to cry with bewailing notes¹⁶³.

On ne sait exactement les raisons pour lesquelles le peintre a fait le choix de ce sujet. Peut-être a-t-il en tête l'Indien mélancolique de *La Mort du général Wolfe* et souhaite-t-il rivaliser le grand tableau d'histoire de Benjamin West. Plus encore que le peintre américain, Wright of Derby cherche à caractériser le monde indien qu'il dépeint comme le continent des extrêmes climatiques, de l'orage terrifiant au-dessus de l'océan à l'éruption volcanique en passant par la trouée des nuages dans le ciel qui laisse voir une lumière solaire presque irréelle. Pour représenter les différents objets rassemblés autour du tronc d'arbre, il n'est pas impossible que le peintre se soit d'ailleurs inspiré de ceux qui étaient en possession de West¹⁶⁴ ou, éventuellement, de la belle collection d'objets indiens appartenant à George et Mary Shirley, qui habitent dans leur manoir d'Ettington, à une centaine de kilomètres au sud de Derby¹⁶⁵. Peut-être a-t-il également connu les objets possédés par John Caldwell, qui réside à Snitterton, à une trentaine de kilomètres au nord de Derby¹⁶⁶. Pour

ce qui concerne les vêtements de la veuve indienne, le peintre semble en revanche avoir rencontré davantage de difficultés. Dans une lettre adressée à William Hayley, en avril 1784, il appelle ainsi son ami à l'aide, avant, sans doute, et peut-être avec l'aide du poète, de trouver des idées en lisant la description proposée par l'explorateur et botaniste suédois Pehr Kalm dans ses *Travels into North America* (1771), décrit les vêtements des Indiennes :

The women wear no head-dress, and have black hair. They have a short blue petticoat, which reaches to their knees, and the brim of which is bordered with red or other ribbands. They wear their shifts over their petticoats. They have large ear-rings: and their hair is tied behind, and wrapped in ribbands. Their Wampum, or Pearls, and their money, which is made of shells, are tied round the neck, and hang down on the breast. This is their whole dress. They were now making several kinds of work of skins, to which they sowed the quills of the American Porcupines, having dyed them black or red, or left them in their original colour¹⁶⁷.

Sans doute Wright of Derby souhaite-t-il également capitaliser sur le succès d'un tableau qu'il a peint quelques années plus tôt, sa *Maria* (ill. 157) tirée du *Sentimental Journey* (1768) de Laurence Sterne. Comme *La Veuve du chef indien*, ce tableau met en scène, sous un mode plus intime et retenu, l'abandon d'une jeune femme par son fiancé, le réconfort dérisoire qu'elle trouve dans la compagnie de son petit chien ainsi que l'écho mélancolique que semble lui renvoyer la nature solitaire, tout autour d'elle.

Le second tableau de ce couple de pendants est commencé tout juste avant que *La Veuve indienne* ne soit achevée, comme l'indique Wright of Derby dans la lettre déjà citée adressée à William Hayley, en avril 1784 : « I have also nearly finished a Companion to the *Indian Widow*, the burst of light in which picture, suggested to Mrs. Beridge those lines from *Comus*: "Was I deceived?

¹⁶³ Adair 1775, p. 186-187.

¹⁶⁴ Londres, British Museum, Department of Africa, Oceania & the Americas, inv. Am1991, 09-112.

¹⁶⁵ Oxford, Pitt Rivers Museum, inv. 19525.

¹⁶⁶ Québec, Musée de la Civilisation.

¹⁶⁷ Kalm 1771, t. II, p. 281.

157. Joseph Wright of Derby, *Maria* (d'après le *Sentimental Journey de Laurence Sterne*), 1777, huile sur toile, 100,3 x 125,7 cm, collection particulière

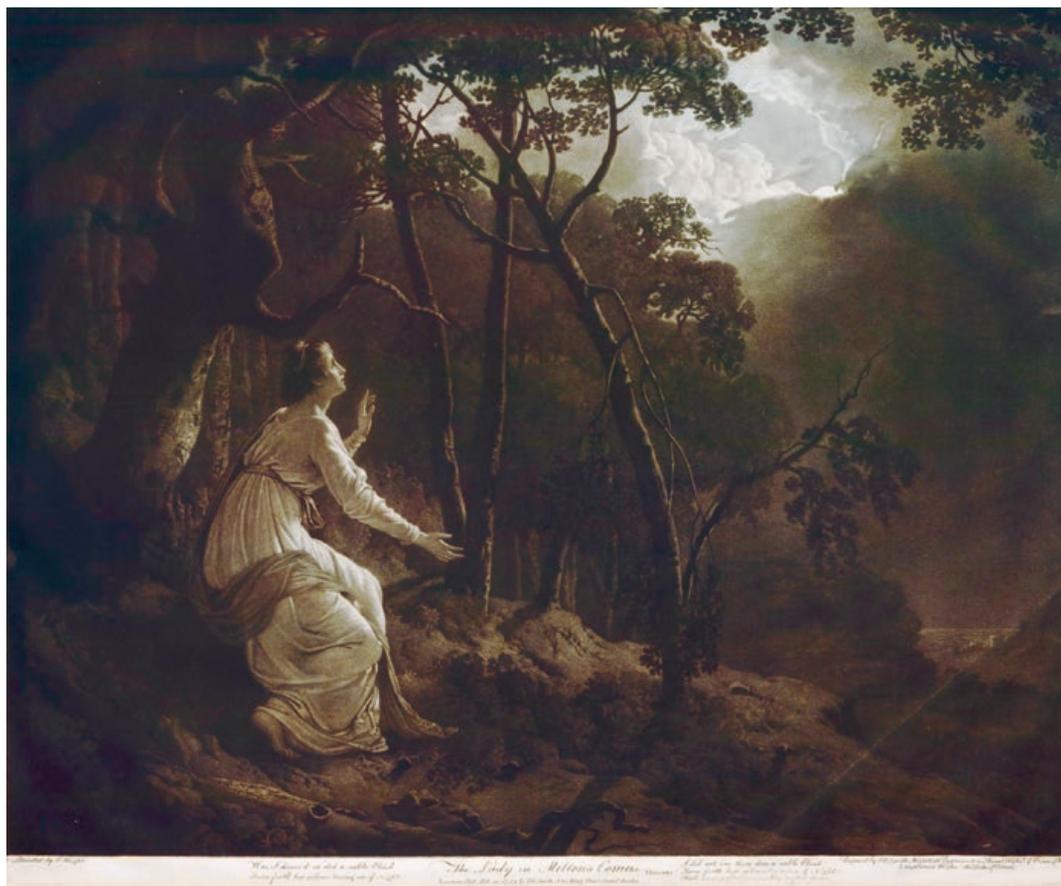


or did a sable Cloud! Turn forth her Silver lining on the Night &c.” I never painted a picture so universally liked¹⁶⁸... » Le sujet de ce second tableau (ill. 158) est donc le fruit de l’association d’idées formelles qui ont germé dans l’esprit de Dorothy Beridge, née Galdwin, la belle-sœur d’un des principaux patrons du peintre, le Dr John Beridge, et que Wright of Derby suit fidèlement en présentant ainsi son tableau dès les premières lignes du livret de l’exposition :

The Lady in Milton’s *Comus*, verse 221.
 Was I deceiv’d, or did a sable cloud
 Turn forth her silver lining on the night?
 I did not err, there does a sable cloud
 Turn forth her silver lining on the night,
 And casts a gleam over this tufted Grove¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Horalek 2008, p. 1. En 1777, Joseph Wright of Derby a d’ailleurs peint le portrait de Dorothy Beridge (The Minneapolis Institute of Arts).

¹⁶⁹ *A Catalogue* 1785, p. 3. Sur ce tableau, voir Horalek 2008.



158. John Raphael Smith d'après Joseph Wright of Derby, « *La Jeune dame dans le Comus de Milton* », 1789, manière noire, 45,6 x 56,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1917,1208.3426

Wright of Derby est sans doute le premier peintre britannique à choisir d'illustrer une des scènes de *Comus*, un masque célébrant les vertus de la chasteté, écrit par John Milton et joué sur une musique originale d'Henry Lawes en 1637, au château de Ludlow, en présence de John Egerton, premier comte de Bridgewater. Les rôles titres avaient alors été joués par John Egerton, alors vicomte de Brackley, futur deuxième comte de Bridgewater, son frère, Thomas, et leur sœur, Alice. Imprimé anonymement la même année sous le titre *A Mask, Presented at Ludlow Castle*, il est ensuite inclus dans les *Poems* de Milton en 1645 et en 1673. Ce masque connaît une seconde jeunesse lorsqu'il est remis en musique par Thomas Arne en 1738 et qu'il est ainsi régulièrement joué à Londres pendant près de soixante-dix ans; en 1745, Georg Friedrich Haendel compose trois chansons et un trio pour un arrangement de ce masque, lors d'une représentation au château de Ludlow où il avait créé, devant le descendant homonyme de son dédicataire, John Egerton, deuxième duc de Bridgewater. Ce masque raconte l'histoire de deux frères et de leur sœur, surnommée « la dame » (« the Lady »), qui se perdent dans les bois. Après de nombreuses heures de marche, la Lady finit par perdre ses forces et est sur le point de défaillir. Ses frères partent alors à la recherche de nourriture. Étourdie par la faim et la soif, incapable de

voir autour d'elle en raison des ténèbres qui l'entourent, perdue dans « the blind mazes of this tangled wood »¹⁷⁰, la Lady craint de « rencontrer la rudesse et la grossière insolence de ces hommes qui s'enivrent à cette heure » (« I should be loth / To meet the rudeness and swill'd insolence / Of such late wassailers »¹⁷¹). Elle s'adresse alors à la Conscience, en lui demandant son aide :

O welcom pure-ey'd Faith white-handed Hope,
Thou hov'ring Angel girt with golden wings,
And thou, unblemish'd form of Chastity,
I see ye visibly, and now believe
That He, the Supreme Good, t'whom all things ill
Are but as slavish officers of vengeance,
Would send a glist'ring guardian, if need were,
To keep my life and honour unassail'd¹⁷².

Aussitôt après avoir prononcé ces mots, la Lady voit qu'un « nuage ténébreux » a « laissé briller sur la nuit un reflet argenté qui éclaire ce bois touffu » : elle l'interprète comme un signe à ses prières et qui ranime en elle « un nouvel espoir ». Le choix d'un tel sujet, soufflé par Dorothy Beridge, est évidemment parfait pour un peintre célèbre pour ses représentations nocturnes. En 1778, Reynolds avait lui-même consacré plusieurs minutes de son huitième discours académique à la question du clair de lune et aux difficultés techniques et plastiques que suppose sa figuration. Citant l'exemple d'un *Paysage au clair de lune* de Peter Paul Rubens de sa collection personnelle¹⁷³, le président de la Royal Academy insiste sur la nécessité de penser le tableau comme un tout chromatique et, pour cela, d'imiter la nature dans son effet général et non en reproduisant l'intensité de chacune de ses lumières :

Rubens n'a pas seulement diffusé plus de lumière sur ce tableau que la nature n'en donne. Il a encore employé pour cela les couleurs chaudes et brillantes qui rendent ses ouvrages

si remarquables. Le résultat ressemble si peu aux clairs de lune peints par les autres artistes que l'on pourrait aisément prendre ce tableau pour la représentation d'un pâle soleil couchant, s'il n'y avait pas ajouté des étoiles. Pour Rubens, il semblait essentiel, en pareil cas, de satisfaire l'œil avant toute autre considération. Sans doute aurait-il pu rendre son ouvrage plus ressemblant à la nature. Mais cela aurait été au détriment de ce qu'il considérait comme plus important : l'harmonie qui résulte du contraste et de la variété des couleurs. Ce même tableau fournit un autre exemple des cas où il convient de s'écarter de la nature, en considération d'un plus grand avantage. Dans ce tableau, la lumière de la lune domine les objets éclairés, mais pas autant que dans la nature. Ce choix, une nouvelle fois, est une déviation voulue, et pour la même raison. Si Rubens avait conservé entre la lune et les objets la même échelle de gradation de lumière qui s'observe dans la nature, le tableau aurait consisté en une seule petite tache de lumière. À quelque distance, on n'aurait vu que cette tache. On pourrait évidemment affirmer qu'un tel sujet étant ainsi, il est préférable de ne pas le peindre. Mais alors, et pour les mêmes raisons, il ne faudrait jamais peindre d'armures ni d'autres objets reluisants¹⁷⁴.

Même s'il évoque alors le nom de Rubens, Reynolds fait sans doute allusion aux tableaux de Wright of Derby, qui se fait connaître en 1771 avec son *Atelier de forgeron*¹⁷⁵, où le peintre représente des armures et la lumière de la lune. Ces remarques rejoignent les conceptions du peintre. Dans une lettre à Daniel Daulby, datée du 25 mars 1786, il remarque ainsi que les « Moonlight pictures require a good light but not a glaring one »¹⁷⁶. On peut d'ailleurs se demander si la *Jeune dame*, où la lune apparaît sous le voile de nuages qui en atténuent la force lumineuse et permettent une meilleure répartition des demi-teintes, n'est pas une réponse au discours de Reynolds. Tout juste avant de se consacrer au paysage de Rubens, le président fait directement référence à ce procédé :

¹⁷⁰ John Milton, *Comus*, v. 181.

¹⁷¹ *Ibid.*, v. 177-179.

¹⁷² *Ibid.*, v. 213-220.

¹⁷³ Londres, Courtauld Institute of Art.

¹⁷⁴ Blanc 2015, p. 555.

¹⁷⁵ New Haven, Yale Center for British Art.

¹⁷⁶ Derblo Public Library.

On peut rendre des parties plus obscures et d'autres plus claires, et faire appel à quelques reflets plus forts que la nature n'en a donné. Paul Véronèse a pris de grandes libertés en ce domaine. Comme on lui demandait un jour pourquoi il avait peint certaines figures dans l'ombre, quoiqu'on n'en vit pas la cause dans le tableau lui-même, on dit qu'il se tira d'affaire en répondant : *Una nuvola che passa* – « Un nuage est passé, qui les a obscurcis »¹⁷⁷.

Les deux tableaux peints et exposés par Wright of Derby valent aussi pour l'ensemble qu'ils composent. *La Veuve indienne* et *La Jeune dame* représentent une femme vertueuse, l'une dans une scène diurne, l'autre dans une scène nocturne, au sein de compositions qui se répondent symétriquement l'une à l'autre, et ménagent une place importante à une trouée dans les nuages, occupée par la lumière irradiante du soleil ou les teintes tamisées de la lune. Ces deux œuvres sont aussi marquées par les thèmes sublimes : dans un cas, il s'agit de la catastrophe climatique (la tempête, la mer déchaînée, le volcan en éruption), propre à l'esthétique longinienne, à laquelle s'ajoute le goût pour ce que le romancier Henry Mackenzie appelle « the savage nobleness of soul »¹⁷⁸ ; dans l'autre, il s'agit de l'effrayante obscurité nocturne, plus caractéristique de l'esthétique burkienne, mais aussi des « mortuary poems » que nous avons déjà évoqués. Cette parfaite inscription dans le goût de son temps explique le succès de l'exposition organisée par Wright of Derby, qui est louée dans la presse. Le *General Evening Post* précise que « it is universally acknowledged by artists and amateurs to be the noblest spectacle of the kind ever shewn in this kingdom »¹⁷⁹. Un succès qui, comme celui de l'*Eidophusikon* de Louthembourg, et comparé à l'échec de *La Nativité* de Reynolds, semble montrer que, face au spectacle varié, mais attendu des expositions des membres de la Royal Academy, le public londonien est à la recherche de nouvelles sensations, de

spectacles nouveaux, surprenants et inédits, présentés en-dehors du cercle de l'institution royale et des batailles que ses expositions permettent de mettre en scène.

Les crises que traversent les principales institutions artistiques britanniques durant les années 1770 et 1780 ne demeurent donc pas stériles. Les problèmes rencontrés par les peintres et identifiés par les critiques, touchant à une standardisation des moyens formels et expressifs employés dans les peintures d'histoire britanniques à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, entraînent une profonde redéfinition du goût. S'appuyant sur une interprétation des idées d'Edmund Burke sur le sublime, cette redéfinition prend des formes différentes en fonction des artistes. Certains, comme James Barry, tentent de faire carrière en se présentant comme les disciples les plus fidèles du philosophe irlandais, au risque de heurter les attentes d'un public encore insuffisamment préparées. D'autres, comme Alexander Runciman ou Henry Fuseli, font valoir une liberté plus grande à l'égard de la référence au sublime burkien, dont ils s'emparent pour justifier la remise en cause des règles plastiques et des conventions iconographiques que leurs œuvres prétendent porter. D'autres enfin, à l'instar de John Hamilton Mortimer, profitent de ce contexte pour s'inscrire dans le sillage de grands maîtres anciens, comme Salvator Rosa, et promouvoir un art de l'effet et du choc. Ces multiples tentatives font finalement de la nouveauté une question désormais centrale de l'esthétique de la peinture d'histoire britannique, condamnant les artistes qui ne la suivent pas à plaire sans séduire, promettant à ceux qui savent la trouver le succès critique et public. Cette multiplication des initiatives, à l'intérieur et à l'extérieur des institutions régulatrices de la vie artistique britannique, pose toutefois un problème, qui commence à inquiéter les peintres eux-mêmes : comment justifier l'existence de l'École anglaise de peinture et d'un goût artistique national si les principaux représentants de cet art semblent développer leurs recherches indépendamment les uns des autres ?

¹⁷⁷ Blanc 2015, p. 554.

¹⁷⁸ Cette expression tirée du roman *Man of the World* (1787) est citée par Ellingson 2001, p. 6.

¹⁷⁹ *The General Evening Post*, 12-14 avril 1785.

QUATRIÈME PARTIE

LE TEMPS DES GRANDS PROJETS

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

Fondée en 1768, la Royal Academy a-t-elle produit une École anglaise de peinture ? Telle est la question qui, vingt ans après la création de l'institution royale, hante les esprits. En 1771, Joshua Reynolds explique que « les Écoles romaines, florentines et bolonaises » sont « les trois grandes Écoles du monde dans le style épique » et que les « meilleurs peintres de l'École française, qui sont Poussin, Le Sueur et Le Brun, se sont eux-mêmes formés sur ces modèles » et « peuvent être considérés, quoique français, comme une colonie de l'École romaine¹ ». Mais où sont les Anglais ? Dans le neuvième discours qu'il prononce en 1780 à l'occasion de l'installation de la Royal Academy dans ses nouveaux locaux de la Somerset House, le président exprime son souhait que ce déménagement soit enfin le signe d'un changement dans les mœurs et les pratiques artistiques de sa nation :

L'édifice dans lequel nous sommes maintenant rassemblés sera, pour les âges futurs, l'illustre échantillon des talents de l'architecte. Il est de notre devoir de faire en sorte que ceux qui en admireront la structure ne soient point déçus quand ils en visiteront les appartements. Ce ne sera pas ajouter peu de gloire à une nation que tant d'hommes éminents rendent illustre dans toutes les sciences si, par l'effet de cette institution, nous parvenons à former chez elle une École de peintres anglais².

Pour la première fois, Reynolds associe la peinture anglaise à la notion d'École. Mais, parlant d'une « School of English Artists », il ne va pas jusqu'à parler d'« École anglaise », qui supposerait non seulement une unité de goût, mais aussi des élèves nombreux, en-dehors même de sa nation. En 1782, la publication du pamphlet de Valentine Green, *A Review of the Polite Arts in France, at the Time of their Establishment under Louis XIVth, Compared with their Present State in England*, interpelle les artistes et les critiques. Alors que la rivalité entre l'Angleterre et la France se redouble pendant et après la Guerre d'indépendance américaine, le graveur prétend à la supériorité du modèle français sur le modèle britannique. En France, le modèle de la monarchie constitutionnelle britannique est souvent présenté, depuis Montesquieu, comme l'exemple le plus réussi d'équilibre des pouvoirs politiques et le plus susceptible de cultiver et de renforcer les libertés individuelles. Pourtant, Green semble presque regretter que ces libertés aient été conquises en Angleterre sans le moteur premier d'une politique royale, susceptible de créer les conditions de définition d'une véritable École nationale³.

Deux ans plus tard, la situation ne semble guère avoir évolué. Reynolds constate non sans ironie que la Royal Academy crée des produits d'école, plus redevables des individualités

¹ Blanc 2015, p. 421.

² Blanc 2015, p. 579.

³ Green 1782, p. 9-10.

qui composent l'institution plutôt que du goût que cette dernière devrait défendre. Dans une lettre écrite à William Roscoe, le 19 novembre 1784, c'est presque avec regret qu'il note l'influence qu'il exerce sur les jeunes peintres, se demandant ouvertement si cette influence pourra être plus que locale :

Si tous ceux que j'ai cherché à encourager en leur prêtant des tableaux et en leur expliquant leurs fautes voulaient bien que je les appelle mes apprentis, j'aurais la plus grande École qu'un peintre ait jamais eue. Si ces jeunes peintres pensent que, par une telle entremise, ils ont le droit de dire qu'ils sont mes apprentis, ils sont les bienvenus. Je n'ai aucune objection à cela. Il n'y a certainement pas de mal, de leur part, à chercher à susciter un préjugé favorable à leur égard. Si, sans vanité, j'ose supposer qu'il s'agit de la raison pour laquelle ils souhaitent qu'on entretienne une telle opinion envers eux, dans ce pays, ce n'est pas entièrement sans fondement⁴.

Et, en décembre 1788, à l'occasion de l'hommage qu'il rend à Thomas Gainsborough, c'est encore à la possibilité de naissance d'une École anglaise en puissance que Joshua Reynolds fait encore référence, plutôt qu'à une École anglaise réellement en acte :

Si notre nation parvient un jour à produire assez de génie pour mériter qu'on nous distingue du titre honorable d'École anglaise, le nom de Gainsborough sera transmis à la postérité, dans l'histoire de l'art, parmi les premiers de cette École naissante. Mais il faut reconnaître que notre réputation dans les arts commence à peine de naître. Attendons-nous à ce que la rumeur de nos premiers succès rencontre dans d'anciens préjugés, non des alliés, mais des adversaires⁵.

En 1790, deux ans avant sa mort, Reynolds se retourne finalement sur le chemin parcouru depuis plus de vingt ans par l'institution royale qu'il préside, et finir par reprendre une partie des arguments employés par Valentine Green :

⁴ Blanc 2015, p. 762.

⁵ Blanc 2015, p. 852-853.

Le principal argument avancé pour ne pas admettre des étrangers dans l'Académie était qu'il n'y aurait alors plus d'Académie anglaise. J'ai également combattu cette opinion. J'ai rappelé aux académiciens que cette institution avait été formée pour les étudiants, nos successeurs, et non pour nous-mêmes, que le monde ne s'intéressait qu'à l'état des arts dans la nation, et non à l'état des académiciens, dont le public n'a que faire du lieu ou du moment de leur naissance. Le but de cette institution est d'élever une École artistique en cette nation. Si nous pouvons accélérer sa croissance en y ajoutant de l'engrais étranger, il est de notre devoir de l'utiliser, sans trop nous contempler nous-mêmes. S'il fallait tirer le moindre enseignement de nos voisins, nous pourrions dire que les Français se comportent avec plus de raffinement et de bon sens. Et, en guise d'exemple, j'ai dit que, lorsque j'ai été à Paris, il y a environ vingt ans, j'ai dîné avec le directeur des Gobelins, qui était un Écossais, alors même que, nous le savons bien, les Français aiment se vanter de cette institution, comme de leur Académie. Quoique l'on puisse encore, et à juste titre, suspecter que cette aversion pour les étrangers est secrètement partagée par nos académiciens royaux, elle est tue et ne s'exprime que par des soupirs. Je me félicite donc que l'Académie n'ait pas récemment dû affronter la honte de voir s'exprimer publiquement de telles opinions stupides⁶.

Le discours de Joshua Reynolds et de ses contemporains est pris au piège d'une véritable tension qui fera l'objet de cette quatrième partie. Comment, en effet, donner corps et sens à l'École anglaise de peinture, si ce n'est, d'abord, en accordant une place et une attention plus importantes à l'histoire de la nation anglaise (chapitre x) ? La multiplication des projets patriotiques, au cours de l'avant-dernière décennie du XVIII^e siècle, semble confirmer cette tendance ; mais nous constaterons que, plus que les sujets proprement nationaux voire nationalistes, les peintres d'histoire britanniques favorisent les projets collectifs, qui leur permettent de trouver de nouveaux terrains d'expression

⁶ Blanc 2015, p. 887-888.

et de diffusion de leurs idées, dans le cadre de collaborations plus solidaires (chapitre XI). Une prise de conscience qui, après du président de la Royal Academy, en 1792, prend une dimension patrimoniale, dans la mesure où les artistes sont alors sommés de s'interroger sur la manière dont ils doivent prendre en charge ou dépasser l'héritage artistique dont ils sont désormais présentés comme les dépositaires (chapitre XII).

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

CHAPITRE X

LE MARCHÉ DE LA NATION

À partir de la deuxième moitié des années 1780, la glorification de la nation britannique devient une affaire d'argent autant que de prestige. La recrudescence des sujets empruntés à l'histoire anglo-saxonne, passée, récente ou contemporaine, n'est pas un phénomène nouveau. Le développement de la peinture d'histoire au sein de la naissante Society of Artists doit beaucoup, on l'a dit, à la valorisation d'un art spécifiquement attaché à la célébration des héros et des valeurs de la nation.

La naissance du sentiment national

Ce mouvement ne s'est jamais véritablement arrêté ; il a même connu, sous le pinceau de Benjamin West, de John Singleton Copley ou de James Northcote, des évolutions particulièrement originales, même s'il connaît des accentuations nouvelles à partir du moment où il est pris en main non plus seulement par des artistes, mais par des entrepreneurs.

William Gilpin et la beauté pittoresque des paysages britanniques

Durant les deux dernières décennies du XVIII^e siècle et la première décennie du XIX^e siècle, William Gilpin publie une série de livres qui portent tous sur la beauté des paysages britanniques et défendent la nécessité de leur accorder une place plus importante dans la peinture. Gilpin publie d'abord ses *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770* (1782), qui sont illustrées par les dessins de l'auteur, gravés à l'eau-forte et à l'aquatinte par son neveu, William Sawrey Gilpin. Cet ouvrage est le premier d'une longue suite qui explore différentes régions du territoire britannique : *Observations, Relative*

Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on Several Parts of England; Particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland and Westmoreland (1786); *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; Particularly the High-lands of Scotland* (1789); *Remarks on Forest Scenery and other Woodland Views (Relative Chiefly to Picturesque Beauty), Illustrated by the Scenes of New Forest in Hampshire* (1791); *Observations on the Western Parts of England, Relative Chiefly to Picturesque Beauty; to which are Added a Few Remarks on the Picturesque Beauties of the Isle of Wight* (1798); *Observations on the Coasts of Hampshire, Sussex, and Kent, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1774* (1804). Si je cite ici tous les titres des ouvrages de Gilpin, c'est d'abord pour insister sur leur caractère répétitif. Plus qu'une série ou qu'une suite, ils constituent un véritable voyage au sein des différents territoires de la Grande-Bretagne. Le centre historique de l'Angleterre est naturellement privilégié (le Kent, le Sussex et les régions traversées par le fleuve Wye), tout comme sa périphérie (le Hampshire et l'île de Wight); mais les régions plus lointaines et plus sauvages sont également visitées par Gilpin (le sud du Pays de Galles, les comtés de Cumberland et de Westermorland, et les highlands d'Écosse), qui leur consacre de nombreuses pages. C'est donc, pour ainsi dire, à un Grand Tour que Gilpin propose ses lecteurs de s'adonner, qui n'aurait plus lieu dans l'Europe des grandes villes du passé, mais dans un territoire dont il souhaite montrer qu'il propose probablement les sites les plus pittoresques que l'on puisse imaginer. Dès ses prémices, l'entreprise de Gilpin est activement soutenue par William Mason, dont nous avons parlé des tragédies à l'antique, mais qui est aussi l'auteur des quatre volumes de *The English Garden* (1772-1783), fort remarquables en Angleterre, mais aussi en Europe – ils font l'objet d'une traduction française dès 1788. Comme les voyages pittoresques de Gilpin, le poème didactique de Mason défend l'idée que seule la nature anglaise, y

compris quand elle est domestiquée et mise en forme par la main de l'homme, dans ses parcs et ses jardins, a le mérite de ressembler à la belle nature des tableaux de Gaspard Dughet, Nicolas Poussin, Claude Lorrain ou Salvator Rosa¹.

Participant tous deux de la naissance du sentiment national britannique associé à ses territoires et à ses géographies morales et symboliques, Mason et Gilpin font du paysage anglais, gallois et écossais l'incarnation vivante d'une identité collective qu'il faut découvrir à travers lui :

And yet, My Albion! in that fair domain
Which Ocean made thy dowry, when his Love
Tempestuous tore thee from reluctant Gaul,
And bad thee be his Queen, there still remains
Full many a lovely unfrequented wild,
Where change like this is needless; where no lines
Of hedge-row, avenue, or of platform square
Demand destruction².

Il est à la fois l'aboutissement et l'origine d'une beauté qui, parce qu'elle est « pittoresque » (« picturesque »), peut être « agréable dans une peinture » (« agreeable in a picture »), doit donc pouvoir attirer le regard des voyageurs, soucieux de découvrir et d'apprécier ces tableaux de la nature, mais aussi des peintres, ambitionnant de les transformer en œuvres d'art.

John Trumbull et la célébration des valeurs nationales

Si j'insiste en préambule de ce chapitre sur le développement des théories britanniques de la beauté pittoresque à partir des années 1770, c'est pour souligner la manière dont l'évolution de la peinture d'histoire anglo-saxonne de ces mêmes années s'inscrit dans une réflexion sur le territoire et les espaces de la nation. Cette dimension topographique était perceptible dès les premiers projets portés par les peintres d'histoire

¹ Mason 1778, p. 41.

² Mason 1778, I, v. 352-359.

159. John Trumbull, *La Mort du général Montgomery*, 1786, huile sur toile, 62,5 x 94 cm, New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1832,2



britanniques des années 1750, pour lesquels il était important de monumentaliser les protagonistes, mais aussi les lieux de la grandeur britannique, à l'image des landes du *Macbeth* (1750) de John Wootton, des tentes des *Bourgeois de Calais* (1760) ou de la mer démontée du *Canute le Grand blâmant ses courtisans pour leurs flatteries* (1763) de Robert Edge Pine. Au fil des années, cette topique symbolique prend une importance grandissante. Dans sa *Mort du général Wolfe* (1770), West prend bien soin de donner au spectateur le sentiment de se retrouver au milieu du tumulte de la bataille des Plaines d'Abraham, près de Québec. Dans sa *Mort du comte de Chatham* (1781), c'est encore avec une attention particulière que Copley met en scène le lieu de la mort de William Pitt, la Chambre des Lords, dont les murs sont recouverts des tapisseries consacrées par le peintre hollandais Hendrick Cornelisz. Vroom à la défaite de l'Invincible Armada et tissées entre 1592 et 1595.

C'est toujours le cas quand l'un des amis et compatriotes de West et Copley, John Trumbull, commence à peindre sa *Mort du général Montgomery* (ill. 159) en 1785. Après avoir servi dans l'armée d'indépendance, sous les ordres de George Washington, Trumbull effectue un voyage en Europe en 1780. Il entre une première fois dans l'atelier de West; mais il doit retourner en Amérique après avoir fait l'objet d'accusations d'espionnage. Ce n'est qu'en 1784 qu'il peut retourner à Londres et revenir dans l'atelier de son compatriote afin de parachever sa formation. Il commence alors sa carrière de peintre d'histoire. Suivant les cours du soir de la Royal Academy, il expose seize tableaux de 1784

à 1818. Encouragé par Benjamin West et par Thomas Jefferson, qu'il rencontre à Paris, Trumbull décide de se consacrer à la représentation de neuf scènes de la Guerre d'indépendance américaine dont il dira plus tard qu'elles ont été « the great objects of my professional life »³. *La Mort du général Montgomery*, qui fait partie des deux premières scènes peintes par Trumbull, avec *La Mort du général Warren à la bataille de Bunker Hill*⁴, constitue l'une des pièces maîtresses de cet ensemble. Commencé en février 1785, à Londres, le tableau est achevé avant que Trumbull ne l'apporte à Paris en 1786. *La Mort du général Montgomery* est consacrée à l'un des principaux protagonistes militaires de la Guerre d'indépendance américaine. Né en Irlande, Richard Montgomery sert d'abord dans l'armée britannique avant de s'installer dans les Treize colonies et d'y épouser Janet Livingston. Lors du déclenchement de la guerre, Montgomery prend fait et cause pour les Patriotes. Il est élu parmi les dix députés pour représenter le comté de Dutchess, au Congrès de la Province de New York, le 16 mai 1775⁵. Le 15 juin suivant, Washington devient le commandant en chef de l'armée continentale. D'abord brigadier général, Montgomery est ensuite promu au rang de major général, en raison de l'état de santé préoccupant de Philip Schuyler, qui lui cède la direction de l'armée lors de l'offensive sur le Québec. Le général Montgomery s'illustre par ses qualités de stratégie et de courage. Après un siège, il s'empare du Fort St. Jean, puis de la ville de Montréal en novembre 1775. Ses troupes avancent ensuite sur la ville de Québec, où elles rejoignent celles du général Benedict Arnold. Dans la nuit du 30 décembre 1775, les soldats des deux généraux patriotes profitent d'une violente tempête de neige et de l'obscurité pour lancer l'assaut contre les troupes britanniques, à 4 heures du matin⁶. Ils parviennent à traverser plusieurs enceintes de palissades et se rapprochent du fortin militaire dans

lequel sont retranchés les Britanniques. Ils ouvrent le feu à coups de canons, de boîtes à mitrailles et de mousquets ; mais, dans le feu d'une action confuse, le général Montgomery est touché à la tête et aux jambes par un coup de balle⁷. Son corps est retrouvé par les Britanniques, qui l'emportent et l'enterrent avec les honneurs, bien avant que son corps ne soit transféré dans la ville de New York en 1818. Le général Montgomery avait servi dans l'armée britannique. Il était par ailleurs un patriote modéré : il donnait tort aux velléités coloniales du gouvernement britannique, mais supposait qu'une réconciliation pût encore être envisagée⁸. Sans doute ces raisons expliquent-elles, en même temps que les circonstances de la découverte de son cadavre, l'émotion qui traverse la société britannique à l'annonce de sa mort⁹. Il devient le symbole de l'échec d'une politique fratricide. À la Chambre des Communes, Edmund Burke et Charles James Fox osent faire l'éloge du général déchu en présence du Premier ministre, Frederick North, lord North, lequel ne va pas jusque là, mais qui reconnaît les qualités humaines et morales exceptionnelles du « rebelle » : « I cannot join in lamenting the death of Montgomery as a public loss. Curse on his virtues ! They've undone his country. He was brave, he was able, he was humane, he was generous, but still, he was only a brave, able, humane, and generous rebel »¹⁰. Les réactions dans la presse sont également favorables au général. L'édition du 12 mars 1776 de l'*Evening Post* se pare de noir en signe de deuil, tandis que le *Scots Magazine* compare explicitement la mort du général Montgomery à celle du général Wolfe¹¹.

Commencé en février 1775, peut-être pour célébrer le dixième anniversaire de la mort du général, le tableau de Trumbull traduit par l'image la perception partagée par une bonne partie de l'opinion publique britannique.

³ Sizer 1953, p. 88.

⁴ Boston, Museum of Fine Arts.

⁵ Shelton 1994, p. 55.

⁶ Shelton 1994, p. 141.

⁷ Shelton 1994, p. 149.

⁸ Shelton 1994, p. 57.

⁹ Shelton 1994, p. 167.

¹⁰ Shelton 1994, p. 169.

¹¹ Shelton 1994, p. 169.

Si cette œuvre peut être considérée comme une autre *Mort du général Wolfe*, elle en est pourtant assez éloignée par bien des points. Certes, la lecture christique de la *Mort du général Montgomery* peut toujours être retenue ; l'Indien représenté parmi les soldats britanniques peut tout aussi bien renvoyer à la réalité de la composition des troupes que rendre un hommage implicite à la composition de Benjamin West. Contrairement à ce dernier, toutefois, Trumbull ne s'appuie pas sur un modèle typologique, comme celui de la *Pietà* d'Annibal Carrache. Plus proche en cela du traitement proposé par Copley dans sa *Mort du comte de Chatham* (1781) ou sa *Mort du major Pierson* (1782-1784)¹², Trumbull demeure au plus près de la réalité de la guerre : les différentes armes utilisées pendant la bataille y sont scrupuleusement représentées ; et les vêtements portés par les soldats pour se protéger du froid glacial de la nuit tempétueuse sont détaillés avec précision, permettant de distinguer sans difficulté les combattants patriotes et britanniques.

Mais la plus grande différence entre les œuvres de Trumbull et de West tient dans la manière dont elles s'emparent du grand récit national. Pour le peintre d'histoire de George III, il est indispensable de glorifier la grandeur des héros de son armée. Le général Wolfe est donc dépeint comme le martyr d'une guerre que les Anglais n'ont pas voulue. Son tableau est exclusivement consacré à l'armée britannique, les troupes patriotes n'étant qu'évoquées à l'arrière-plan, dans le tumulte de la fin de la bataille. Trumbull ne s'est en revanche jamais caché des intentions de son tableau : « the great object of my wishes [...] is to take up the History of Our Country »¹³. Plus qu'une peinture d'histoire, *La Mort du général Montgomery* est donc une peinture historique. Se faisant historien de son propre pays, Trumbull ne cherche pas tant à héroïser l'une des figures de son armée qu'à dénoncer l'absurdité d'une guerre fratricide. Deux ans après la fin de la Guerre d'indépendance, il signe un tableau qui marque par anticipation la réconciliation des

Américains et des Britanniques autour d'un corps qui appartient en propre à leurs deux nations.

Charles Reuben Ryley et l'idéalisation de la campagne anglaise

Malgré l'importance que Trumbull accorde à sa *Mort du général Montgomery* et au cycle auquel ce tableau appartient, son entreprise n'est pas couronnée de succès. Alors qu'il expose plusieurs tableaux à la Royal Academy en 1784, 1785 et 1786, son tableau n'est pas présenté, soit que l'artiste n'imagine pas qu'il puisse être accepté, soit que son sujet ne paraît guère acceptable au sein d'une institution protégée par le roi. Il ne parvient d'ailleurs pas à trouver un graveur acceptant de tirer une estampe de son œuvre, à Londres, à Paris, ni même en Allemagne ou aux Pays-Bas, et finit par rentrer en Amérique en novembre 1789. Malgré cet échec, le tableau de Trumbull illustre les ambitions des peintres d'histoire britanniques qui, durant les années 1780, tentent d'envisager de nouveaux moyens de construire par l'image le grand récit national. Pour Gilpin, on l'a vu, ce récit passe d'abord par la célébration de la beauté pittoresque des paysages britanniques. Pour Trumbull, il s'agit davantage de s'appuyer sur la description des divisions de la nation britannique au sein du territoire américain. Chez d'autres peintres, cette construction du sentiment national prend des formes moins patriotiques et plus modestes.

C'est le cas, par exemple, des tableaux peints par Charles Reuben Ryley. Ce peintre, on l'a dit, a fait partie des peintres d'histoire britanniques les plus prometteurs de sa génération. Protégé de John Hamilton Mortimer, auprès duquel il a d'abord étudié la gravure, il obtient plusieurs prix au sein de la Society of Artists (1767) comme de la Royal Academy, où il entre dans les ateliers en février 1769 avant de remporter une médaille d'argent (1770), puis la médaille d'or de la meilleure peinture d'histoire pour un *Oreste sur le point d'être sacrifié par Iphigénie* (1778), présenté à l'exposition de la Royal Academy l'année suivante. Des problèmes de

¹² Londres, Tate Britain.

¹³ Cooper & Burnham 1982, p. 7.



160. Charles Reuben Ryley,
Le Retour d'Olivia, 1786, huile
sur toile, 27,9 x 34,9 cm,
New Haven, Yale Center for
British Art, inv. B1981.25.545

santé récurrents limitent toutefois sa production et l'obligent à revoir ses ambitions à la baisse. Au fil des années, Ryley se concentre ainsi sur des activités d'illustrateur et de peintre décorateur – il participe notamment au décor de la Goodwood House de Charles Lennox, troisième duc de Richmond. Même s'il n'en fait formellement pas partie, n'étant ni associé, ni académicien, Ryley demeure toutefois fort présent au sein des expositions de la Royal Academy et expose quatorze tableaux ou dessins d'histoire entre 1774 et 1785. C'est en 1786 qu'il fait le choix de présenter un nouveau tableau que le livret de l'exposition présente laconiquement et fautivement ainsi : « Vicar of Wakefield, vol. I, chap. VII » (ill. 160). La scène représentée est bien tirée d'un des romans britanniques les plus populaires du XVIII^e siècle, *The Vicar of Wakefield*, publié par Oliver Goldsmith en 1766. Dans le sillage du roman sentimental de Samuel Richardson, Goldsmith, un proche de Samuel Johnson et de Joshua Reynolds, raconte l'histoire du docteur Richard Primrose, un ministre désargenté, qui, confronté à une multiplicité d'épreuves personnelles, qui touche sa situation matérielle et familiale, fait preuve d'assez de grandeur d'âme et de qualités morales pour les surmonter. L'épisode décrit par Ryley, toutefois, ne prend pas place au chapitre VII du tome I, mais au chapitre III du tome II – le chapitre XXII des éditions

actuelles. Attiré par les charmes d’Olivia, l’une des filles de Primerose, M. Thornhill lui tend un piège. Dans le cadre d’une fausse cérémonie, il tente de l’épouser avant de l’abandonner après la cérémonie. Le ministre retrouve la trace de sa fille et s’apprête à l’accueillir, mais perd alors sa maison en proie aux flammes. En bon croyant, Primrose accepte les épreuves qui lui sont imposées par Dieu et fait de mauvaise fortune bon cœur. Installant sa famille dans l’un des communs de son habitation, qu’il meuble avec l’aide généreuse de ses voisins, avant de demander à sa deuxième fille, Sophie, et à Moïse, son fils cadet, d’aller chercher Olivia :

Being unable to go for my poor child myself, as my arm grew very painful, I sent my son and daughter, who soon returned, supporting the wretched delinquent, who had not the courage to look up at her mother, whom no instructions of mine could persuade to a perfect reconciliation; for women have a much stronger sense of female error than men. « Ah, madam », cried her mother, « this is but a poor place you are come to after so much finery. My daughter Sophy and I can afford but little entertainment to persons who have kept company only with people of distinction. Yes, Miss Livy, your poor father and I have suffered very much of late; but I hope heaven will forgive you ». – During this reception, the unhappy victim stood pale and trembling, unable to weep or to reply; but I could not continue a silent spectator of her distress, wherefore assuming a degree of severity in my voice and manner, which was ever followed with instant submission, « I entreat, woman, that my words may be now marked once for all: I have here brought you back a poor deluded wanderer; her return to duty demands the revival of our tenderness. The real hardships of life are now coming fast upon us, let us not therefore encrease them by dissention among each other. If we live harmoniously together, we may yet be contented, as there are enough of us to shut out the censuring world, and keep each other in countenance. The kindness of heaven is promised to the penitent, and let ours be directed by the example. Heaven, we are assured, is much more pleased to view a repentant sinner, than ninety nine persons who have supported a course of undeviating

rectitude. And this is right; for that single effort by which we stop short in the downhill path to perdition, is itself a greater exertion of virtue, than an hundred acts of justice »¹⁴.

La scène représentée par Ryley se présente ainsi comme une relecture explicite de la Parabole du Fils Prodigue. Alors que Deborah, l’épouse du ministre, joue le rôle du bon fils de la parabole, taçant sa fille à son retour et espérant qu’elle sera pardonnée par le Seigneur, Primrose reconnaît Olivia comme une victime; ému par sa faiblesse et son incapacité à réagir aux mots durs de sa mère, il en appelle à l’unité au sein de la famille et au Ciel, qui promet sa miséricorde à celles et ceux qui se repentent, citant explicitement une autre Parabole, celle de la brebis perdue¹⁵.

À la manière de Joseph Highmore dans les années 1740, Charles Reuben Ryley profite du succès d’un grand roman sentimental « que toute l’Europe a lu »¹⁶, afin de toucher les spectateurs à la faveur du spectacle des qualités morales du docteur Primrose. Son tableau est aussi, dans la continuité des œuvres d’Edward Penny et de John Hamilton Mortimer, un conte moral, qu’il place sous l’égide chrétienne du titre du chapitre auquel il emprunte son récit (« Offences are easily pardoned where there is love at bottom »), et où, comme le souligne Eusèbe Girault de Saint-Fargeau quelques années plus tard, « le sentiment de la famille consacre le sentiment du devoir, et constitue, sous l’œil de Dieu, comme un sacerdoce primitif auquel viennent se rattacher tous les dévouements, et qui s’élève, par un imperceptible progrès, jusqu’aux sublimes vertus »¹⁷. Mais l’œuvre de Ryley est avant tout une véritable pastorale britannique qui, sous le prétexte de représenter une scène sensible, confronte surtout les spectateurs de l’exposition de la Royal Academy avec les lieux et les protagonistes d’une

¹⁴ Goldsmith [1986], p. 142-143.

¹⁵ LC 15, 4-7.

¹⁶ *Revue des Romans*, 1839, p. 290. Le roman de Goldsmith est effectivement un succès européen, étant traduit en français (1767), en néerlandais (1768), allemand (1776) et italien (1809).

¹⁷ *Ibid.*

campagne anglaise idéalisée, dont Goldsmith reconstitue la vie, les lieux et les mœurs, avant de revenir sur ce thème quatre ans plus tard, dans *The Deserted Village* (1770), un poème dénonçant la désertification des campagnes britanniques.

Le projet de John Boydell

Durant les années 1780, le sentiment national britannique ne se traduit plus seulement au sein des paysages pittoresques, des tableaux héroïques de la guerre d'indépendance ou des scènes pastorales. Il prend une nouvelle ampleur et connaît des développements inédits quand, en 1786, un grand projet naît dans l'esprit de l'éditeur et entrepreneur John Boydell : proposer une nouvelle édition complète et illustrée des pièces de William Shakespeare.

Une longue attente

Cette idée n'est pas tout à fait nouvelle. Durant la première moitié du siècle, les lecteurs avaient déjà eu l'occasion de découvrir les pièces illustrées du dramaturge de Stratford-upon-Avon. À la suite de la deuxième édition par Jacob Tonson de l'édition très libre d'Alexander Pope (1728), ornée de plusieurs illustrations¹⁸, Francis Hayman profite du regain d'intérêt pour les pièces de Shakespeare notamment initié par le cercle de lord Burlington pour collaborer à l'illustration des éditions de William Shakespeare par Lewis Theobald (1740), puis par de Thomas Hanmer (1743)¹⁹. En quelques années, toutefois, la philologie shakespearienne fait des progrès considérables, dus notamment aux attentions croisées de Samuel Johnson et de George Steevens. Ces deux lecteurs passionnés de Shakespeare se rencontrent à Londres en avril 1758, puis en octobre 1765. Ils collaborent sur

une nouvelle édition augmentée et annotée du théâtre de Shakespeare, qui fait l'objet de la publication des quatre volumes des *Twenty of the Plays of Shakespeare* (1766), puis d'une édition révisée de l'édition de Johnson (1773). Un an plus tard, en février 1774, Steevens est élu au Club avec la bénédiction de Johnson. Les deux hommes sont rejoints dans leurs efforts par Edmond Malone, qui publie à partir de janvier 1778 une nouvelle édition de Shakespeare, dont le premier volume contient *An Attempt to Ascertain the Order in which the Plays Attributed to Shakespeare were Written*. Malone est encouragé par Steevens à publier un supplément à l'édition qu'il a réalisée avec Johnson. Les deux volumes sont assez rapidement publiés en avril 1780 puis au printemps 1783.

Ces développements de l'exégèse shakespearienne, qui permet de publier des textes plus conformes aux éditions originales, mais aussi de les agrémenter d'un appareil de notes et de commentaires considérable, sont accompagnés par les peintres et les graveurs. À l'occasion du jubilé organisé en l'honneur de Shakespeare dans la ville de Stratford-upon-Avon, en 1769, l'éditeur écossais George Nicol aurait proposé à David Garrick, l'un des premiers et des principaux hérauts du théâtre shakespearien sur les planches londoniennes, de collaborer avec lui afin de publier « a national edition of Shakespeare », mais sans succès : « Why it was then neglected it is not now easy to say ; I attribute it more to the youth and inexperience of the proposer than to any want of propriety in the plan. The event has shown the proposal was neither improper nor impracticable »²⁰. Un peu plus de vingt ans plus tard, trois ans tout juste après la mort de Garrick, Robert Edge Pine organise dans le quartier de Spring Gardens une exposition personnelle de ses œuvres qui comporte notamment une série de tableaux de sujets shakespeariens. La même année, Samuel Felton achève la rédaction de notes et de commentaires qu'il ne publie qu'en 1787 sous le titre d'*Imperfect Hints Towards a*

¹⁸ Shakespeare [1728].

¹⁹ Shakespeare [1740] ; Shakespeare [1743].

²⁰ *The Annual Register*, 1829, p. 243.

New Edition of Shakespeare, et qu'il dédie à Horace Walpole et à Joshua Reynolds « whom Shakespeare, had he lived in these Days, would have chosen for the Conductors of any splendid Edition of his Works »²¹. Ces publications encouragent un certain nombre d'éditeurs, de libraires, d'imprimeurs et d'entrepreneurs à se pencher à nouveau sur le corpus des textes shakespeariens, à l'image du graveur Charles Taylor qui, entre 1783 et 1787, en collaboration avec son frère Isaac, fait paraître le premier volume d'une série d'ouvrages illustrés consacrés aux meilleurs passages de William Shakespeare (*The Picturesque Beauties of Shakespeare*, 1783-1787)²². Les Taylor s'octroient alors les services du jeune peintre d'histoire Robert Smirke, mais suscitent aussi l'intérêt et même l'admiration de certains de leurs collègues.

Les prémices du projet

Parmi eux, l'éditeur John Boydell est sans doute le plus curieux. Lors d'un grand dîner chez son neveu, le peintre Josiah Boydell, dans le quartier londonien de West Hampstead, en novembre 1786, il exprime pour la première fois le souhait de mener à bien un nouveau projet : faire appel aux artistes britanniques les plus fameux pour illustrer les scènes les plus célèbres des meilleures pièces de William Shakespeare. L'idée est favorablement reçue par les peintres présents – Benjamin West, Paul Sandby et surtout George Romney (qui prétendra plus tard que l'idée était la sienne), de concert avec son ami le poète William Hayley. Henry Fuseli soutiendra également l'initiative, après avoir eu l'idée lui aussi, de faire construire une salle dédiée au génie de Shakespeare, sur le modèle de la chapelle Sixtine, et décorée de scènes empruntées aux pièces du dramaturge anglais. Dès le 1^{er} décembre, le projet est annoncé dans la presse avant d'être présenté au Roi. Boydell s'associe à l'un de ses amis, le libraire écossais George Nicol,

installé à Londres depuis 1769, libraire du roi (1781), qui fait partie des convives du dîner de novembre 1786. Pleinement investi dans le projet, Nicol souhaite concevoir à cette occasion une nouvelle fonte dont l'ambition est esthétique (elle doit être allier « utility, elegance and beauty »²³), mais également commerciale : Il souhaite rivaliser avec ses concurrents continentaux, et notamment avec l'imprimerie ducale de Parme, dirigée par Giambattista Bodoni ; Il engage pour cela le fondeur de caractères William Martin, originaire des ateliers de John Baskerville à Birmingham, qui travaille dans un premier temps au domicile de Nicol, dans le quartier de Pall Mall, mais qui fabrique une fonte que de nombreux contemporains trouveront si proche de celle habituellement utilisée par Baskerville et surtout par Bodoni qu'ils soupçonneront le typographe de plagiat. Cette querelle aide paradoxalement Nicol à se faire un nom et à devenir l'un des éditeurs britanniques les plus en vue. En accord avec Boydell, il prend également contact avec la fabrique de papier des Whatman, reconnue pour la qualité de ses produits, ainsi qu'à deux graveurs reconnus, Caroline Watson and Francesco Bartolozzi – même si, compte tenu du travail considérable, ce sont surtout des graveurs moins connus qui seront sollicités. George Steevens est par ailleurs choisi pour concevoir les textes de Shakespeare et corriger les épreuves, bien qu'il ne voie jamais le résultat final, mourant en 1800, deux ans avant la publication définitive.

Une division des talents : le cas de John Opie

L'un des premiers peintres contactés par John Boydell est John Opie. Originaire des Cornouailles, Opie est présenté très tôt comme un véritable *Wunderkind* : à l'âge de dix ans, il montre de précoces talents de dessinateur et de peintre, peignant les paysages de sa région ; mais c'est à l'âge de quatorze ans, après que son père eut désapprouvé cette inclination, que le critique John Wolcot découvre par hasard les talents du jeune garçon ;

²¹ Felton 1787.

²² Taylor & Smirke, 1787.

²³ Goldsmith & Parnell 1795, p. vii.

il se mue alors en imprésario d'un artiste dont il souhaite promouvoir, mais aussi profiter de l'ascension. Devenu peintre itinérant vers 1776, Opie n'est pas accepté dans l'atelier d'Ozias Humphry malgré l'entremise de Wolcot. Sa première œuvre exposée à la Society of Artists, en 1780, fait toutefois parler d'elle : « Maître Opie, de Penryn, Une tête de garçon, un exemple de génie qui n'a jamais vu un tableau »²⁴. Le tableau suscite la curiosité des spectateurs si bien que Wolcot décide de s'installer avec Opie à Londres, à l'automne 1781 afin de lancer la carrière du *Cornish Wonder*.

L'ambition affichée par Wolcot est de présenter Opie comme l'antithèse de Reynolds. À ce dernier, dont la politesse extrême frise parfois l'obséquiosité, Opie oppose une simplicité et une rudesse de mœurs qui l'assimilent, selon les mots respectifs du révérend Richard Polwhele et du graveur Thomas Hearne, à un « wild animal »²⁵ et « a rude, clownish boy with lank, dark hair, and a green feather »²⁶. La stratégie de Wolcot est alors couronnée de succès. Opie reçoit la visite du roi et de la reine entre la fin 1781 et le début 1782. Le couple royal lui achète deux tableaux : un *Mendiant et son chien* et un portrait de Mary Granville, M^{me} Delany²⁷. Une deuxième version de ce dernier tableau est peinte pour lady Bute et fait dire à Horace Walpole : « Oui vraiment, it is pronounced like Rembrandt »²⁸. Le créateur est toutefois dépassé par sa créature. Quand Wolcot présente Opie à Reynolds en 1781, le président de la Royal Academy est d'emblée impressionné par les progrès du jeune peintre et par son ambition, qu'il souhaite encourager. À la suite de son mariage avec Mary Bunn, la fille d'un usurier londonien, le jeune peintre conforte sa situation matérielle. Il prend ses distances avec Wolcot afin de pouvoir conserver l'ensemble des revenus de son travail

même si les deux hommes continuent sporadiquement à se fréquenter. Durant l'été 1786, Opie effectue un voyage dans les Pays-Bas en compagnie de son beau-père et d'un autre peintre, peut-être Daniel Gardner. Ils visitent les villes de Bruges, Gand, Bruxelles, Anvers, Rotterdam, Amsterdam et La Haye. Opie admire notamment les tableaux de Rembrandt, avec lequel, on l'a vu, il a été très tôt comparé : « We saw some fine Rembrandts – he was wonderfully simple in his heads, & his compositions singularly grand, with prodigious force and roundness, & his colouring sometimes exquisitely true »²⁹. Richard Wyatt devient le patron d'Opie et lui commande de nombreux portraits familiaux. Opie est également apprécié pour son talent de peintre des scènes de la vie rurale, qu'il expose régulièrement à la Royal Academy. Toutefois, comme son ami et concurrent James Northcote, John Opie cultive d'abord un intérêt pour la peinture d'histoire, qu'il fait connaître en présentant un *Jacques I^{er} d'Écosse assassiné par Graham, à l'instigation de son oncle le duc d'Atholl* à l'exposition de la Royal Academy de 1786³⁰.

Après avoir été élu associé de la Royal Academy, le 6 novembre 1786, et quelques mois avant de devenir académicien, le 13 février 1787, Opie accepte ainsi la proposition qui lui est faite par Boydell de peindre plusieurs tableaux pour son projet shakespearien³¹. L'idée de l'entrepreneur est de demander plusieurs tableaux tirés de l'intrigue de *Romeo and Juliet* afin de résumer les principaux moments de la pièce et de confier les différents sujets à des peintres capables de les traiter. Les scènes finales de la tragédie, qui se déroulent dans la chambre de Juliette ou dans la crypte, supposent de représenter des espaces clos et sombres et de faire appel à un système de lumières artificielles. C'est la raison pour laquelle Boydell contacte deux véritables spécialistes en

²⁴ « Master Oppy, Penryn, A Boy's Head, an instance of Genius, not having seen a picture » (Earland 1911, p. 25).

²⁵ Earland 1911, p. 15.

²⁶ Earland 1911, p. 28.

²⁷ Ces deux tableaux sont toujours conservés dans les collections royales britanniques.

²⁸ Cité par Earland 1911, p. 36.

²⁹ Earland 1911, p. 63.

³⁰ Détruit en 1940, mais gravé par Thomas Ryder I en 1792. La description complète est : « James the First of Scotland Assassinated by Graham, at the instigation of his uncle the Duke of Atholl (Vide Buchanan's History of Scotland) ».

³¹ Earland 1911, p. 62-64.

161. Johann Gottlieb Facius d'après John Opie, *La Découverte de la mort de Juliette* (série de la *Shakespeare Gallery de John Boydell*), 1786-1804, eau-forte et gravure, 32,6 x 42,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0822.3534



la matière: Joseph Wright of Derby pour la représentation de la scène où Juliette s'éveille au moment où frère Laurent entre dans la tombe, et John Opie, qui est le premier à achever son tableau, *La Découverte de la mort de Juliette* (1786; ill. 161), à la fin de l'année 1786³². Comme la mort de Cordelia, la fin tragique de Roméo et de Juliette a souvent été jugée trop choquante par les critiques et le public britannique. À la fin de la pièce, frère Laurent offre une potion à Juliette afin de la plonger pendant quarante-deux heures dans un sommeil s'apparentant à la mort. Il promet d'envoyer ensuite un messenger pour en informer Roméo et permettre aux deux amants de s'enfuir ensemble. La nuit précédant son mariage, Juliette est ainsi retrouvée « morte ». Son corps est placé dans la crypte familiale; mais le message promis par frère Laurent n'arrivera jamais. Apprenant le « mort » de Juliette de son serviteur Balthasar, Roméo achète du poison, se rend dans la crypte, rencontre et tue Paris, puis boit le poison. À son réveil, Juliette découvre la mort de son amant et se tue d'un coup de dague. Les familles rivales et le prince se rencontrent alors dans la crypte et découvrent les trois cadavres. Cette fin terrible a fait l'objet de nombreuses censures théâtrales après la première publication du texte en 1597. En 1660, à l'occasion de la réouverture des théâtres londoniens, James Howard publie un *Romeo and Juliet* qui, sous la forme d'une tragicomédie, donne une fin heureuse au récit

³² William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, IV, IV, v. 44-122. Voir aussi Boydell 1789, n° XXXIII, p. 89-91.

de Shakespeare puisque les deux héros survivent l'un et l'autre³³. Vingt ans plus tard, Thomas Otway réécrit à son tour la pièce de Shakespeare et publie *The History and Fall of Caius Marius* (1680), qui finit en un dénouement heureux. Elle obtient un succès considérable, qui lui permet d'être jouée à Londres pendant plus d'un demi-siècle et d'être elle-même adaptée par Theophilus Cibber (1744) ou par David Garrick. Lorsqu'il commence à jouer la pièce, l'acteur n'hésite pas à biffer les dialogues qu'il juge inutiles, à enlever les scènes et les propos jugés indécents et à supprimer la figure de Rosaline que Roméo abandonne pour Juliette. Au XVIII^e siècle, certains écrivains et critiques, comme Charles Gildon ou Henry Home, lord Kames, continuent toutefois de critiquer ouvertement le dénouement de la tragédie, qu'ils jugent excessivement dépendant du hasard plutôt que du destin. De nombreux auteurs, dramaturges et musiciens persistent à édulcorer le drame shakespearien, à l'image du compositeur Georg Anton Benda dont le *Romeo und Julie* (1776) modifie une grande partie de l'action et donne une fin heureuse à l'intrigue.

De telles altérations du texte shakespearien, encore pensables durant les derniers premiers tiers du XVIII^e siècle, deviennent difficilement envisageables dans le cadre d'un projet éditorial qui encourage les peintres à s'appuyer sur les éditions les plus récentes et les plus authentiques de Steevens et de Johnson, pour lequel *Romeo and Juliet* est l'une des pièces les « plus plaisantes » (« most pleasing ») de Shakespeare³⁴. C'est donc en affrontant directement la représentation des scènes finales de la pièce que Boydell confie à Opie le soin de représenter la première d'entre elles : la découverte de la « mort » de Juliette par sa famille, décrite à la scène v de l'acte IV. Ce choix permet à Opie de proposer, à la manière de John Hamilton Mortimer, une véritable galerie de portraits des membres de la famille de Juliette et de certains personnages importants de la pièce, lesquels se succèdent les uns aux autres dans la chambre

de la jeune femme et découvrent avec horreur son corps supposément mort. La nurse est la première à faire son entrée sur scène et à « ouvrir les rideaux » (« undraws the curtains ») que l'on voit à l'arrière-plan. Opie la place donc en tête du lit, non loin du corps de Juliette. Lady Capulet entre ensuite, attirée par le bruit, tandis que la nurse, incapable de répondre à ses questions, l'invite seulement à découvrir elle-même la scène :

LADY CAPULET : What noise is here?

NURSE : O lamentable day!

LADY CAPULET : What is the matter?

NURSE : Look, look! O heavy day!³⁵

La nurse et lady Capulet sont donc les relais respectifs du dramaturge et du peintre d'une part, et du spectateur d'autre part. La nurse dévoile la scène tragique à l'ensemble des membres de la famille, qu'elle accueille en ne cessant de répéter : « O lamentable day ! » La seconde découvre l'horreur et n'a que ses yeux pour pleurer. Opie accorde ainsi une grande importance à la figure de lady Capulet. Placée au centre géométrique du tableau, elle est éclairée d'une lumière forte qui, par une grande masse claire qui complète celle formée par le corps de Juliette et les draps de son lit, attire le regard vers l'expression pathétique de son visage et de ses mains. Capulet entre ensuite et ne veut pas se contenter de voir la mort de sa fille ; il veut aussi la toucher³⁶. Suivent ensuite frère Laurent et Paris, accompagnés de musiciens qui, à gauche de la composition, permettent de renforcer l'expression particulière des passions. C'est à Paris qu'Opie confie la tâche, à la place de son père, de toucher le corps de Juliette. Frère Laurent, de son côté, s'adresse naturellement au ciel tout en tournant sa tête vers lady Capulet³⁷.

En donnant au frère un visage relativement impassible, avec des yeux qui semblent vouloir sonder la réaction de lady Capulet, Opie cherche à faire comprendre

³⁵ *Ibid.*, IV, v, v. 13-16.

³⁶ *Ibid.*, v. 21-25.

³⁷ *Ibid.*, v. 61-66.

³³ Loehlin 2002, p. 7.

³⁴ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II, II, v. 109-111.

au spectateur le caractère feint de cette pièce dans la pièce dont il est le grand organisateur. Sans doute le genou gauche légèrement relevé de Juliette tente-t-il également de faire deviner qu'elle n'est pas réellement morte, mais seulement plongée dans un profond sommeil. Mais ces signes sont relativement discrets et ne menacent pas l'expression générale du drame que le peintre traite grâce aux puissants effets de clair-obscur dont il est alors le véritable spécialiste dans la peinture d'histoire britannique et qui répondent parfaitement aux nombreuses métaphores qui, dans la pièce de Shakespeare, associent la lumière à la beauté des jeunes amants et l'ombre à la mort et au malheur³⁸. Quand il parle de Juliette, Roméo parle du soleil³⁹; il la compare à une torche, un joyau étincelant dans la nuit⁴⁰ ou un ange brillant dans les nuages sombres⁴¹. Quand, en revanche, Juliette gît morte dans la tombe, sa « beauty makes this vault a feasting presence full of light »⁴². Le tableau de John Opie n'est évidemment pas exempt de certaines références visuelles – on peut notamment penser, pour la composition d'ensemble, à *La Mort de Germanicus* (ill. 37) de Nicolas Poussin ou, plus proche de lui, au *Night Mare* (ill. 137) d'Henry Fuseli, où l'association de la mort et de la sexualité est également présente. Sans doute encouragé par John Boydell, le peintre britannique demeure toutefois très proche du texte shakespearien dont il propose une traduction visuelle fidèle en s'appuyant sur les moyens propres à sa manière.

L'exposition politique de 1787

John Opie est alors l'un des peintres d'histoires les plus actifs et les plus demandés. Tandis que le projet de John Boydell ne commence que très lentement, exigeant de l'entrepreneur qu'il puisse choisir et contacter les peintres en fonction de leurs talents particuliers, puis attendre leur éventuel accord et l'achèvement des œuvres qui leur sont confiées, l'exposition organisée par la Royal Academy en 1787, dont on connaît l'accrochage de trois des quatre murs de la Great Room grâce à une estampe gravée par Pietro Antonio Martini d'après un dessin de Johann Heinrich Ramberg (ill. 162), confirme l'importance décisive que les peintres d'histoires britanniques accordent aux sujets empruntés au grand récit national. Un véritable combat semble s'y jouer entre deux grands formats accrochés sur deux murs opposés. À gauche, on reconnaît « *L'Assassinat de David Rizzio* » (ill. 163) de John Opie et, à droite, « *Sir William Walworth, lord-maire de Londres en 1381, en présence de Richard II, alors âgé de quinze ans, tuant Wat Tyler, le chef des insurgés lesquels sont apaisés par le discours héroïque du roi* » (ill. 164) de James Northcote.

Un tableau politique : « *L'Assassinat de David Rizzio* » de John Opie

Pour son tableau, John Opie fait le choix, après George Romney, de se consacrer à un épisode de l'histoire élisabéthaine rarement peint. Bon musicien, excellent chanteur, David Rizzio (également appelé Rizio, Riccio ou Rizzo, suivant les sources) devient à la fin de l'année 1564 le secrétaire particulier de Marie d'Écosse. Les rumeurs prétendent qu'il entretient des relations adultères avec elle, qui auraient abouti à une grossesse cachée. Jaloux, Henry Stuart, lord Darnley, décide de commanditer le meurtre du ce courtisan qui a le triple tort d'être l'amant de son épouse, d'être italien et d'être

³⁸ *Ibid.*, V, III, v. 169-170. Voir Siegel 1961.

³⁹ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II, II, v. 3.

⁴⁰ *Ibid.*, I, v. v. 42-45.

⁴¹ *Ibid.*, II, II, v. 26-32.

⁴² *Ibid.*, V, III, v. 85-86.



162. Pietro Antonio Martini d'après Johann Heinrich Ramberg, *L'Exposition de la Royal Academy de 1787*, eau-forte rehaussée de couleurs, 36,6 x 51,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Aa,1,24



163. Isaac Taylor II d'après John Opie, « *L'Assassinat de David Rizzio* », 1791, eau-forte et gravure rehaussée de couleurs, 48 x 59,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1891,0414.69

164. Anker Smith d'après James Northcote, « Sir William Walworth, lord-maire de Londres en 1381, en présence de Richard II, alors âgé de quinze ans, tuant Wat Tyler, le chef des insurgés lesquels sont apaisés par le discours héroïque du roi », 1796, eau-forte et gravure, 44 x 60 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. G,7 148



catholique. Il s'appuie pour cela sur son père, Matthew Stuart, quatrième comte de Lennox, sur Patrick Ruthven, troisième lord Ruthven, et sur William Maitland de Lethington. L'événement a lieu le 9 mars 1566, vers 20 heures, dans la salle à manger de la reine, dans le palais d'Holyroodhouse, « a cabinet about twelve foot square, in the same a little low reposing bed, and a table »⁴³. Escorté d'une troupe de quatre-vingts soldats et d'un certain nombre de nobles dont les noms ont été conservés grâce aux souvenirs du diplomate anglais Thomas Randolph⁴⁴, lord Darnley prend le contrôle du palais en maîtrisant les gardes royaux. Il pénètre dans la salle à manger où Marie d'Écosse soupe avec David Rizzio et des amis. Il tente d'abord de rassurer la reine, alors enceinte de sept mois du futur Jacques VI, avant de demander l'arrestation de Rizzio. La reine refuse de se soumettre à cet ordre tandis que le courtisan se cache derrière elle. Mais rien n'y fait : James Douglas,

⁴³ Strickland 1843, t. II, p. 358.

⁴⁴ Outre lord Ruthven et William Maitland, Randolph mentionne également les noms de William Ruthven, premier comte de Gowrie et futur quatrième lord de Ruthven, James Douglas, quatrième comte de Morton, Patrick Lindsay, sixième lord Lindsay, John Cockburn d'Ormiston, John Crichton de Brunstane, James Johnston d'Elphinstone, William Douglas de Lochleven, futur sixième comte de Morton, William Douglas de Whittingehame, Andrew Kerr de Fawdonsyde, Patrick Murray de Tippermure, William Sinclair d'Herdmanston, Adam Tweedie de Dreva, William Tweedie de Drumelzier et les deux prédicateurs John Knox et John Craig. Voir Buchanan 1827, t. II, p. 483.

quatrième comte de Morton et lord Chancelier d'Écosse, s'empare de Rizzio ; lord Ruthven, malgré les efforts des alliés de la reine de l'en empêcher, frappe le courtisan de cinquante-six coups de couteau ; le corps est ensuite jeté dans l'escalier principal, dépouillé de ses bijoux et de ses vêtements, avant d'être enterré deux heures plus tard dans le cimetière du palais.

Comme en témoigne la légende de l'estampe gravée en 1791 par Isaac Taylor II, John Opie s'est fondé sur le récit de l'assassinat proposé par William Robertson dans son *History of Scotland during the Reigns of Queen Mary and James VI* (1759)⁴⁵:

Every circumstance here paints and characterizes the manners and men of that age, and fills us with horror at both. The place chosen for committing such a deed was the queen's bedchamber. Though Mary was now in the sixth month of her pregnancy, and though Rizio might have been seized elsewhere without any difficulty, the king pitched upon this place, that he might enjoy the malicious pleasure of reproaching Rizio with his crimes before the queen's face. The earl of Morton, the lord high chancellor of the kingdom, undertook to direct an enterprise, carried on in defiance of all the laws of which he was bound to be the guardian. The lord Ruthven, who had been confined to his bed for three months by a very dangerous distemper, and who was still so feeble that he could hardly walk, or bear the weight of his own armour, was intrusted with the executive part; and while he himself needed to be supported by two men, he came abroad to commit a murder in the presence of his sovereign⁴⁶.

Lorsque le tableau d'Opie est présenté au public, les réactions sont dans l'ensemble très positives. Certes, un article du *Gentleman's Magazine* regrette le caractère artificiel du coloris et du clair-obscur⁴⁷, tandis que, bien plus tard, Charles Robert Leslie reprochera à Opie de



165. Martin Rota d'après Titien, *Le Martyre de saint Pierre de Vérone*, 1560-1580, gravure, 39,9 x 27,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1857,0613.338

n'avoir prêté qu'une attention superficielle aux costumes historiques⁴⁸. Le peintre de genre anglais reconnaît toutefois « the life and energy with which he has brought the dreadful scene before us » :

We hear the wretched victim, through whose silken coat his back seems to writhe and tremble, cry for mercy above the shouts of his murderers, and the rattle of their armour, while

⁴⁵ En octobre 1778, John Hawkins publie également un article dans l'*Universal Magazine* qu'il consacre partiellement à la vie de David Rizzio (*History and Character of Scots Music, including Anecdotes of the Celebrated David Rizzio*).

⁴⁶ Robertson 1759, t. I, p. 307.

⁴⁷ The Gentleman's Magazine, octobre 1788.

⁴⁸ Leslie 1870, p. 64-145.



166. Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, *Le Massacre des Innocents*, 1510–1514, gravure, 27,6 x 42,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. H,1.19

the small white hand of the queen is extended, among their brawny arms and flashing swords, in a vain effort to stay them. The suddenness of the action is aided by fierce and abrupt gleams of light and tremendous depth of shadow; and the grandeur of the colour, and the breadth and truth of the whole picture, even had it no other merit, would worthily place it with the finest works of Tintoret⁴⁹.

Dans l'estampe de Martini, Reynolds désigne le tableau d'Opie au prince de Galles. Il semble donc que le peintre anglais ait su convaincre jusqu'au président de la Royal Academy, et cela, sans doute, d'abord, pour des raisons formelles. Si l'on en croit le témoignage croisé de Benjamin Haydon et de David Wilkie, John Opie aurait introduit du suif dans ses pigments afin de renforcer l'intensité des noirs de son tableau⁵⁰. Ce choix technique indique une ambition esthétique : celle de créer un clair-obscur extrêmement puissant. Leslie le compare au Tintoret; mais on pourrait également le rapprocher de celui que Titien a utilisé dans certains de ses tableaux, et dont Cornelis Cort a tenté de rendre compte dans les estampes qu'il en a tirées. Il est probable que, pour sa figure de Rizzio, Opie se soit inspiré, en la retournant, de celle du célèbre *Martyre de saint Pierre de Vérone* peint par Titien pour l'église vénitienne des SS. Giovanni e Paolo (ill. 165). Par ailleurs, il n'est pas exclu qu'Opie ait également pensé au *Massacre des Innocents* (ill. 166) gravé par Marcantonio Raimondi d'après Raphaël en peignant lord Ruthven, la dague à la main, ou la reine effrayée, dont le mouvement est empêché par l'un de ses gardes du corps.

⁴⁹ Earland 1911, p. 66-67.

⁵⁰ Earland 1911, p. 65.

Par ailleurs, la réussite du tableau de John Opie est également expressive et même symbolique. Cette construction typologique de *L'Assassinat de David Rizzio* est évidemment volontaire. Elle permet de faire de David Rizzio un martyr de l'histoire anglo-saxonne et de ses agresseurs des bourreaux à la cruauté insupportable. D'aucuns ont même pensé qu'Opie avait souhaité faire allusion au contexte contemporain, en donnant à la figure de l'assassin principal le visage de son ancien protecteur, John Wolcot⁵¹. S'agit-il d'une manière de mettre en scène les attaques répétées du pamphlétaire contre le caractère et les décisions du roi ? Dans ce cas, le tableau d'Opie n'est pas seulement un tableau d'histoire ; il est aussi un tableau politique qui, en dénonçant sur le modèle de William Richardson les terribles « manières et les hommes » des temps anciens, critique en réalité l'attitude de Wolcot, assimilée à un véritable crime. Telle est tout du moins l'interprétation qu'en donne *The Gentleman's Magazine* dans sa lecture du tableau, mais aussi dans les vers qui l'accompagnent, en décembre 1788 :

The resemblance between the delineated and poetical character of this impudent satirist, and the similarity of the painted subjects to those which have usually employed his reprehensible pen, is too obbious to escape the notice of the spectator. The author of the following stanzas has, therefore, ventured to draw the inference which every critical observer would naturayll deduce. The feelings of indignation may have been expressed in the language of severity ; but the world will determine whether, on such a subject, severity ought not to be considered as justice. [...]

Here Rizzio sinks beneath th' Assassin's arm,
Unheard a hapless Queen's imploring cries ;
There fierce attacks the regal couch alarm,
And guiltless James by treason's hireling dies.
Disloyal trifler ! 'twas thy latent scheme
To bid with royal grief the canvas glow,

And tutor'd art array'd thy favourite theme
In all the striking dignity of woe.
High in the scale shall these productions class,
If genuine taste the works of genius scan ;
Nor shall thy copy'd form unheeded pass,
Whose daring soul conceiv'd the horrid plan.
Thine, Peter, thine the strong-mark'd portrait there,
Twas thy own choice to wear the murderer's vest,
To slay the favourite of a Royal Fair,
And point the javeline at a Monarch's breast.
Well art thou mark'd amid the ruffian crew,
With eye of rancour, and with treacherous mien :
The cruel mind the skilful artist drew,
And made thee hero of each deathful scene.
Thy semblance there the present age will own
Alike in form and character portray'd,
And if to future times thy name be known,
They there shall execrate thy vengeful shade.
Now let thy rude assaults in triumph cease,
Confest thy skill to play the Traitor's part ;
To wound with lying lips a Monarch's peace,
Or plunge the ruthless poniard in his heart⁵².

Il est vrai qu'en 1785 et en 1787, Wolcot fait paraître deux ouvrages qui se moquent expressément du roi : le premier chant de *The Louisiad: An Heroi-Comical Poem*, et l'*Ode upon Ode, or, A Peep at St James's* in 1787. Mais cette interprétation du tableau d'Opie est peut-être trop simpliste. En 1820, un auteur anonyme de l'*Annual Biography* affirme non seulement que John Wolcot a été peint parmi les assassins de David Rizzio, mais aussi que John Opie a fait ce choix à la demande du pamphlétaire lui-même⁵³. Dans ce cas, et si cette information est vraie, la critique proposée par le tableau, sur une invention suggérée par Wolcot, pourrait concerner moins le roi que la cour, dont les conseils sont jugés excessivement flatteurs et condamnés pour cela,

⁵¹ Il semblerait qu'Opie avait déjà fait ce choix dans son *Jacques 1^{er} d'Écosse assassiné par Graham, à l'instigation de son oncle le duc d'Atholl*, présenté à l'exposition de la Royal Academy de l'année précédente.

⁵² *The Gentleman's Magazine*, 3 décembre 1788.

⁵³ Rogers 1878, p. 53.

167. William Dickinson
d'après John Graham,
« *Le Meurtre de David
Rizzio* », 1791, manière
noire, 50,2 x 61,8 cm,
Londres, British Museum,
Department of Prints
and Drawings, inv.
1870,1008.2802



comme Robert Edge Pine l'avait déjà envisagé en 1762 dans son *Canute le Grand blâmant ses courtisans pour leurs flatteries*.

Quelle que soit la lecture que l'on puisse retenir de *L'Assassinat de David Rizzio* d'Opie, il n'en demeure pas moins qu'il constitue, par son sujet comme par la manière de le traiter, une véritable nouveauté dans l'espace symbolique des expositions de la Royal Academy, en imposant une grille politique et même polémique à un sujet tiré de l'ancienne histoire anglo-saxonne. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le tableau est acheté par John Boydell pour le Guildhall de la City de Londres⁵⁴.

Un tableau historique : *Le Meurtre de David Rizzio* de John Graham

John Opie n'est d'ailleurs pas le seul, en 1787, à s'intéresser à la mort de David Rizzio. Un autre peintre, moins connu, et peut-être au courant du projet du peintre des Cornouailles, propose une représentation du même sujet, dans un tableau probablement exposé sur le quatrième mur de la Great Room ou dans une autre pièce : il s'agit du « *Meurtre de David Rizzio* » (ill. 167) du peintre écossais John Graham, qui avait fait ses classes dans les ateliers de la Royal Academy. Comme l'indique le livret de l'exposition, Graham ne s'est

⁵⁴ Earland 1911, p. 64.

pas fondé sur le récit de William Richardson, mais sur celui, plus long et détaillé, de l'*History of Scotland from the Establishment of the Reformation till the Death of Queen Mary* de Gilbert Stuart (1782) récemment publiée par l'historien écossais Gilbert Stuart :

Upon the ninth day of March, about seven o'clock in the evening, armed men to the number of five hundred, surrounded the palace of Holyrood House. The earl of Morton and the lord Lindsay entered the court of the palace, with one hundred and sixty persons. The Queen was in her chamber at supper, having in her presence her natural brother Robert, commendator of Holyrood House, Beton of Creich master of the household, Arthur Erskine, and David Rizzio. The King entering the apartment, seated himself by her side. He was followed by the lord Ruthven who being wasted with sickness, and cased in armour, exhibited an appearance that was hideous and terrible. Four ruffians attended him. In a hollow voice he commanded Rizzio to leave a place which did not become him. The Queen in astonishment and consternation applied to the King to unfold to her this mysterious enterprize. He affected ignorance. She ordered Ruthven from her presence under the pain of treason, declaring to him, at the same time, that if Rizzio had committed any crime she would produce him before the parliament, and punish him according the laws. Ruthven drawing his dagger, advanced towards Rizzio. The Queen rose to make an exertion of her authority. The unfortunate stranger laid hold of her garments, crying out for justice and mercy. Other conspirators rushing into the chamber overturned the table, and increased the dismay and confusion. Loaded pistols were presented to the bosom of the Queen. The King held her in his arms. George Douglas, snatching the dagger of his sovereign, plunged it into the body of Rizzio. The wounded and screaming victim was dragged into the antichamber ; and so eager were the assassins to complete their work, that he was torn and mangled with fiftysix wounds⁵⁵.

Factuel et précis, le récit de Stuart conduit Graham à proposer une représentation plus détaillée, mais aussi plus confuse de l'événement. Le tableau d'Opie est construit sur une composition très simple, opposant clairement deux parties. À droite, ce sont les proches de la reine qui sont représentés, autour de la table à laquelle ils étaient assis avant l'arrivée soudaine des renégats. Seul le roi consort, en armure, mais la tête nue, tente d'intervenir, tenant dans ses bras Marie d'Écosse afin d'éviter qu'elle intervienne et ne soit blessée dans l'action. À gauche, c'est l'action criminelle des rebelles qui est mise en scène, de manière progressivement dramatique : près du bord gauche du tableau, on aperçoit la masse des soldats faisant irruption dans la pièce après avoir gravi les escaliers ; puis l'on aperçoit les deux principaux protagonistes de l'action, l'un tentant d'immobiliser au sol le corps de Rizzio tandis que son acolyte s'apprête à le frapper. Chez Graham, il est plus facile d'identifier les différents personnages, mais aussi plus compliqué de saisir la logique d'ensemble du drame. Le moment choisi est celui où George Douglas, malgré les efforts d'un des soldats en armure, parvient à s'emparer de l'épée du roi. Vêtu d'un grand chapeau qui le distingue au milieu de la foule, le monarque empêche la reine de porter assistance à son amant. Le meurtrier est aidé par trois autres hommes, dont l'homme armé et casqué de droite est certainement lord Ruthven. À gauche, on aperçoit par ailleurs les pistolets menaçant la reine qui sont mentionnés par Gilbert Stuart.

Ayant rencontré un grand succès à sa sortie, l'*History of Scotland* de Gilbert Stuart avait surtout séduit par ses qualités narratives, mises au service d'une langue qui recherche moins la précision historique que la reconstitution émotionnelle des événements et des décisions politiques. Ainsi Marie d'Écosse apparaissait-elle, dans son ouvrage, comme la victime pitoyable de l'autorité despotique des Anglais et des querelles internes aux clans écossais. La croix fort visible sur la poitrine de la reine, dans le tableau de Graham, ainsi que son corps, qui semble littéralement enserré entre celui du

⁵⁵ Stuart 1782, t. I, p. 142-143.

roi et d'un rebelle, habillé de tartan, laisse entendre que le peintre retient cette interprétation de l'histoire, mais également une grille de lecture religieuse, où c'est au catholicisme représenté ici par la souveraine et par son amant italien que l'agression est également adressée. En revanche, Graham se sert surtout de Stuart pour conférer à la scène peinte une exactitude historiciste qu'Opie n'a pas vraiment visée. Le tableau du peintre écossais, gravé par William Dickinson en 1791, sera salué pour cela, tandis que son auteur peindra par la suite plusieurs tableaux pour Boydell; mais son œuvre, pour les mêmes raisons, emportant moins l'imagination que la raison, ne suscitera pas un enthousiasme analogue à celui de *L'Assassinat de David Rizzio* d'Opie ou du tableau que Northcote présente la même année afin de rivaliser avec celui du peintre des Cornouailles.

Un tableau dithyrambique :

La Mort de Wat Tyler de James Northcote

L'exposition de 1787 de la Royal Academy suit de quelques mois l'élection comme académicien de James Northcote (10 février), après avoir été élu associé le 13 novembre 1786. L'ancien élève de Reynolds fête ainsi cette consécration institutionnelle qu'il attendait en se présentant comme l'un des principaux peintres d'histoire de l'institution. Après avoir ainsi exposé *Le Roi Édouard V et son frère Richard, duc de York, tués dans la Tour sur ordre de Richard III* (1786)⁵⁶, il peint *La Rencontre d'Édouard V et de son frère* (1787)⁵⁷ et présente la même année, à l'exposition de la Royal Academy, un tableau que le livret de l'exposition présente comme « Sir William Walworth, lord-maire de Londres, en 1381, et en la présence de Richard II, alors âgé de 15 ans, tue Wat Tyler, à la tête des insurgés, lesquels sont ensuite apaisés par le discours héroïque du roi » (ill. 164)⁵⁸. Le sujet est

emprunté à un célèbre événement de la fin du Moyen Âge anglo-saxon. Il met en scène la mort du chef des révoltes paysannes déclenchées au début du mois de juin 1381, Walter Tyler, dit « Wat Tyler ». Compte tenu des détails présentés par le tableau de Northcote, il semble que le peintre se soit inspiré du récit précis qui en est fait en 1764 par Thomas Mortimer, dans sa *New History of England* (1764-1766). Mortimer y explique dans quelles circonstances Tyler trouve la mort, après avoir accepté, accompagné de ses troupes, de rencontrer le roi Richard II, alors âgé de seize ans, sur la place du marché de Smithfield, au nord-ouest du centre de Londres, en présence du lord-maire de Londres, William Walworth :

Tyler made such extravagant proposals, that Richard knew not what to say to him: he demanded, in short, that the ancient laws should be abolished, and the government modelling according to certain fantastical notions framed by himself; moreover, that all bondmen should be set free; that all warrens, parks, and chaces should be open and common to all, so that the poor as well as the rich should have the liberty to fish, fowl, and hunt in all places throughout the kingdom: these, and several other proposals, he made in such a wild and unconnected manner, that Richard did not well understand him; and this audacious rebel, construing his silence into a contemptuous refusal, lifted up his dagger as if he meant to strike the king with it, and even laid hold of his bridle; upon which Walworth, the mayor, who had with difficulty curbed his indignation during the former part of this extraordinary conference, rode up to Tyler, and discharged so violent a blow upon his head with the mace he carried in his hand, that the arch-rebel tumbled senseless from his horse, when Philpot with his sword dispatched him entirely⁵⁹.

La mort de Tyler est suivie d'une réaction violente de ses troupes qui « bandent leurs arcs et se préparent à lancer une pluie de flèches contre le roi » avant que ce dernier ne réagisse et ne les ramène au calme par son discours. Le tableau de Northcote entre ainsi en confrontation

⁵⁶ Petworth House.

⁵⁷ Tableau perdu.

⁵⁸ *Sir William Walworth, Lord Mayor of London, A. D. 1381, in the Presence of Richard II, then 15 Years Old, Kills Wat Tyler, at the Head of the Insurgents, who are Appeased by the Heroic Speech of the King* (tableau détruit en 1940).

⁵⁹ Mortimer 1764-1766, t. I, p. 625.

avec celui d'Opie. Comme le montre l'estampe de Martin, les deux œuvres, de dimensions analogues, sont placées au centre d'un des quatre murs de la Great Room de la Somerset House, l'une en face de l'autre. C'est la raison pour laquelle, sans doute, James Northcote tente de proposer l'interprétation la plus spectaculaire du sujet qu'il a choisi de traiter. Dans la *New History of England* de Mortimer, l'estampe qui illustre l'événement, dessinée par Samuel Wale et gravée par Charles Grignion, représente le moment du discours de Richard II qui, s'adressant aux rebelles, parvient à les convaincre d'interrompre leur attaque. Ce n'est qu'au second plan qu'est discrètement représenté le corps décapité de Wat Tyler, accompagné par le lord-maire à cheval. Northcote, de son côté, fait un choix plus radical ; il représente l'instant précédant immédiatement l'exécution du rebelle. Comme celle du tableau d'Opie, la composition de *La Mort de Wat Tyler* est organisée autour du corps renversé de la victime, qui permet d'articuler les deux parties. Au centre, la figure de Wat Tyler, représentée tête-bêche, à la manière d'un saint Pierre crucifié, glisse de la croupe de son cheval cabré ; il tient encore dans sa main gauche la dague qu'il maniait au moment de son discours au roi. Derrière lui, au deuxième plan, le lord-maire est armé et casqué ; on reconnaît encore le geste grâce auquel il vient de faire tomber le renégat de son cheval. À droite est rassemblé le cortège du roi, reconnaissable à sa jeunesse, à sa couronne, mais aussi à son émotion devant l'exécution de Tyler. Près de lui est représenté Philpot, qui s'apprête à frapper mortellement le rebelle avant de le décapiter. En face d'eux, les soldats rebelles bandent déjà leurs arcs avant que Richard II ne les convainque de rendre les armes.

Malgré cette proximité formelle, probablement voulue, les œuvres de John Opie et de James Northcote diffèrent toutefois sous plusieurs aspects. Alors qu'il paraît difficile de ne pas imaginer les connotations politiques du tableau d'Opie, *La Mort de Wat Tyler* ne semble pas avoir été peinte dans cette perspective. Qu'il vise la personne du roi ou son entourage curial,

L'Assassinat de David Rizzio se présente comme un avertissement à l'égard des tensions susceptibles d'exister entre le souverain anglais et les grands de son royaume et sur la nécessité de pacifier le royaume à travers un comportement exemplaire du souverain. Ce tableau est achevé quatre ans après la fin de la Guerre d'indépendance américaine et pendant une crise ministérielle et parlementaire durant laquelle William Pitt le Jeune, Premier ministre soutenu par George III, voit ses propositions de constituer un gouvernement refusées par Charles James Fox, chef de l'opposition, et s'avère incapable de réformer les lois électorales du pays. Il constitue de ce fait un véritable appel au roi, à sa clémence et à son ouverture envers ses opposants voire ses adversaires. Le tableau de Northcote, en revanche, présente un propos éminemment dithyrambique. La sagesse et la contenance du roi sont clairement glorifiées dans une œuvre où non seulement il ne participe pas à la mise à mort sauvage de Wat Tyler, mais où il semble frappé et même choqué par elle. L'action du lord-maire est également saluée, puisqu'elle a permis de mettre fin à la rébellion paysanne en faisant chuter son chef, au sens propre comme au sens figuré. Alors que Boydell, alors échevin et shérif de Londres, vient de lancer son projet et qu'il est le commanditaire de *La Mort de Wat Tyler* comme de *L'Assassinat de David Rizzio* d'Opie, il semble difficile de ne pas supposer que le tableau de Northcote constitue un hommage en même temps qu'un véritable appel du pied à l'entrepreneur dont il souhaite s'attirer les bonnes grâces.

Northcote y parviendra d'ailleurs puisqu'il sera l'un des peintres auxquels Boydell fera le plus appel pour illustrer le théâtre de Shakespeare. Comme nous pouvons le supposer en regardant l'estampe gravée par Martini, sa *Mort de Wat Tyler*, en revanche, n'attire guère les regards du prince de Galles ou de son ancien maître, qui semble plutôt intéressé par le tableau d'Opie pour lequel, dès qu'il lui est présenté par John Wolcot, en 1781, il semble avoir eu une préférence – même si Northcote prétend que son ancien maître l'avait félicité pour son « very

fine picture »⁶⁰. Selon Charles Robert Leslie et Tom Taylor, Reynolds aurait été beaucoup moins élogieux, en s'adressant avec mépris à son ancien élève : « “Ah!” said Reynolds, “you may go back now, – you have no chance here. There is *such* a young man come out of Cornwall!” “Good – ! Sir Joshua, what is he like!” “Like! – like Caravaggio, but finer.” “I was ready to sink into the earth,” said Northcote, when he told the story »⁶¹.

Le projet lancé par Boydell en décembre 1786 fait ainsi l'effet d'une traînée de poudre. Il transforme les grands récits de la nation britannique en une matière idéale pour un nouveau marché. Il excite l'émulation des peintres d'histoire britanniques, notamment parmi la jeune génération, attirée par les promesses de commandes importantes et de nouveaux revenus que leur laisse entrevoir cette nouvelle entreprise. Il les encourage aussi à poursuivre dans la voie d'une valorisation patriotique et politique des sujets empruntés à l'histoire anglo-saxonne. Il les amène enfin à réfléchir aux moyens de concevoir des projets collectifs au sein desquels ils pourraient s'insérer et contribuer à l'édification de l'École anglaise de peinture.

⁶⁰ Gwynn 1898, p. 266.

⁶¹ Leslie & Taylor 1865, t. II, p. 342.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

CHAPITRE XI

LES GALERIES HISTORIQUES

L'annonce du projet de John Boydell en décembre 1786 produit un premier effet incitatif. Jusqu'en 1789 et l'ouverture de la première exposition organisée par John Boydell, les peintres d'histoire se pressent autour de lui pour susciter son intérêt, présenter leurs propositions et remporter éventuellement ses suffrages. D'autres artistes et d'autres commanditaires dévoilent dans la foulée de nombreux projets, qui prennent aussi bien la forme d'œuvres particulièrement ambitieuses que d'autres entreprises collectives.

Encouragements : de nouveaux projets individuels et collectifs (1786-1789)

Parmi les artistes qui prennent le mieux la mesure de ce nouveau contexte, Joshua Reynolds continue de jouer un rôle essentiel. Après l'échec relatif de la décoration de la chapelle du New College d'Oxford, il se saisit de la commande prestigieuse qui lui est adressée en 1785 par la tsarine Catherine II de Russie pour tenter de se présenter à nouveau comme l'un des meilleurs peintres d'histoire de sa nation¹.

L'obsession du chef-d'œuvre : *l'Hercule enfant* (1785-1788) de Joshua Reynolds

Cette proposition lui est faite par l'entremise de John Joshua Proby, premier comte de Carysfort et ambassadeur britannique à la cour de Russie. Dans une lettre datée du 8 décembre 1785, il confirme la commande du tableau, mais aussi le loisir laissé au peintre du sujet et de son traitement. Le président de la Royal Academy fait aussitôt

¹ Manning & Postle 2000, n° 2094.

bruiter la nouvelle dans la presse. Le *Times* du 17 janvier 1786 précise que le peintre a été sollicité « to paint an historical picture, on any subject that may best please his own fancy ». Le choix du peintre est vite arrêté, même si les débats vont bon train. Alors que la peinture d'histoire anglo-saxonne n'a jamais aussi en vogue en Grande-Bretagne, Horace Walpole suggère au président de la Royal Academy de traiter un sujet permettant d'associer les nations britannique et russe. Il évoque le thème de la *Visite de l'arsenal de Deptford par le tsar Pierre le Grand* (1698), selon les dires d'Hannah More: « Mr. Walpole suggested to Sir Joshua an idea for a picture, which he thought would include something honourable to both nation; the scene Deptford, and the time when the Czar Peter was receiving a ship-carpenter's dress in exchange for his own, to work in the dock »². Reynolds est un temps tenté par cette proposition. Selon Northcote, il aurait aussi pensé représenter « the procession or our great Queen Elizabeth, when she visited her camp at Tilbury, in the time of the threatened Spanish invasion »³. Le peintre finit toutefois par renoncer à ces idées: dans l'*English Chronicle* du 28 janvier, il est précisé qu'il a choisi de peindre « a young Hercules strangling the serpents ».

Cette décision personnelle est triplement importante. Elle acte et confirme d'abord les réticences personnelles de Reynolds à l'égard des sujets de l'histoire anglo-saxonne récente dans la peinture d'histoire, auxquels il reproche de manquer de la grandeur et de la généralité nécessaires à la fable. Elle montre aussi que le peintre souhaite désormais s'orienter vers un tableau lui permettant d'allier la représentation d'un récit tiré de la mythologie grecque et l'expression d'un sujet évidemment allégorique. Selon Northcote, il aurait ainsi souhaité faire « allusion to the great difficulties which the Empress of Russia had to encounter in the civilization of her empire, arising from the rude state

in which she found it »⁴. On en trouve la confirmation dans une lettre que le peintre écrira en français après l'achèvement de son tableau à la fin de l'été 1789 au prince Grigorii Alexandrovich Potemkine, où il explique clairement avoir voulu peindre le portrait allégorique de la Russie moderne:

L'ouvrage représente *L'Enfant Hercule étranglant les serpents*.

Ce sujet est tiré de la première *Ode Néméenne* de Pindare, qui est dédiée à Chromius qui, presque au sortir de l'enfance, avait remporté la victoire à la course des chars. Cet événement rappelle au poète l'héroïsme d'Hercule qui, encore au berceau, y avait ouvert la carrière de sa gloire. La comparaison faite, Pindare, comme emporté par un enthousiasme divin, ne peut s'empêcher de décrire toutes les particularités de ce grand événement. Il commence par la jalousie que portait à Alcmène la déesse Junon qui, dans sa rage implacable, fait descendre deux serpents d'une grosseur énorme pour détruire les enfants de sa rivale, dans leur berceau. Le jeune Hercule empoigne et étrangle les serpents, tandis que le cercle de gens qui l'environnent reste dans l'inaction, saisi de crainte et d'effroi. Cependant, sa mère Alcmène s'élance de son lit, résolue de sauver ses enfants ou de périr avec eux. Aux cris d'Alcmène, Amphitryon qui ignorait le danger où se trouvait Hercule, accourut l'épée à la main. Mais voyant que l'enfant avait détruit ses ennemis, il s'arrêta comme immobile et confondu d'étonnement. Ensuite, Amphitryon fit venir le prophète Tirésias, tant pour expliquer cette merveille inouïe que pour savoir de lui quel sort les dieux immortels avaient marqué à Hercule, au livre des destins. Et c'est d'après cette action citée par le poète que le chevalier Reynolds a jugé à propos d'introduire Tirésias à l'un des coins de son tableau. Le prophète déclara alors qu'Hercule, après avoir purgé la terre de ses monstres, monterait au ciel pour y jouir d'une jeunesse perpétuelle dans un état incorruptible, et pour y être admis au rang des dieux immortels⁵.

Le principe allégorique du tableau n'échappe pas à Walpole, qui trouve toutefois qu'il n'est pas suffisamment

² Roberts 1834, t. I, p. 240.

³ Northcote 1818, t. II, p. 214.

⁴ Northcote 1818, t. II, p. 215.

⁵ Blanc 2015, p. 871.

clair et qu'il pourrait prêter à confusion. Dans une lettre adressée à Thomas Walpole le Jeune, le 8 avril 1786, il se moque du tableau en expliquant que le peintre « told me, he had pitched on the Infant Hercules and the Serpents. – “Lord!” said I, “people will say she is strangling the two Emperors!” »⁶. (Walpole fait ici référence au complot ourdi par la tsarine contre son époux, Pierre III, qui finit par être assassiné le 17 juillet 1762, ainsi qu'à la mort d'Ivan VI, l'un des prétendants au trône de Russie, qui meurt en prison deux ans plus tard.) Plus tard, le *Times* s'amusera encore du caractère sibyllin de ce contenu allégorique en proposant d'y voir une allusion au procès de l'ancien gouverneur général des Indes, Warren Hastings, accusé de corruption⁷. Le 15 mai 1788, *The World* considère d'ailleurs que le recours à la « mythologie » et à l'« énigme » est une façon pour le peintre de faire oublier les défauts de sa peinture.

Enfin et surtout, le choix de ce sujet permet à Reynolds de diriger ses regards vers un auteur auquel il est, après James Barry, l'un des premiers peintres d'histoire britanniques à s'intéresser, et qui est associé depuis l'Antiquité aux enjeux du style sublime. Comme il s'en explique dans une lettre écrite à Charles Manners, quatrième duc de Rutland, le 20 février 1786, c'est en effet vers Pindare que se tourne son regard : « The subject I have fixed on for the Empress is Hercules strangling the serpents in the cradle, as described by Pindar of which there is a very good translation by Cowley ». Reynolds fonde ainsi son tableau sur le long passage que Pindare consacre aux circonstances durant lesquelles a été découvert dans son berceau le jeune Hercule, accompagné de son frère Iphiclès, étranglant les serpents qui avaient été envoyés par Junon pour le tuer⁸.

Selon Ozias Humphry, Reynolds n'aurait pas utilisé la traduction publiée par Abraham Cowley dans ses *Poems* (1656), mais la traduction plus récente de Gilbert West (1749). Ce n'est évidemment pas impossible,

surtout si l'on tient compte des réserves souvent exprimées par Samuel Johnson à l'égard du « style pindarique » du poète britannique du xvii^e siècle. Mais rien n'interdit de penser que le peintre a fait appel aux deux traductions ou, mieux encore, qu'il fait référence à la traduction de Cowley pour des raisons précises. Les *Odes Pindariques* continuent en effet à bénéficier d'une grande estime au xviii^e siècle. Elles sont souvent considérées comme des tentatives de faire passer dans la langue anglaise les difficultés et les archaïsmes de la poésie de Pindare. Malgré ses réticences, Johnson le reconnaît bien. Comparant Cowley à ceux qu'il appelle les « poètes métaphysiques », il constate qu'ils « étaient des hommes de savoir, et montrer leur savoir fut toute leur entreprise »⁹. Johnson ne reconnaît toutefois pas la beauté sublime des vers de Cowley, en raison de leur faiblesse prosodique, mais aussi de leur intérêt excessif pour « l'inattendu et le surprenant »¹⁰. Reynolds connaît ces lignes ; il en reproduit une partie dans les notes qu'il consacre aux textes de Johnson¹¹. Mais il n'est pas certain qu'il cautionne totalement l'avis de son ami. Dans la préface de sa traduction de Pindare, Gilbert West rappelle les mots de Longin qui confesse « that Pindar's Flame is sometimes extinguished, and that he now and then sinks unexpectedly and unaccountably ; but he prefers him with all his Faults to a Poet, who keeps on in one constant Tenour of Mediocrity, and who, though he seldom falls very low, yet never rises to those astonishing Heights »¹². Si l'on en croit Hannah More, malgré les réserves émises par les amis de Reynolds, Edmund Burke aurait par ailleurs défendu « avec chaleur » (« he warmly defended him ») le choix du peintre¹³. Tout laisse penser que le peintre souhaite faire de son *Hercule* (ill. 168) un nouvel *Ugolino* en faisant valoir les mêmes qualités expressives et sublimes.

⁶ Walpole [1937-1983], 8 avril 1786, t. XXXVI, p. 237.

⁷ *The Times*, 4 septembre 1787.

⁸ Cowley 1656, VI-IX.

⁹ Johnson [2016], p. 68.

¹⁰ Johnson [2016], p. 69-70.

¹¹ Blanc 2015, p. 564.

¹² West 1749, s. p.

¹³ Roberts 1834, t. I, p. 240.



168. Joshua Reynolds, *Hercule enfant étranglant les serpents dans son berceau*, 1785-1788, huile sur toile, 303 x 297 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Hermitage

Entre le début de l'année 1786 et le printemps 1788, pendant près de deux ans, Reynolds consacre ainsi l'essentiel du temps qui lui est laissé par l'exécution de ses portraits à la réalisation de son *Hercule*. Comme cela avait déjà été le cas pour sa *Mort de Didon*, les difficultés qu'il rencontre sont considérables. Le futur poète et entomologiste George Crabbe, un visiteur assidu de l'atelier de Reynolds durant ces années, explique avoir vu quatre versions différentes de l'*Hercule* sur la même toile¹⁴. Après avoir achevé son tableau, Reynolds aurait déclaré pour sa part que la version finale cachait « dix peintures en dessous, certaines meilleures, certaines pires »¹⁵. Les retards que prend la commande de Catherine II de Russie finissent par susciter la curiosité voire les railleries de la presse. Le peintre se met véritablement au travail au milieu du mois de février 1786. Le 12 et le 19, il fait poser un petit garçon pour la figure d'Hercule. Le 19 avril, *The Morning Herald* explique qu'il a commencé à peindre son tableau qui n'est pour l'instant qu'un « chaos de couleurs » tout en reconnaissant que « ce tableau a certainement les marques du génie susceptibles d'en faire l'éloge »¹⁶. Le 17 juillet, le peintre explique dans une lettre à John FitzPatrick, deuxième comte d'Upper Ossory : « My mind is entirely occupied in contriving the composition of the Hercules »¹⁷. Mais les mois qui suivent ne permettent guère au peintre d'avancer. Le 24 septembre, il reçoit la visite de lord Carysfort qui constate que le tableau est loin d'être achevé. Quatre jours plus tard, Edmond Malone voit l'œuvre qui n'est « yet but sketched out, but it promises great things »¹⁸.

Ces premières difficultés semblent tourner autour de l'invention et de la composition. Reynolds ne sait pas

encore comment aborder un sujet aussi peu traité. Les critiques exprimées par Walpole le convainquent de la nécessité de rendre plus lisible et plus compréhensible l'arrière-plan symbolique de son œuvre. Il décide donc tardivement d'introduire des figures allégoriques à sa composition. Certains observateurs apprécient ce choix : « Hercules comes forward enriched, and indeed loaded with all the treasures of the pallet – the graces of Nature are united with classic knowledge and allegorical taste ! »¹⁹. D'autres demeurent plus prudents, attendant de voir la manière dont ces figures allégoriques peuvent s'articuler à la fable mythologique et se demandant si cette décision n'est pas également liée à des problèmes de composition :

Sir Joshua's sketch of the *Infant Hercules* strangling the serpents, is universally admired. The drawing indeed deserves equal praise for its elegance and truth. The remainder of this picture, which is extremely large, is to be filled we understand with allegorical figures. This is certainly sacrificing something of propriety; but in such hands it must add considerably to the effect²⁰.

Cette réception mitigée des nouveaux choix de Reynolds ne l'aide guère. Entre février et mai 1787, il n'est guère avancé. Le *Morning Herald* du 11 avril 1787 évoque « une œuvre complète comportant treize figures », mais qui est « so far from completion that we doubt whether it will adorn the Academy in the ensuing Exhibition »²¹. L'exposition de la Royal Academy ralentit en effet considérablement le rythme de travail du peintre qui ne revient véritablement à sa toile qu'après le mois de juin. Probablement inquiet de l'avancée du tableau destiné à Catherine II de Russie, lord Carysfort rend à nouveau visite à Reynolds. Il constate avec stupéfaction que le peintre l'a presque entièrement recommencé²², ce dont

¹⁴ Postle 1995, p. 215.

¹⁵ « Ten pictures under it, some better, some worse », cité par Postle 1995, p. 215.

¹⁶ « His *Infant Hercules* it at present a chaos of colours, but speaking of it as a sketch it certainly has the marks of genius to recommend it », cité par Postle 1995, p. 213.

¹⁷ Postle 1995, p. 213.

¹⁸ Postle 1995, p. 213.

¹⁹ *The Times*, 21 octobre 1786, cité par Postle 1995, p. 214.

²⁰ *The Times*, 6 novembre 1786.

²¹ Cité par Postle 1995, p. 214.

²² Postle 1995, p. 214-215.

la presse se fait l'écho²³. La première description détaillée du tableau date du 23 août 1787, près d'un an et demi après qu'il a été entamé :

He [Hercules] is, according to the fable, in the act of strangling the serpents. One is in his right hand, the other in his left. There are two groupes [*sic*] of figures looking on – One on the left hand, of females; the other on the right, of men: The latter are seven, the former are four. There is one woman, a finer figure than the sister in the Dido, in all the very act of astonishment and fear – *faemineo ulutatu*²⁴ – with outstretched arms – an open mouth – strained eyes – and her whole visage discomfited and dismayed, for the threatened peril of the child! There is an other female, shrinking at the sense of *her own* danger – for the head of the serpent points to her. The painting about the neck and shoulder of this woman, should be noticed. There is an other infant figure, in close contact with the Hercules, and his serpents – « nothing loth ». The six men stand by with varied emotions, as age and profession, the sword or the gown, may make the mode befalling of befitting each. The dog, adjoining to this latter groupe [*sic*], is not the least finished part of this piece – He is all alive; and ready to snap at any body – who shall say stop thief – and whisper an thing of M. Angelo. The background is architecture and sky. This is the Grand Picture – according to the grander order of the Czarina, in which the Painter was unlimited in subject and in price – which he has studied so long – which he has finished so well! Sir Joshua, as an Artist, yields to none the World ever saw! This may not be the best engaging of his works – but unquestionably it ranks among his best. It is nearly finished – and in a week or a fortnight, probable it will open to common inspection²⁵.

Globalement positive quant à la variété de l'invention, cette description ironise toutefois sur plusieurs aspects du tableau et de la commande : elle met en évidence les emprunts que, par facilité, le peintre s'est accordés en se fondant sur l'une des figures de sa *Mort de Didon* ;

elle s'étonne que l'expression d'Iphiclès ne semble pas véritablement trahir d'inquiétude, puisque l'enfant prend le temps de regarder l'action plutôt que de la fuir ; Et elle s'amuse du soin que Reynolds apporte à la représentation du chien dont elle fait le cerbère des idées du peintre. Elle est toutefois la première à proposer une interprétation proprement sublime du tableau, en faisant du danger et de la peur ses thèmes principaux. Tandis qu'Hercule semble être le seul à ne rien craindre de l'attaque, tous les autres personnages expriment la peur ou l'inquiétude vis-à-vis du sort de l'enfant ou de leur propre intégrité physique.

L'optimisme du *World* est toutefois excessif. Le tableau de Reynolds continue de susciter de vives critiques. Walpole, qui a l'occasion de le voir en l'absence du peintre, en déplacement dans le Bedfordshire, trouve Hercule monstrueux et difforme, et s'étonne d'avoir le sentiment que l'aveugle Tirésias regarde la scène²⁶... Le 5 et le 24 octobre, et encore le 21 novembre, le *World* et le *Times* constatent que le tableau n'est toujours pas achevé. En décembre, on se demande s'il pourra être présenté à temps lors de la prochaine exposition de la Royal Academy. À la fin du mois de mars, le peintre « is amending and retouching » toujours son tableau ; mais il parvient finalement à le livrer lors de l'exposition, dont l'accrochage est alors confié à John Opie et James Northcote.

Les réactions de la presse sont alors à l'avenant de celles qui avaient filtré durant la genèse de l'œuvre. La plupart des réactions sont élogieuses quant au coloris²⁷. Le *Morning Post* du 29 avril et du 6 mai exprime toutefois sa déception : Reynolds a tenté de produire un chef-d'œuvre, mais il n'y est pas parvenu, même s'il a peint son meilleur tableau d'histoire. Le *Morning Chronicle* du 30 avril concentre ses critiques sur le dessin défectueux et sur l'expressivité incohérente des figures. L'analyse la plus détaillée, la plus significative et la plus élogieuse est

²³ *The World*, 3 juillet 1787.

²⁴ Virgile, *L'Énéide*, IX, v. 477-480.

²⁵ *The World*, 23 août 1787.

²⁶ Postle 1995, p. 217. Les mêmes critiques sont notamment formulées dans le *Public Advertiser* du 19 mai 1788.

²⁷ *The Saint-James' Chronicle*, 26-28 avril 1788.

toutefois celle qu’Henry Fuseli propose dans le numéro de l’*Analytical Review* publié en mai 1788. Le peintre suisse ne cache pas ses réserves à l’égard de l’invention, du dessin et de l’expression ; mais s’il les juge fautifs, il tente de sauver le tableau de Reynolds en soulignant que, selon lui, l’objet du président de la Royal Academy n’est pas de présenter un tableau correct en toutes ses parties, mais de produire l’effet le plus fort possible sur le spectateur. Tandis que la figure d’Hercule est présentée comme « sublime en sa conception » (sublime in its conception »²⁸), l’ensemble de l’œuvre est gouverné par une seule et même idée : « Here may be seen what the steady pursuit of one single principle can do in art: the pathos of the subject is in its colour, the colour agitates the eyes, the hearts, that scorn the frigid actors »²⁹. Parlant également du « triomphe de l’exécution professionnelle » (« the triumph of professional execution »³⁰), Fuseli admire la manière dont le choix du moment – ou plutôt de la synthèse de différents instants en un moment dramatique –, la composition et de l’économie chromatique, entièrement organisées autour de l’action d’Hercule, et dont la distribution expressive des figures qui, chacune à sa manière, traduit la peur sublime du danger et la véhicule auprès du spectateur :

The invention of the painter has undoubtedly chosen the most important moment: the energies of the infant are in their full exertion, and agitate or suspend the passions around him. The painter has thought proper to unite in one instant the successive moments of the poet: he has introduced Tiresias, and perhaps sacrificed propriety to the impulse of introducing a figure of dignity among the tumultuous croud of pages, soldiers, and torchment that profanely pour, we know not whence, into the apartment of Alcmena. The composition is original, but it has a greater praise, it is grouped for the principal action; all the figures tend to one centre, and are approximated or kept distant by their degrees of importance.

²⁸ *The Analytical Review*, mai 1788, p. 218.

²⁹ *Ibid.*, p. 219.

³⁰ *Ibid.*, p. 218.

The expression of the child is impulse, not affectation; an indignant superiority of countenance pronounces, not less than the exertion of his limbs, the offspring of Jupiter and the future hero: it is contrasted by the clamorous waspishness of Iphicles, the effusions of maternal terror, the mingled sears and horrors of the female attendants, and accounts for the inanimate astonishment, of Amphitryon – Tiresias sees the whole with the mind’s eye, and seems to struggle with the convulsions of prophecy – the croud participate more or less of their superiors³¹.

Tout en critiquant les défauts d’invention et de dessin de l’*Hercule*, Fuseli dresse ainsi un portrait élogieux du tableau de Reynolds, et cela pour deux raisons principales. D’une part, le peintre zurichois reconnaît l’ambition de son collègue qui, comme le note la presse, a choisi un sujet rarissime, qui lui permet d’entrer en émulation avec le peintre grec Zeuxis, le premier, sans doute, à l’avoir traité : « The subject was chosen for the pencil of Zeuxis, at a period when the productions of the arts of Greece were infinitely superior to the tame and laboured imitations of modern Times »³². Cette évocation du tableau de Zeuxis peut d’ailleurs laisser supposer qu’il a également compté dans le choix du sujet, tout comme Reynolds avait cherché à entrer en émulation avec les vers de Dante (*Ugolino*) et de Virgile (*La Mort de Didon*). L’*Hercule* de Zeuxis est évidemment perdu ; mais nous avons conservé une *ekphrasis* de Philostrate le Jeune, probablement inspirée par le tableau du peintre grec et par l’ode de Pindare, et dont le contenu est si proche de l’*Hercule* de Reynolds que l’on peut supposer que le président de la Royal Academy s’en est directement inspiré, notamment pour le choix des vêtements et de l’attitude d’Alcmène et de ses suivantes, qui chuchotent à l’oreille l’une de l’autre, pour les gestes ambivalents d’Amphitryon, entre l’attaque et l’attente, et le visage quasi extatique de Tirésias ainsi que pour la composition du tableau en deux groupes de figures,

³¹ *Ibid.*, p. 219.

³² *The Saint-James’ Chronicle*, 26-28 avril 1788.

féminin et masculin, et l'insertion de la figure allégorique de la Nuit :

Tu te joues gentil Hercule, tu te joues et souris déjà aux combats étant encore dans le berceau emmailloté en des langes et couches, où tu empoignes deux gros serpents, l'un d'une main, l'autre d'une autre, que Junon avait envoyés pour t'exterminer ; sans te retourner autrement devers ton effrayée mère, toute transie encore de l'extrême peur qu'elle a eue : mais les voilà désormais tous élangourés, allongeant leurs repliements vers la terre, qui se soulaient entortillés en plusieurs grands nœuds et replis ; leurs têtes sous-baissées es mains de l'enfant, lesquelles montrent quelque peu de leurs longues dents aiguës arrangées en forme de râteau, et pleines de mortel venin. Leurs crêtes quant et quant se penchent d'un des côtés pour raison de la mort qui les presse : et leurs yeux n'ont plus de regard ; ny leurs écailles n'éclatent plus comme elles soulaient d'un clair lustre doré pourprin, et ne reluisent aux commotions et retours de leurs mouvements, ains se montrent livides et ternes ains que d'un sang meurtri. Or qui voudra remarquer la mine d'Alcmène, elle montre assez la frayeur qu'elle a eue du commencement ; et à cette heure est encore en doute et suspens pour les choses qu'elle aperçoit, la peur ne lui donnant pas le loisir de se tenir couchée, comme celles qui ont enfanté puis naguère : car vous voyez de quelle sorte toute en chemise et déchevelée elle se lance hors de ce lit, sans pantouffles ; et levant les mains elle s'écrit à haute voix : cependant ces femmes qui l'avaient assistée à son travail tout étonnées et éperdues s'accoutent à l'oreille l'une de l'autre en divers endroits de la chambre, chacune avec la plus prochaine d'elle. Et voilà une troupe de gens armés et un d'autre part l'épée traite : ceux-là sont les plus élus des Thébains qui viennent pour secourir Amphitriton, lequel au premier bruit et rumeur a mis l'épée au poing, et est accouru quant et les autres au renfort de ce qui s'exploitait ici. Mais je ne vous saurais bonnement dire si la mine qu'il fait est d'un étonné, ou plutôt d'un qui est surpris de joie ; car il a encore le bras tout prêt de charger ; néanmoins la profonde cogitation de ses yeux l'arrête et retient ; n'y ayant rien aussi bien devant lui où il se doive attaquer, ains connaît assez qu'il a besoin d'un oracle pour le résoudre de ce qu'il voit ici à l'œil : au moyen de

quoi Tirésias est là mit tout contre, prédisant, à mon opinion, combien grand un jour doit être celui qui est gisant dans le berceau. Il est peint au reste comme s'il était ravi en extase, et haletant de l'esprit prophétique renclos dans son estomac. La nuit y est portraite quant et quant, en la forme que le tout s'est ici démêlé, s'éclairant elle-même avec une lampe, pour ne laisser sans témoignage ce tant valeureux effort de l'enfant³³.

D'autre part, Fuseli ne peut qu'admirer un tableau qui lui paraît reposer sur les règles et les principes esthétiques qu'il défend lui-même depuis une quinzaine d'années, et qui sont fondés sur la primauté du génie sur les règles de l'art – ce qui explique la manière dont le peintre suisse prend plaisir à pointer les défauts du tableau de Reynolds avant de souligner qu'elles lui permettent de produire un effet plus fort sur le spectateur – et sur les enjeux de la grandeur sublime, qui doit être systématiquement préférée à la simple et élégante beauté. Comme Opie ou Northcote avant lui, Reynolds répond par ailleurs à l'attente construite deux ans auparavant par le projet de Boydell : il réalise – ou tente de réaliser – un véritable chef-d'œuvre, susceptible de rivaliser avec le génie des grands dramaturges et poètes britanniques. De ce point de vue, il est significatif de constater, comme le *Morning Herald* du 27 novembre 1788, que l'*Hercule* est d'abord transporté dans les bureaux de Boydell afin d'y être gravé par James Walker et exposé dans la Shakespeare Gallery avant de partir pour la Russie, tandis que, pour la *Saint-James' Chronicle*, le tableau de Reynolds a clairement été achevé afin d'accompagner les efforts des « nombreux artistes » engagés par « MM. Boydell et Macklin »³⁴.

³³ Vigenère 1597, p. 15-16. Comme James Barry avant lui, Joshua Reynolds a sans doute consulté la *Suite de Philostrate* publiée pour la première fois par Blaise de Vigenère en 1597. À noter que cette description est également proche de la xxiv^e *Idylle* de Théocrite, que Reynolds a pu connaître à travers la traduction anglaise de Thomas Creech (1713), de Francis Fawkes (1767) ou de Richard Polwhele (1786).

³⁴ *The St James' Chronicle*, 26-28 avril 1788.

La liberté dans l'histoire : la Poets' Gallery de Thomas Macklin (1788)

Dès le début de l'année 1787, Boydell n'est plus le seul entrepreneur britannique à avoir annoncé un projet artistique d'ampleur. Le 1^{er} janvier, le marchand d'estampes et de tableaux Thomas Macklin exprime son souhait de commander cent tableaux illustrant les œuvres les plus célèbres des poètes anglais afin d'organiser leur exposition publique puis de les faire graver : ce projet sera appelé « The Poets' Gallery »³⁵. Il n'est certainement pas le premier en son genre. À la fin de sa vie, John Hamilton Mortimer avait participé à l'illustration de quelques-unes des cent neuf petits volumes de *The Poets of Great Britain, Complete from Chaucer to Churchill* (1777-1788) qui ont valu à leur éditeur, John Bell, de devenir l'un des libraires les plus célèbres de son époque et le libraire attitré du prince de Galles. Mais la Poets' Gallery offre pour la première fois aux artistes britanniques la possibilité de peindre et d'exposer des tableaux consacrés aux pièces les plus célèbres et les plus diverses de la poésie nationale, et cela dans la plus grande liberté.

La triple dimension du projet de Thomas Macklin, patriotique, artistique et collective, explique que, comme Boydell, l'entrepreneur s'adresse aussi bien aux artistes chevronnés qu'aux jeunes peintres issus des ateliers de la Royal Academy. Il ne se contente d'ailleurs pas de leur commander des tableaux ; il présente également des œuvres déjà achevées, dont les sources poétiques sont compatibles avec sa Poets' Gallery. Après avoir organisé une exposition des premiers tableaux reçus le 14 avril 1788 à Pall Mall, il expose ainsi en 1789 et à nouveau en 1790 *Les Heures* (« The Hours », ill. 140) de Maria Cosway sous le titre « Ode au Printemps » (« Ode to Spring ») et la *Vision de la reine Catherine* (1781) d'Henry Fuseli. Contacté par Thomas Macklin, qui souhaite obtenir des tableaux de la main du président de la Royal Academy, Joshua Reynolds, toujours occupé

à son *Hercule*, accepte toutefois la commande d'un tableau qu'il achève assez rapidement, et qui ne prend pas la forme d'une peinture d'histoire, mais d'un portrait historié de la famille de Macklin. Entre les mois d'août et de septembre, il fait venir à plusieurs reprises dans son atelier l'épouse du marchand, Hannah Macklin, née Kenting, sa fille, Maria Macklin, leur chien, ainsi que Jane Potts, la future épouse du graveur et antiquaire John Landseer auquel l'entrepreneur confiera une partie des estampes de sa Poets' Gallery (ill. 169).

En acceptant cette commande, Joshua Reynolds fait d'abord un choix financier. Il reçoit la promesse – qui sera tenue – d'être payé 500 livres, une somme considérable, généralement réservée aux grands tableaux d'histoire et analogue, par exemple, à celle que l'éditeur John Raphael Smith récolte avec les ventes de ses estampes gravées d'après le *Night Mare* (ill. 137) d'Henry Fuseli. Ce choix de Reynolds est également stratégique. Il permet au président de la Royal Academy de ne pas demeurer absent des grands projets londoniens alors adressés aux principaux peintres britanniques, alors que sa participation au projet de Boydell est encore une simple hypothèse. Mais le choix du peintre est surtout artistique. Même s'il ne peint pas un tableau d'histoire, mais un portrait, Reynolds réalise un tableau lui permet, notamment après William Kent, de se confronter à un poème qu'il admire et dont il cherche visiblement à exprimer les qualités expressives. Dans le livret accompagnant l'exposition de 1789, le tableau de Reynolds, présenté sous le titre *Les Paysans* (« *The Cottagers* »), est ainsi accompagné d'une longue citation tirée de la fin de l'*Autumn* de James Thomson³⁶. Comme cela a été souvent souligné, le tableau de Reynolds capitalise sur le grand succès des sujets ruraux et pastoraux dans la peinture britannique des années 1770 et 1780, que l'on retrouve notamment sous le pinceau de Charles Reuben Ryley et de Francis Wheatley, mais aussi de Thomas Gainsborough, qui présente lui aussi,

³⁵ Boase 1963.

³⁶ Thomson 1730, v. 1259-1277.



169. Joshua Reynolds, « Les Paysans » (série de la Poets' Gallery de Thomas Macklin), 1788, huile sur toile, 241,3 x 180,3 cm, Detroit Institute of Arts, inv. 55 278

dans le cadre de l'exposition de 1789, un tableau tiré de l'*Autumn* de James Thomson³⁷. Mais *Les Paysans* offrent surtout à Reynolds la possibilité de présenter un beau et élégant pendant au sublime et terrible *Hercule*, présenté une année auparavant. Les vers de Thomson sur lesquels Reynolds se fonde scrupuleusement insistent en effet sur les qualités de grâce et de beauté de la nature, caractérisées par la fertilité (la richesse des biens offerts, présentés comme des trésors, le nombre

des moutons broutant sur les coteaux), par la diversité du règne végétal et animal, par la douceur des sons et des bruits (le murmure de l'onde, le bourdonnement de l'abeille) qui favorise l'installation d'une atmosphère de tranquillité et permet le doux sommeil. Ces qualités physiques produisent ou traduisent des qualités morales – la sagesse, la liberté, l'innocence, la vérité, la naïveté – que le peintre fait valoir en donnant aux personnages enfantins de son tableau les rôles principaux et les actions essentielles.

Loin des effets tonitruants et terribles du sublime, propres à son *Hercule*, les *Cottagers* cherchent ainsi à se présenter comme l'exemple du beau tableau, aux charmes doux et gracieux, en relation directe avec les vers blancs de Thomson. Pour cela, le peintre britannique fait appel à un coloris très fondu. Les contrastes sont davantage modelés et dégradés qu'ils ne sont marqués par un clair-obscur puissant, lequel est organisé autour de teintes rousses et roses qui évoquent la thématique automnale du poème de Thomson, mais aussi les teintes que Burke considère comme les plus aptes à créer le sentiment de douceur et d'élégance qu'il assimile à la beauté³⁸.

Ce retour du beau sous le pinceau de Reynolds explique sans doute la réception négative de son tableau par Fuseli. Le peintre suisse, on l'a dit, avait particulièrement apprécié la puissance sublime de son *Hercule* ; il est en revanche déçu par *Les Paysans*, lorsqu'il découvre le tableau lors de la deuxième exposition organisée par Thomas Macklin en 1789. Qualifiant l'œuvre de « scène insipide » (« insipid scene »), « privée de beauté, de passions, de formes et de clair-obscur » (« destitute of beauty, passion, forms, and chiaroscuro »³⁹), Fuseli apprécie probablement davantage un autre tableau peint par un jeune confrère du président de la Royal Academy et plus conforme à ses idéaux esthétiques : il s'agit de l'*Ode à la Compassion*, peinte par William Artaud et tirée d'une ode de William Collins dont l'antistrophe est citée dans le livret de l'exposition :

³⁷ Il s'agit de sa *Lavinia* (Le Cap, South African National Gallery). Voir Thomson 1730, v. 177-183.

³⁸ Burke [1909-1914], p. 100.

³⁹ *The Analytical Review*, mai-août 1789, t. IV, p. 370.

When he, whom even our joys provoke,
 The fiend of Nature, join'd his yoke,
 And rush'd in wrath to make our isle his prey;
 Thy form, from out thy sweet abode,
 O'ertook him on his blasted road
 And stopt his wheels, and took'd his rage away.
 I see recoil his sable steeds,
 That bore him swift to savage deeds;
 Thy tender melting eyes they own,
 O Maid, for all thy love to Britain shown,
 Where justice bars her iron tower.
 To thee we build a roseate bower,
 Thou, thou shalt rule our queen, & share a monarch's throne⁴⁰.

La réputation de William Collins est inversement proportionnelle au nombre de ses œuvres – une vingtaine de poèmes, en tout et pour tout, écrits avant sa mort précoce à l'âge de 37 ans. Il se fait d'abord connaître en publiant ses *Persian Eclogues* en janvier 1742, qui capitalisent sur le succès toujours vif des récits orientaux inspirés de la traduction anglaise des *Mille et une nuits* d'Antoine Galland (*Arabian Nights Entertainments*, 1713-1715), des *Lettres persanes* de Montesquieu (*Persian Letters*, 1722) et de la poésie pastorale des *Bucoliques* et des *Géorgiques* de Virgile. En 1747, Collins rencontre James Thomson à Richmond, où il vient de déménager, et auquel il consacre une ode, après sa mort en août 1747 (*Ode Occasion'd by the Death of Mr. Thomson*, 1749). Le poète fréquente le monde du théâtre londonien – les acteurs James Quin, David Garrick et Samuel Foote – ainsi que le cercle de Samuel Johnson, qui apprécie sa compagnie, mais juge sa poésie trop compliquée et mal écrite.

L'*Ode to Mercy* à laquelle fait référence le tableau de William Artaud est tirée des *Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects* (1747). Sur le mode lyrique d'une ode composée d'une strophe et d'une antistrophe, ce poème fait appel à la clémence à l'égard des jacobites

qui, après leur rébellion de 1745, affrontent procès et exécutions. Collins donne la parole à la Compassion (*Mercy*), qui plaide en faveur des erreurs d'une jeunesse qui, vaincue, mérite selon elle d'être pardonnée. Pour cela, le poème en appelle aux émotions et aux passions du lecteur, auquel il s'adresse directement et de manière frappante. Telle est aussi l'ambition du tableau de William Artaud, qui fait partie alors partie des talents les plus prometteurs de la jeune génération des élèves de la Royal Academy. Il remporte ses premiers succès en 1775, en 1776 et en 1777, obtenant des palettes d'argent de la Society of Artists, avant d'entrer en 1778 dans les ateliers de la Royal Academy. En 1783, ses talents sont récompensés par une médaille d'argent pour une étude de nu, avant d'obtenir une médaille d'or pour une peinture d'histoire représentant *Saul, Samuel et la sorcière d'En-Dor* (1786). Avant de partir à Rome pour un voyage d'études, en 1795, Artaud est contacté par Thomas Macklin et peindra pour lui huit tableaux, dont un *Jethro rapporte à Moïse son épouse et ses deux fils*⁴¹, un *Christ et la femme adultère*⁴² et, surtout, son *Ode à la Compassion* achevée en 1788, exposée en 1789 et gravée par Francesco Bartolozzi en 1790 (ill. 171), avant que le tableau ne voie ses dimensions gigantesques réduites – aujourd'hui, il mesure encore 241,3 x 204,5 cm (ill. 170). Le peintre a probablement hésité sur le choix des vers à privilégier dans son tableau. Dans un carnet d'esquisses conservé au British Museum⁴³, on trouve un dessin préparatoire du tableau accompagné des vers suivants, tirés non pas de l'antistrophe, mais de la fin de la strophe :

Thou who, amidst the deathful field,
 By godlike chiefs alone beheld,
 Oft with thy bosom bare art found,
 Pleading for him the youth who sinks to ground⁴⁴.

⁴⁰ Collins 1747, p. 21. Sur le tableau d'Artaud, voir Macklin 1789, n° V, p. 5; Watson 1981; Sloan 1995.

⁴¹ Pittsburgh, Carnegie Institute.

⁴² Chicago, Art Institute.

⁴³ Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1973,1208831-45.

⁴⁴ Collins 1747, p. 20.



170. William Artaud, « Ode à la Compassion » (série de la Poets' Gallery de Thomas Macklin), 1788-1790, huile sur toile, 241,3 × 204,5 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.539

Mais ce n'est finalement pas ces vers, trop généraux, que retient Artaud – sans doute en accord avec Macklin – mais ceux, plus précis, de l'antistrophe. Coiffé d'un casque orné d'un dragon, à la manière de saint Georges, un guerrier symbolisant « le monstre de la Nature » s'apprête à enfourcher son char et à châtier la jeunesse coupable, en compagnie de la Fureur armée d'une torche. Mais il est arrêté par la Compassion, dont la main gauche retient la lance vengeresse et qui parvient à apaiser sa colère en plaidant la cause de ceux qu'il cherche à punir. Cherchant comme Collins à faire appel aux émotions de ses spectateurs, Artaud calque la composition de son tableau sur celle de l'*Achille déchaînant sa colère sur le corps d'Hector* peint par Gavin Hamilton entre

1762 et 1765 avant d'être gravé par Domenico Cunego. Un tel emprunt lui permet de rendre hommage à l'un des peintres d'histoire britanniques les plus respectés de l'ancienne génération, mais aussi, par association d'idées, de fonder la représentation de la Nature, qui n'est point décrite dans le poème de Collins, sur celle d'Achille. Il s'agit ainsi de donner ainsi une idée, par anticipation, des conséquences que pourrait avoir son action colérique si la Compassion ne parvenait pas à obtenir sa clémence. À la manière de West, dans *La Caverne de Désespoir* (ill. 105), William Artaud fait le choix de traduire l'ode allégorique sous la forme d'un récit vraisemblable; il refuse une idéalisation excessive, à l'image du poème de Collins dont John Aitkin, dans un article publié dans *The Monthly Magazine* (1798), souligne bien la simplicité naturelle :

This enchanting figure, though called « sky-born », is not distinguished in appearance and character from a mortal fair; indeed no emblem or supernatural attribute was necessary to render Mercy sufficiently impressive under the form of a beautiful female. Another touch of nature in the ode is truly picturesque: « and look'd his rage away ». That Mercy should be so closely allied to Valour as to deserve the title of his mythological bride, were certainly to be wished; and understanding valour to be courage united to generosity, the idea, I think, is a just one Personification in Poetry⁴⁵.

Fort de ces qualités de simplicité et d'expressivité, le tableau d'Artaud obtient un vif succès. Il est gravé aussitôt après avoir été exposé par Macklin, est vendu et sera à nouveau présenté par Macklin en 1792 et à la Royal Academy en 1813, accompagné des vers que le peintre avait initialement imaginés d'évoquer dans son dessin préparatoire. De fait, la réussite de l'*Ode to Mercy* n'est pas seulement esthétique; elle est aussi éthique: le tableau parvient à atteindre les objectifs que Macklin fixe lui-même dans l'avertissement du livret de sa troisième exposition, en avril 1790: « The object of

⁴⁵ *The Monthly Magazine*, VI, 1798, p. 434.

171. Francesco Bartolozzi
d'après William Artaud,
« Ode à la Compassion » (série
de la Poets' Gallery de Thomas
Macklin), 1794, pointillé et
eau-forte, 42,5 x 50,2 cm,
Londres, British
Museum, Department
of Prints and Drawings,
inv. 1859,0709.724



all the arts is precisely the same: it is the awakening of the generous and social affections, the humanizing of the heart, and the imparting of a general taste and relish for beauty and excellence »⁴⁶. Définissant les ambitions de sa Poets' Gallery non point seulement du point de vue du projet patrimonial et patriotique, mais aussi du point de vue de l'édification sociale et morale, Macklin souligne la double utilité publique des tableaux de sa galerie. Se confrontant aux textes des poètes les plus célèbres et les plus appréciés des lettres britanniques, ils doivent parvenir à produire sur leurs spectateurs les mêmes effets que les poèmes sur leurs lecteurs et contribuer ainsi à la construction d'une véritable École anglaise et moderne de peinture :

The principal difference is that what the Poet or Historian achieves by long and laboured detail, the Painter accomplishes by an instantaneous effect. [...] The present state of the Arts in this country

⁴⁶ Macklin 1790, p. III-IV.

appeared particularly favourable to these undertakings. Genius at present wants only the stimulus of public favour to rival or eclipse all that may be boasted of the ancient schools⁴⁷.

Après ces débuts, Thomas Macklin souhaite d'ailleurs donner une nouvelle ampleur à son projet. À partir du mois de février 1790, il commence à faire publier mensuellement une estampe gravée d'après l'un des tableaux de sa Poets' Gallery, et cela jusqu'en janvier 1795. Son rêve est de faire de son projet un produit d'exportation destiné à l'Europe entière et vantant les mérites des poètes les plus fameux et des peintres les plus talentueux de Grande-Bretagne. Mais le début de la Guerre de la Première Coalition, en 1792, et qui oppose une grande partie de l'Europe, dont la Grande-Bretagne, au royaume de France, entrave fortement cette ambition, tout comme la mort de son associé, Edward Rogers, en 1796.

L'entrepreneur continue toutefois d'organiser annuellement l'exposition des œuvres de sa galerie. En avril 1790, la troisième mouture de la Poets' Gallery ouvre ses portes. On y retrouve la plupart des tableaux déjà présentés lors des précédentes expositions, comme « *Les Heures* » de Maria Cosway (ill. 140), la *Vision de la reine Catherine* (1781) d'Henry Fuseli, *Les Paysans* (ill. 169) de Joshua Reynolds, auxquels s'ajoute notamment sa *Vestal*⁴⁸, ou l'*Ode à la Compassion* de William Artaud, mais aussi de nouvelles œuvres, dont *La Pétition de la souris* (ill. 172) d'Henry William Bunbury⁴⁹. Apprécié pour ses estampes caricaturales et ses tableaux comiques, qui explorent la veine inventée par Hogarth⁵⁰, et qu'il expose régulièrement à la Royal Academy depuis 1770, Bunbury est également un illustrateur apprécié pour la finesse et l'humour de ses compositions. Proche de Reynolds, qui devient le parrain

de son second fils, Bunbury est nommé valet de chambre du duc de York, le second fils de George III, en 1787. Entre 1784 et 1790, Macklin publie plusieurs estampes gravées par Peltro William Tomkins, François David Soiron et John Chapman d'après des compositions de Bunbury, avant d'être l'éditeur d'une série d'estampes de Bunbury raillant la vie militaire, à nouveau gravées par Soiron (1791). Il implique également le peintre dans sa *Poets' Gallery* : *La Pétition de la souris* fait partie des premières œuvres présentées par Bunbury au sein du projet⁵¹. Ce tableau est tiré d'une des poésies les plus célèbres d'Anne Laetitia Barbauld, née Aikin. Publiée dans la première des six éditions de ses *Poems* (1773), *La Pétition de la souris* fait écho aux activités scientifiques de Joseph Priestley, ami de la poétesse. Durant l'été 1767, Barbauld découvre dans une cage l'une des souris que le savant conserve afin de s'en servir comme cobaye dans le cadre de ses expériences sur le gaz méphitique – il est considéré comme l'inventeur de l'oxygène. Elle en tire une fable sur la condition animale en faisant de la souris le protagoniste du récit : après avoir été rangée dans l'atelier de Priestley par un serviteur du savant, la cage où la souris est retenue prisonnière est retrouvée le lendemain matin par l'homme de science, qui découvre, coincé entre deux barreaux de la petite prison, un minuscule rouleau de papier sur lequel sont écrits les vers du poème. Adressant une lettre à Priestley, le rongeur le supplie de la relâcher. Les premiers mots du poème traduisent la détresse de la souris et son désir d'en appeler aux sentiments de Priestley :

Oh! hear a pensive captive's prayer,
For liberty that sighs;
And never let thine heart be shut
Against the prisoner's cries⁵².

Faisant parler la souris à la troisième personne du singulier, Barbauld prête à l'animal l'attitude et les paroles maladroites d'un être étrange et enfantin afin d'accroître

⁴⁷ Macklin 1790, p. iv.

⁴⁸ Peint entre janvier et juin 1786, ce tableau perdu a été acheté par Thomas Macklin en 1787 et rattaché *a posteriori* de l'*Ode to Meditation* de Thomas Gregory.

⁴⁹ Macklin 1790, n° XXVI, p. 27-29 ; Bellanca 2003.

⁵⁰ Walpole 1765, t. IV, p. 8.

⁵¹ Macklin 1790, n° XXVI, p. 27-29.

⁵² Barbauld 1773, p. 37, v. 1-4.

172. Francesco Bartolozzi
d'après Henry Bunbury,
« *La Pétition de la souris* »
(série de la *Poets' Gallery*
de Thomas Macklin), 1791,
pointillé et eau-forte,
43,2 x 50,8 cm, Londres,
British Museum,
Department of
Prints and Drawings,
inv. 1873,0809.209



le sentiment de sa fragilité. La souris se décrit comme une « prisonnière » (« captive »), « désespérée et triste » (« forlorn and sad »); poussant des « soupirs » (« sighs »), elle en appelle à la sympathie de Priestley, à son « cœur » (« heart »), mais aussi, naturellement, à celui du lecteur du poème, qui ne peut, en finissant sa lecture, qu'approuver la décision du savant qui, ému par cette supplique, rend finalement sa liberté à l'animal.

Plus encore que Reynolds ou Artaud, Bunbury est confronté ici à une véritable gageure : comment traduire en peinture une poésie écrite par une souris et racontée à la troisième personne du singulier sans trahir les vers de Barbauld ou produire un tableau simplement ridicule ? Dans le livre de l'exposition de 1790, c'est la totalité du poème qui est cité. Le peintre ne cherche donc pas à représenter un instant précis de la fable ou à insister sur certaines paroles spécifiques de l'animal. Il propose plutôt une représentation générale de la supplique. Il la place, comme Artaud, sous le signe de la compassion. Comme le reconnaît Barbauld dans une note adressée à Joseph Priestley et publiée dans la troisième édition corrigée de ses œuvres (1773), *The Mouse's Petition* ne se contente pas dénoncer la cruauté humaine à l'égard des animaux. Le poème s'attache à condamner toutes les formes

d'asservissement des êtres plus faibles – les animaux, mais aussi les femmes, les enfants et les classes sociales les plus défavorisées :

The Author is concerned to find, that what was intended as the petition of mercy against justice, has been construed as the plea of humanity against cruelty. She is certain that cruelty could never be apprehended from the Gentleman to whom this is addressed; and the poor animal would have suffered more as a victim of domestic economy, than of philosophical curiosity⁵³.

Au moment où Bunbury achève son tableau, presque vingt ans après la rédaction de *The Mouse's Petition*, les thèmes évoqués par Barbauld se sont installés dans la littérature poétique et politique britannique. Installés en France depuis six ans, la poétesse et son époux fréquentent les cercles libéraux de Jean-Paul Rabaut de Saint-Étienne. C'est avec enthousiasme qu'ils assistent aux premiers événements révolutionnaires de 1789. Ils critiquent d'ailleurs les prises de position de Burke dans ses *Reflections on the Revolution in France* (1790). Le politique irlandais s'y attaque explicitement aux philosophes naturels britanniques, dont Joseph Priestley est l'un des représentants les plus fameux. Dans un écrit tardif, Burke fera d'ailleurs directement allusion au poème de Barbauld en retournant la morale contre le savant qui, comme ses collègues, « these philosophers, consider men in their experiments, no more than they do mice in an air pump, or in a recipient of mephitic gas »⁵⁴. Directement visée par les arguments de Burke, Barbauld se fend de deux pamphlets, l'un pour faire l'éloge de la Révolution française (*An Address to the Opposers of the Repeal of the Corporation and Test Acts*, 1790), l'autre pour critiquer le refus du Parlement d'abolir l'esclavage (*Epistle to William Wilberforce, Esq. on the Rejection of the Bill for Abolishing the Slave Trade*, 1791). Tous deux sont publiés par le radical Joseph Johnson, un proche de Fuseli. L'une des amies du peintre suisse, Mary

Wollstonecraft, répond à son tour aux *Reflections* en publiant *A Vindication of the Rights of Men* (1790), où elle défend le droit du peuple français de défendre ses droits bafoués par la monarchie française, un an avant de publier sa célèbre *Vindication of the Rights of Woman* (1792).

Il est probable que le tableau de Bunbury tient compte de ce contexte politique particulièrement sensible et qu'il prend parti pour la poétesse, qu'il représente au centre de la composition, encadrée de Priestley et de son épouse, Mary, et, sans doute, d'un de ses enfants. La « pétition » (*petition*) de la souris prend la forme d'une véritable « revendication » (*vindication*) de liberté, au nom du genre humain et non plus seulement du genre animal. Chez Burke, le petit est presque toujours associé à la catégorie de la beauté, également assimilée au féminin et à l'enfantin⁵⁵. Jouant des différences d'échelle entre la minuscule souris, enfermée dans sa cage au centre géométrique de la composition, et les quatre figures qui l'entourent, Bunbury fait ainsi jouer les idées de Burke contre elles-mêmes. Dans sa *Vindication of the Rights of Men*, publiée après l'achèvement du tableau, Wollstonecraft propose une critique genrée de la théorie burkienne du beau et du sublime ; elle reproche non sans raison à l'auteur irlandais d'avoir rapproché le beau des qualités qu'il jugeait « féminines » (la faiblesse, la simplicité et l'innocence) et d'avoir ainsi réservé la noble et terrible grandeur du sublime au genre « masculin » :

You may have convinced [women] that littleness and weakness are the very essence of beauty ; and that the Supreme Being, in giving women beauty in the most supereminent [*sic*] degree, seemed to command them, by the powerful voice of Nature, not to cultivate the moral virtues that might chance to excite respect, and interfere with the pleasing sensations they were created to inspire. Thus confining truth, fortitude, and humanity, within the rigid pale of manly morals, they might justly argue, that to be loved, woman's high end and great distinction ! they should « learn to lisp, to totter in their

⁵³ Barbauld 1773, p. 37.

⁵⁴ Burke 1796, p. 37.

⁵⁵ Burke [1909-1914], p. 96-97.

walk, and nick-name God's creatures ». Never, they might repeat after you, was any man, much less a woman, rendered amiable by the force of those exalted qualities, fortitude, justice, wisdom, and truth; and thus forewarned of the sacrifice they must make to those austere, unnatural virtues, they would be authorised to turn all their attention to their persons, systematically neglecting morals to secure beauty⁵⁶.

Une telle grille politique peut également être retenue dans l'interprétation de *La Pétition de la souris*. L'accent héroïque y est moins mis sur l'action de Priestley, présenté comme un spectateur ou un simple savant qui assiste, curieux, à la scène touchante, que sur celle des deux femmes qui intercèdent en faveur de l'animal et parviennent à lui sauver la vie. Barbauld accompagne son poème d'un vers tiré de l'*Énéide* de Virgile, où Anchise s'adresse à Énée en lui demandant de « ménager les vaincus » et de « faire la guerre aux superbes » (« Parcere subjectis et debellare superbos »⁵⁷) : elle avait donc prévu, elle aussi, la possibilité d'une lecture héroïque de son poème. Jouant d'une corde sensible ravivée par la lecture de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau, un ouvrage particulièrement apprécié du couple Barbauld, Bunbury soumet ainsi à Macklin une véritable fable politique, où le sublime n'est plus la prérogative de la force virile, mais de la sensibilité humaine dans son ensemble.

Le dialogue avec les maîtres : *The Holy Bible* (1789)
de Thomas Macklin

En 1789, deux ans à peine après avoir lancé le projet de sa Poets' Gallery, Thomas Macklin annonce son souhait de se lancer dans une nouvelle entreprise : la publication d'une Bible *in-folio* de trois ou six volumes, illustrée de soixante estampes « finished in a style of elegance of which there is not in Europe or the world any example », et cela afin de promouvoir « the glory of the English school » de peinture et de gravure ainsi que « the interest

of our Holy Religion »⁵⁸. Comme Boydell, Macklin accorde une attention particulière à la préparation matérielle de l'ouvrage. Il prévoit la fabrication d'un nouveau papier de grande qualité. Il s'adjoint les services d'un typographe expérimenté, Joseph Jackson qui, aux côtés du savant Charles Woide et de l'imprimeur John Nichols, avait travaillé à l'édition grecque du Nouveau Testament contenu dans le Codex Alexandrinus et conservé dans les collections royales. L'annonce de *The Holy Bible* est suivie de 703 souscriptions. Macklin se lance alors à la recherche des peintres susceptibles de fournir des modèles à ses graveurs. Trois artistes livrent plus de la moitié des œuvres : Philippe-Jacques de Louthembourg (*La Vision du cheval blanc*, 1798⁵⁹), Hugh Douglas Hamilton et John Opie. D'autres peintres font également partie des contributeurs de l'ouvrage et sont à ce titre largement rétribués. Certains font partie de la jeune génération, comme Thomas Stothard (34 ans) ou Richard Westall (24 ans) ; mais la majorité des peintres auxquels fait appel Macklin sont expérimentés (Joshua Reynolds, William Hamilton, Benjamin West, Henry Fuseli, Angelica Kauffman et Richard Cosway), sans doute parce que l'entrepreneur attend d'eux qu'ils puissent mettre à profit leur culture visuelle et technique au service d'une véritable conversation avec les grands maîtres, pour « la gloire de l'École anglaise ».

La situation institutionnelle du doyen de ces artistes, Joshua Reynolds, au sein de la Royal Academy et auprès de George III, ainsi que l'intérêt qu'il a toujours exprimé à l'égard de la peinture d'histoire religieuse, malgré le demi-échec des vitraux de la chapelle du New College d'Oxford, le rendent incontournable. Il est ainsi le premier peintre à être contacté par Macklin, avant même que le projet de la *Bible* ne soit rendu public⁶⁰. Le 16 septembre 1788, les comptes du peintre mentionnent le paiement de 30 guinées, en avance des 500 livres promis par l'entrepreneur (« Mr. Macklin, in part of

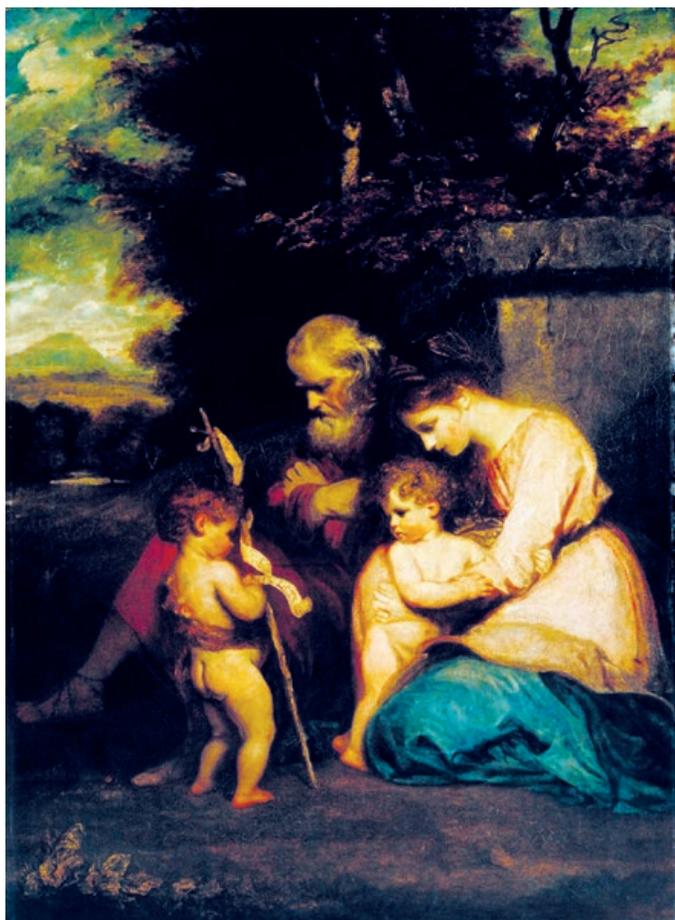
⁵⁶ Wollstonecraft 1790, p. 112.

⁵⁷ Barbauld 1773, p. 37. Voir Virgile, *L'Énéide*, VI, v. 853.

⁵⁸ Boase 1963.

⁵⁹ Londres, Tate Britain.

⁶⁰ Manning & Postle 2000, n° 2089.



173. Joshua Reynolds, *La Sainte Famille* (série de *The Holy Bible de Thomas Macklin*), 1788-1789, huile sur toile, 198,1 x 149,2 cm, Londres, Tate Britain, inv. A00837

500 Gs. for the Holy Family »). Il est probable que la *Sainte Famille* (ill. 173) que Macklin reçoit en avril 1789 a été entamée avant que Reynolds n'ait été contacté. Le 18 janvier 1787, le peintre fait pose un « vieil homme » (« old man »), peut-être en vue de peindre la figure de Joseph. Le 21 février 1787, le *Morning Post* mentionne la présence du tableau dans la galerie de l'artiste : « The Holy Family, by this great artist is most charmingly coloured – the drawing is very so so – the expression tame – yet it is on the whole a delicious morceau. The size of the figures displeases us – they should have been

much smaller, or as large as life ». Il est possible, comme il le fait souvent, que Reynolds ait retouché sa toile après l'accord avec Macklin. Toujours est-il que, lorsque le tableau est présenté en marge de l'exposition de la Poets' Gallery le 6 mai 1789, il est déjà auréolé d'une remarquable réputation, y compris auprès de la famille royale, une réputation de Macklin compte profiter⁶¹ : « The fame of Sir Joshua's *Holy Family* in the Poets' Gallery has made its way to the palace. We hear it is in contemplation, immediately after the Birthday, to gratify the Princess Royal (who is an amateur) with a view of this boast of the English School »⁶².

Si l'un des spectateurs contemporains compare le tableau de Reynolds à la *Vierge de Lorette* de Raphaël⁶³, ce n'est sans doute pas en raison d'une proximité de coloris : l'économie chromatique de la *Sainte Famille*, resserrée autour d'un nombre très limité de teintes brunes, rapproche l'œuvre du peintre britannique des modèles de Titien et d'Anthony van Dyck plutôt que de celui de l'artiste italien. Ce sont surtout les qualités de grâce et de simplicité, traditionnellement attachées aux noms de Raphaël et du Corrège, qui sont pointées dans l'œuvre de Reynolds, comme le remarquera plus tard George Hamilton⁶⁴.

Face à un tel sujet, intime et familial, Reynolds organise sa composition autour du dialogue entre le Christ et saint Jean-Baptiste. Endormi au second plan, dans la pénombre ménagée par l'arbre auprès duquel la Sainte Famille s'est assise, Joseph ne participe pas à l'action. La Vierge agenouillée à sa gauche, dont le profil se découpe dans le prolongement de celui de son époux, paraît également en retrait. Sa robe bleu-vert permet de la détacher du sol ; mais elle sert surtout à harmoniser le premier plan dominé par les bruns et les ocres sombres avec le fond d'un ciel où les ouvertures dégagées par les

⁶¹ Macklin 1789 ; Macklin 1790, n° 1, p. 9.

⁶² *The World*, 19 avril 1790.

⁶³ 1509-1510, Chantilly, musée Condé. Le tableau de Raphaël a fait l'objet de nouvelles copies et variantes. Il est également connu par l'estampe gravée par Giorgio Ghisi en 1575.

⁶⁴ Hamilton 1830, t. II.

nuages sont de la même couleur. La partie supérieure de son vêtement rose-chair a surtout pour fonction d'élargir la grande masse claire du corps du Christ et de mettre en valeur la relation qui s'établit entre les deux petits enfants. L'attitude craintive donnée à Jésus, qui semble se réfugier dans les bras de sa mère, insiste autant sur le destin tragique que l'Enfant pressent à la rencontre de son Précurseur, fixant des yeux la banderole sur laquelle on devine l'annonce de sa venue (« Ec[ce Agn]us Dei [qui tollit peccatum mundi] » : « Voici l'Agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde »⁶⁵) que sur le caractère simple et innocent d'un petit enfant timide. Quant au saint Jean-Baptiste, il se présente lui aussi sous les traits d'un petit enfant charmant. Pour le représenter, Reynolds fait d'ailleurs le choix significatif de se fonder sur la figure de l'Amour dans le *Mercurius instruisant Cupidon en présence de Vénus* du Corrège, qu'il connaît par l'estampe d'Arnold de Jode (1667) ou par la variante de Nicolas Fouché gravée par J. Johnson (1750). La flexion des genoux du garçonnet traduit sa gêne, tandis que la manière malhabile dont il tient la branche qui lui sert de bâton exprime sa maladresse puérile devant celui dont il annonce qu'il sauvera les hommes du péché...

William Hamilton fait également partie des peintres les plus âgés que Thomas Macklin recrute pour son *Holy Bible*. Ses talents d'illustrateur, fort appréciés, expliquent sans doute ce choix. Depuis l'exposition de ses premiers tableaux d'histoire à la Royal Academy, en 1774, alors qu'il n'avait que 23 ans, Hamilton a gravi tous les échelons de la carrière académique. Il est élu associé en 1784, puis académicien de plein droit en 1789, au moment où Macklin annonce son projet. Peintre et décorateur, il est particulièrement apprécié par les graveurs, qui aiment l'élégance et la simplicité de son dessin et ses interprétations lisibles des sources textuelles. Toutes les grandes entreprises éditoriales des années 1780 et 1790 font ainsi appel à lui : il collabore avec John Boydell, Robert Bowyer et James Woodmason,



174. Francesco Bartolozzi d'après William Hamilton, *La Révocation d'Agar* (série de *The Holy Bible* de Thomas Macklin), 1791, eau-forte et gravure, 30,5 x 25 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0312.180

ainsi qu'avec Thomas Macklin, qui le fait travailler sur sa Poets' Gallery et sa *Bible*⁶⁶. *La Révocation d'Agar* (ill. 174) fait partie des premiers tableaux exposés par Macklin en 1790, dans le cadre de la préparation de son ouvrage. Au nom d'Hamilton se mêlent ceux de Philippe-Jacques de Louterbourg (trois tableaux), Thomas Stothard (deux tableaux), William Artaud, Peter Francis Bourgeois, Richard Cosway, Thomas Kirk, John Opie et Robert Smirke. Avec Louterbourg, Hamilton est le contributeur le plus prolifique. En plus du *Départ*, il

⁶⁵ Jn 1, 29.

⁶⁶ Macklin 1790, n° XL, p. 36.

livre deux autres tableaux, une *Première rencontre de Jacob et Rachel* et une *Abigaïl devant David*. La scène représentée dans le *Départ d'Agar* est décrite dans le livret de l'exposition, dans la traduction de la *Bible du roi Jacques* : « And Abraham rose up early in the morning, and took bread, and a bottle of water, and gave it unto Hagar, (putting it on her shoulder,) and the child, and sent her away : and she departed, and wandered in the wilderness of Beer-sheba »⁶⁷. La question du rapport du *Départ d'Agar* à sa source vétéro-testamentaire est toutefois secondaire. Hamilton ne propose pas une interprétation particulièrement originale d'un passage biblique d'ailleurs fort connu. En un certain sens, cette banalité iconographique fait d'ailleurs partie de son projet. Pas plus que Reynolds, Hamilton ne cherche à se distinguer des grandes traditions iconographiques de la peinture religieuse. Le caractère conventionnel de l'invention de son tableau est assumé, car là n'est pas l'objet du peintre britannique qui, comme le président de la Royal Academy, se saisit du projet de *The Holy Bible* de Macklin pour montrer ses talents et ses capacités à entrer en émulation avec la manière et la technique des grands maîtres. Chez Reynolds, ce sont surtout les figures de Raphael, du Corrège et de Titien, on l'a vu, qui sont convoquées. De son côté, c'est sans doute à Rembrandt et à l'estampe qu'il grave en 1637 (ill. 175) que pense Hamilton. Ce choix est sans doute gouverné par des raisons iconographiques et esthétiques. Dans la culture britannique, Agar est la figure tutélaire des miséreux, des nomades et des malheureux. Dans *The Merchant of Venice* (1596-1597), Shakespeare fait dire à Shylock que son serviteur Launcelot sera moins bien traité chez son nouveau maître Bassanio en le comparant à Ismaël : « Que dit ce sot de la race d'Agar, eh ? » (« What says that fool of Hagar's offspring, ha ? »⁶⁸). Agar est la sainte patronne des rejetés et des marginaux de la société : son sort dans le désert est ainsi représenté par Joseph Highmore pour les décors du Foundling Hospital. En



175. Rembrandt van Rijn, *La Révocation d'Agar*, 1637, eau-forte et pointe-sèche, 12,7 x 9,7 cm, Washington, The National Gallery of Art, inv. 1943.3.7237

faisant référence à Rembrandt, dont le talent dans la représentation de la nature ordinaire et notamment des parties les plus humbles de la société est reconnu au XVIII^e siècle – avec Murillo –, Hamilton associe le sujet de son tableau à la manière la plus propre à en exprimer les caractéristiques principales.

Mais la question est aussi de faire montre de ses talents de peintre, alors que certains critiques reprochent à ses tableaux une élégance trop raffinée et artificielle et un peu froide. L'insistance avec laquelle Hamilton corrige l'estampe de Rembrandt dans le sens d'une plus grande sensibilité indique son souhait d'encourager

⁶⁷ Gn 21, 14.

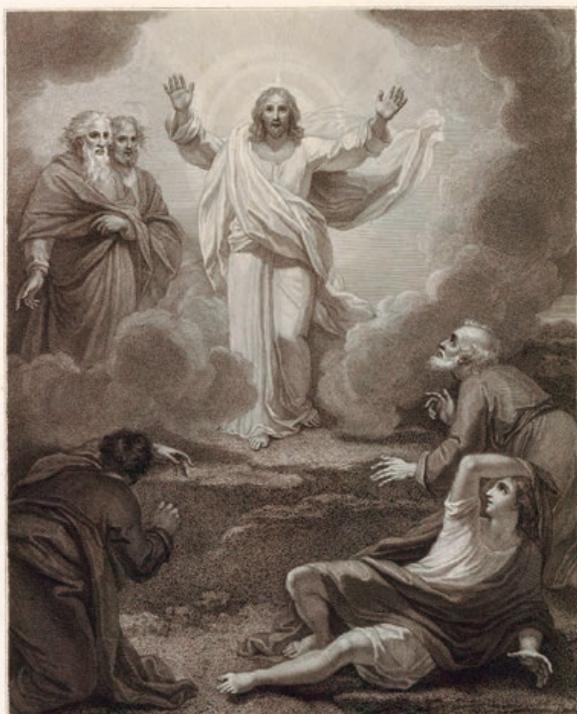
⁶⁸ William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, II, IV, v. 41.

ses spectateurs à réviser leur jugement sur son art. La composition de Rembrandt est centrée sur le corps clivé d'Abraham : sa partie droite est dirigée vers l'espace de sa maison et de son épouse ricanant à la fenêtre, tandis que sa partie gauche esquisse un geste ambigu, entre l'attitude d'un guide tendre, désignant à Agar et à Ismaël la direction à suivre et celle, plus sévère, d'une terrible révocation. Chez Hamilton, l'accent est davantage mis sur le couple de la mère et de son enfant, le geste de renvoi d'Abraham étant autrement plus univoque. C'est la tristesse ressentie par la servante et son fils qu'Hamilton tente d'exprimer plutôt que le dilemme moral d'Abraham. Contrairement à celle du graveur hollandais, sa composition n'est pas unifiée par les clairs obtenus par le travail d'épargne de la plaque ; elle est fondée sur un clair-obscur très marqué, qui oppose la masse sombre de la figure d'Abraham, à laquelle sont associées sa demeure et son épouse, et la masse claire constituée des corps de Sarah et d'Ismaël. Dans son estampe, Rembrandt représente Agar et Ismaël accoutrés et équipés pour partir dans le désert : Agar est habillée de lourds vêtements, sans doute pour se protéger du soleil, et porte une gourde à sa ceinture ; Ismaël, quant à lui, et selon une iconographie relativement ancienne, est peint sous les traits d'un petit chasseur. Hamilton retient l'idée de ces paquetages, qui permettent de rendre compte de l'épreuve physique et morale qu'Agar et Ismaël sont sur le point de traverser ; mais il les met de côté, en les plaçant sur l'une des rambardes de l'escalier d'entrée de la maison d'Abraham : il s'agit de représenter les corps de la servante et de son fils dans le plus grand dénuement. Hamilton reprend l'idée rembrandtesque des larmes d'Agar ; mais il rend désormais visible le visage de la jeune femme, dont le regard, croisant celui d'Abraham, exprime le désarroi et l'incompréhension. Son fils n'est plus le petit chasseur courageux représenté de dos par Rembrandt, qui accepte son sort et choisit de défendre sa vie comme celle de sa mère. Habillé d'une courte robe de garçonnet, il se blottit contre sa mère, recherchant la chaleur de son bras gauche, et lève des yeux inquiets

et incroyables vers son père. Même Sarah et le chien participent de la scène pathétique : non point amusée, mais visiblement triste, l'épouse d'Abraham semble se cacher de honte dans l'ombre de la porte d'entrée, alors que l'animal que Rembrandt représente sous la forme d'un petit chien dévalant l'escalier, d'un air satisfait, devient, sous le pinceau d'Hamilton, un chien de chasse qui, lui aussi, ne semble pas comprendre la nature de la scène se déroulant sous ses yeux.

Parmi les peintres d'histoire les plus jeunes auxquels Macklin fait par ailleurs appel figure Robert Smirke. Cet ancien élève de la Royal Academy, entré dans ses ateliers le 30 novembre 1772, n'est pas encore associé (10 novembre 1791) et académicien (11 février 1793) à l'heure où l'entrepreneur fait appel à lui. Smirke se fait connaître par les tableaux qu'il expose dès 1775 à la Society of Artists en 1775, puis à la Royal Academy, à partir de 1786, mais aussi par sa participation à l'illustration des *Picturesque Beauties of Shakespeare* (1783-1787) de Charles et Isaac Taylor, dont le projet de Boydell s'est fortement inspiré. Fort de ces succès, Smirke est engagé par ce dernier ; mais il se concentre surtout sur des scènes comiques et sentimentales dont il est un spécialiste, dans le sillage des tableaux moraux d'Edward Penny. Sa collaboration à *The Holy Bible* de Macklin offre ainsi à Smirke la possibilité d'élargir sa palette, en se confrontant au grand style des maîtres italiens de la Renaissance. Pour l'éditeur anglais, il s'agit de favoriser l'émergence des nouveaux talents de la peinture d'histoire britannique.

Exposé par Macklin dès 1790, *Les Trois Maries allant au sépulcre* est présenté à nouveau au public l'année suivante. Voisinant avec les œuvres de Louthembourg (six tableaux), Hamilton (quatre tableaux), West (trois tableaux), Artaud, Bourgeois, Opie et Stothard (deux tableaux), ainsi que de Richard Cosway, Thomas Kirk et Richard Morton Paye, la peinture de Smirke est accompagnée d'un autre tableau, *La Transfiguration* (ill. 176). Le livret de l'exposition indique le passage de l'Évangile de saint Luc sur lequel il se fonde :



176. Joseph Constantine Stadler d'après Robert Smirke, *La Transfiguration* (série de *The Holy Bible* de Thomas Macklin), 1791, eau-forte et gravure, 48,4 x 39,6 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0312.233

And, as he prayed, the fashion of his countenance was altered, and his raiment *was white and glistening*.

And, behold, there talked with him two men, which were Moses and Elias;

Who appeared in glory, and spake of his decease which he should accomplish at Jerusalem.

But Peter, and they that were with him, were heavy with sleep; and when they were awake, they saw his glory, and the two men that stood with him⁶⁹.

L'œuvre de Smirke se confronte ainsi à la célèbre *Transfiguration* de Raphaël qui, à partir du début des années 1780, connaît un vif regain d'intérêt auprès des critiques et des peintres d'histoire britanniques. En 1783, James Durno vend pour la somme considérable de 1 000 livres une copie de la *Transfiguration* à Frederick Augustus Hervey, quatrième comte de Bristol⁷⁰. L'année suivante, le jeune Thomas Lawrence, qui n'a pas seize ans, se fait connaître en réalisant une copie aux crayons de la *Transfiguration* de Raphaël (ill. 90), pour laquelle il reçoit le prix d'une palette d'argent de la part de la Society of Arts, trois ans avant de quitter Bath pour entrer dans les ateliers de la Royal Academy⁷¹. Trois ans plus tard, Lawrence quitte Bath pour Londres où il entre dans les ateliers de la Royal Academy. Quelques années plus tard, West reçoit la commande des vitraux de la chapelle de Saint-Georges et travaille, pour le maître-autel de ce lieu, à la réalisation d'une *Ascension* (ill. 89) directement inspirée du tableau de Raphaël⁷².

Néanmoins, *La Transfiguration* de Smirke n'est pas un hommage servile au tableau de Raphaël. Certes, il retient certaines des qualités assignées au XVIII^e siècle au chef-d'œuvre italien. Le peintre britannique place au premier plan une figure allongée au sol, et dont les teintes claires permettent d'attirer le regard sur elle puis, par association, vers celle du Christ. Telle est, selon Reynolds, la stratégie recherchée par Raphaël dans son propre tableau :

Il n'est pas toujours nécessaire que la lumière principale tombe sur la figure principale. Cela ne convient pas toujours sur le plan de la composition. Il faudrait toujours que la principale lumière soit placée près du centre du tableau; mais la figure principale ne peut pas toujours s'y trouver. Il suffit que la figure qui reçoit la lumière principale vous dirige vers la figure principale par son action, comme on peut le voir illustré dans *La Transfiguration* de Raphaël. [...] Afin de faire en sorte

⁷⁰ Dublin, National Gallery of Ireland, inv. NGL.120.

⁷¹ Williams 1831, t. I, p. 89.

⁷² Détruits.

⁶⁹ Lc 9, 29-32.

qu'une couleur principale puisse absorber, si je puis dire, même les visages, les plus grands maîtres, partout où le sujet le permet, ont introduit une figure nue dont la principale fonction est celle-ci. Mais quand le sujet est tel qu'il ne peut admettre une figure nue, l'artiste doit faire ce que Raphaël a fait dans *La Transfiguration*, en vêtant la figure féminine qui reçoit la principale lumière d'une couleur de chair claire, ce qui en fait l'objet principal de la représentation, si bien que cette draperie rouge, qui reçoit une lumière grande et large, constitue le principal de tous les rouges dans le tableau⁷³.

Systématisant la solution proposée par Raphaël, Smirke met en scène la lumière émanant du ciel et du corps du Christ en représentant deux des trois apôtres se cachant les yeux derrière une main ou un bras. De même, le peintre britannique modèle sa figure du Christ sur celle peinte par Raphaël ; comme le peintre italien, il joue du contraste entre sa posture de face et ses bras largement écartés et les attitudes des apôtres, conformément, une nouvelle fois, à l'une des qualités que Reynolds reconnaît au tableau de Raphaël :

Quand on dit qu'une grâce est forcée, ou qu'elle est contraire aux règles de l'art, elle peut toutefois contenir encore de la vérité. Il est en effet possible qu'elle ne contredise qu'une seule règle, qui pourrait lui être considérée comme inférieure. Par exemple, dans la figure du Christ de *La Transfiguration*, Raphaël a dessiné des lignes contraires aux règles générales. Mais ces lignes s'accordent à une règle plus importante, qui est celle du naturel, de la simplicité sans affectation, et de la recherche de l'énergie. Certes, Raphaël brise une règle, mais pour s'approcher davantage d'une autre, d'une plus grande importance⁷⁴.

Pour conforter la place centrale du Christ et la manière dont il distingue des autres figures de la composition, Smirke dispose d'ailleurs différemment les figures de Moïse et d'Élie, qui ne partagent plus l'espace du ciel avec le Christ, mais sont représentées debout,

au sol, à droite du Messie. Il s'agit ainsi de renforcer l'implication narrative du spectateur en procédant à deux modifications importantes de la composition originale de Raphaël. La première concerne l'attitude du Christ qui ne monte plus vers le Ciel, mais marche vers nous, les paumes levées et ouvertes, comme si son apparition glorieuse s'adressait à nous. La seconde regarde la partie inférieure de la *Transfiguration* de Raphaël, que Smirke choisit tout simplement de supprimer, en suivant sans doute en cela les critiques que Jonathan Richardson avait adressées au tableau de Raphaël quant à son contenu narratif⁷⁵.

Demeurant fidèle à l'esprit de la *Transfiguration* de Raphaël, Robert Smirke cherche ainsi à donner à sa propre composition la simplicité et la grandeur qui conviennent au sujet glorieux et qui manquent à la plupart des œuvres grâce auxquelles il a acquis son excellente réputation de peintre d'histoire. Telle est d'ailleurs la stratégie suivie par une grande partie des artistes sollicités par Macklin, tant pour sa Poets' Gallery que pour son *Holy Bible*. Cette dernière sera finalement publiée par l'imprimeur Thomas Bensley entre 1800 et 1816 : sept volumes, agrémentés de soixante et onze estampes et de vignettes, dédiés au Roi, à la Reine et au Prince de Galles, et vendus au prix de 46 livres et 1 shilling.

Célébration : l'ouverture de la Shakespeare Gallery (1789)

Deux ans et demi après le dîner organisé chez Josiah Boydell, John Boydell organise le 4 mai 1789 une première exposition des premiers tableaux reçus ou collectés auprès des peintres qu'il a contactés. Trente-quatre œuvres peintes par dix-huit peintres différents sont présentées dans le cadre de ce projet désormais

⁷³ Blanc 2015, p. 550.

⁷⁴ Blanc 2015, p. 472.

⁷⁵ Richardson 1725, p. 57-58.

intitulé la Shakespeare Gallery. Elles sont décrites dans le livret publié à cette occasion, qui détaille les raisons et la logique de l'entreprise⁷⁶.

« Former une École anglaise de peinture d'histoire »

Alors qu'au même moment, le projet de la *Holy Bible* de Thomas Macklin prétend promouvoir « the glory of the English school » à travers l'exemple des scènes les plus frappantes de l'histoire biblique, John Boydell accorde lui à sa Shakespeare Gallery une fonction à la fois patriotique et édifiante. À travers la célébration de l'invention poétique de Shakespeare, il s'agit de demander aux meilleurs peintres d'histoire britanniques de montrer leur capacité à rivaliser avec le grand dramaturge et à participer à l'élévation de l'« École anglaise de la peinture d'histoire » :

Though I believe it will be readily admitted, that no subjects seem so proper to form an English School of Historical Painting, as the Scenes of the immortal Shakspeare [*sic*]; yet it must be always remembered, that he possessed powers which no pencil can reach; for such was the force of his creative imagination, that though he frequently goes beyond nature, he still continues to be natural, and seems only to do that which nature would have done, had she o'erstepp'd her usual limits⁷⁷.

Comme s'il s'agissait de conserver à Shakespeare sa stature, peut-être avec John Milton, de premier et de seul génie de l'histoire littéraire anglo-saxonne, mais aussi de retirer un poids des épaules des peintres, notamment jeunes, auxquels il fait appel et qui soumettent pour la première fois leurs œuvres au public, Boydell souligne qu'il ne s'agit en rien d'égaliser le dramaturge anglais, mais, plus simplement, de tirer de ses pièces et de ses personnages des idées originales et des ambitions nouvelles : « It must not then be expected, that the art of the Painter can ever equal the sublimity of our Poet.

The strength of Michael Angelo, united to the grace of Raphael, would here have laboured in vain »⁷⁸. L'ambition affichée par Boydell est de participer à la réforme du goût dans un pays où la peinture d'histoire n'est encore que « in its Infancy – to advance that Art towards maturity, and establish an *English School of Historical Painting* »⁷⁹. Dans l'*Analytical Review*, Fuseli, qui fait partie des chevilles ouvrières de la Shakespeare Gallery, insiste de son côté sur la dimension éducative du projet, tant du point de vue du public, dont le goût doit être réformé en direction du grand style de la peinture d'histoire, que du point de vue des artistes, qui sont ainsi encouragés à se détourner des futilités du portrait et du paysage⁸⁰.

Présentant la Shakespeare Gallery comme la « nourrice » (*nursery*) de la peinture d'histoire, Fuseli prend acte d'un demi-échec : celui de la Royal Academy et de son président qui, après deux décennies d'efforts collectifs et individuels, n'est pas parvenu à donner à la peinture d'histoire britannique le lustre et la gloire qu'elle mérite. Il insiste sur la nécessité de faire évoluer les stratégies des artistes, qui doivent désormais se tourner vers les entreprises privées plutôt que vers les grandes institutions protégées par le Roi.

Les ambitions affichées par Boydell et Fuseli se présentent dans la parfaite continuité des idées développées de James Barry. Depuis les années 1770, le peintre irlandais ne cesse d'insister dans ses écrits sur la nécessité de promouvoir davantage la peinture d'histoire en Grande-Bretagne, à travers la réforme du goût des commanditaires et l'encouragement royal et privé des grands projets. Dans sa *Letter to the Dilettanti Society* publiée en 1799, Barry confirme qu'il n'œuvre réellement que « for the reputation of the country, of the English School of Art, for the character of the Royal Academy, and for the fate of its poor pupils »⁸¹. La réception positive des

⁷⁶ Boydell 1789.

⁷⁷ Boydell 1789, p. ix-x.

⁷⁸ Boydell 1789, p. x.

⁷⁹ Boydell 1789, p. v.

⁸⁰ *The Analytical Review*, octobre 1788, p. 236.

⁸¹ Barry 1799, p. 2.

177. James Barry, *La Mort de Cordelia* (série de la *Shakespeare Gallery* de John Boydell), 1786-1788, huile sur toile, 269,2 x 367 cm, Londres, Tate Britain, inv. T00556



entreprises de Boydell et de Macklin confirme la qualité des intuitions du peintre, qui accepte de participer à la Shakespeare Gallery. Il peint en tout et pour tout deux tableaux pour Boydell : une nouvelle version agrandie (ill. 177) de la *Mort de Cordelia*, qu'il avait déjà peinte et exposée à la Royal Academy en 1774⁸² ; et un *Iachimo sortant du coffre dans la chambre d'Imogen* (v. 1788-1792)⁸³, d'après *Cymbeline*, présenté par Boydell en 1793. Lors de l'exposition de 1789, ce sont les deux *Morts de Cordelia* de Barry qui sont exposées⁸⁴. Dans sa nouvelle *Mort de Cordelia*, l'intention de Barry est toujours de montrer qu'il est capable de rivaliser avec le génie poétique de Shakespeare, comme le montrent de nombreux ajouts ou modifications du tableau de 1788. Au sein d'un tableau aux dimensions plus importantes que l'œuvre de 1774, Barry a la possibilité d'inscrire la mort de Cordelia et la lamentation de son père dans un ensemble narratif beaucoup plus vaste et complexe. Seul le groupe central composé du roi Lear et de sa fille Cordelia, morte dans ses bras, a été conservé tel quel, avec quelques modifications sur lesquelles je reviendrai. Le contexte est mieux caractérisé. Simplement exprimée par le vent agitant la barbe et les cheveux des personnages principaux, dans le tableau de 1774, la tempête est

⁸² William Shakespeare, *King Lear*, V, III, v. 196-269 ; Boydell 1789, n°XXXI, p. 82-84.

⁸³ Royal Dublin Society.

⁸⁴ Gordon 2003.

ici exprimée avec plus de précision, grâce notamment à la place accordée au ciel, où les formes irrégulières des nuages traduisent la force du vent et les taches rouges les éclairs et l'orage. Le « camp britannique près de Douvres » (« The British camp near Dover ») où se passe l'action est mieux caractérisé : des soldats entourent le groupe central ; une grande tente est visible à droite. Les trois autres morts qui ont lieu à la fin de la pièce ne sont non plus oubliés. Au sol sont réunis les corps des deux sœurs de Cordelia : celui de Goneril, fille aînée du roi et complice de la mort de Cordelia, mais aussi celui de Regan, dont on voit le cadavre, le visage voilé – la main droite de Cordelia semble d'ailleurs la désigner et l'accuser. À gauche, dans la pénombre, deux hommes transportent le corps d'Edmund, allié de Goneril dans le complot fatal contre Cordelia, et tué en combat singulier par Edgar. La silhouette massive de ce dernier, vue de profil, et la main droite dirigée vers le corps de Cordelia, domine le centre de la composition. Il est en effet le personnage qui prononce les derniers mots de la pièce⁸⁵. Il n'est donc plus représenté en larmes, comme dans la première version du tableau, mais dans l'action d'une parole et d'un regret, tandis que le rôle pathétique est confié aux autres personnages masculins qui composent le groupe, avec Albany à sa gauche, le vieux Kent qui s'agenouille en crie : « O my good master ! »⁸⁶, ainsi que le soldat qui a précédemment annoncé la mort d'Edmund.

Comme la version de 1774, cette *Mort de Cordelia* peut être lue et comprise sous l'angle d'une interprétation religieuse. Procédant au même renversement de genre que dans la première version, Barry représente une Cordelia christique, portée dans les bras d'un père dont l'attitude ressemble à celle de la Vierge Marie – surtout si l'on compare l'œuvre avec le célèbre tableau d'Annibal

Carrache (ill. 108), que Reynolds et West ont également imités dans plusieurs de leurs tableaux (ill. 98, 107). Mais les traits du roi Lear, représenté comme un vieillard aux cheveux et à la barbe blancs et au regard assombri par des arcades sourcilières profondes, le rapprochent davantage de la figure de Dieu le Père, à moins que sa barbe divisée ne le compare à la figure prophétique de Moïse. D'autres allusions religieuses peuvent être repérées dans le tableau de Barry. L'idée du groupe d'Edmund est probablement dérivée de la composition de la *Déposition Borghèse* vue et admirée par le peintre irlandais à Rome, tandis que les ruines de Stonehenge, que l'on pensait être un temple druidique au XVIII^e siècle⁸⁷, sont visibles à l'arrière-plan. Mais, pas plus que dans la version de 1774, le tableau peint pour Boydell ne semble sanctifier les deux personnages principaux, dans la mesure où, faut-il le rappeler, le thème concluant la pièce de Shakespeare est le sentiment de Lear d'avoir été abandonné par « this judgment of the heavens »⁸⁸. À partir de cette tragédie de l'absurde, dont la conclusion montre qu'il n'existe ni destin ni volonté divine, et que les hommes ont été abandonnés par Dieu, Barry cherche moins à dépeindre un tableau religieux qu'à dresser une fresque politique et patriotique, dominée par les idées républicaines qui lui sont chères. Comparée à la chute de l'égoïste et opportuniste Edmund, qui ne croit qu'aux lois qu'il a lui-même fixées, et dont le corps semble rejeté à la fois de la lumière centrale et du champ de la composition, Cordelia est présentée comme une figure héroïque par excellence : elle a été tuée pour ses valeurs, son intégrité morale et son attachement à sa nation et à sa famille. La monarchie tombée, elle est remplacée par un ordre politique plus juste et plus fraternel, lequel est symbolisé par l'union amicale d'Albany et d'Edgar, qui assistent côte à côte à la scène de lamentation, ainsi que par le cercle des pierres de Stonehenge autour desquelles des personnages semblent s'attrouper, près d'un cavalier dont la lance et le bouclier évoquent ceux que tient Albany au premier plan.

⁸⁵ William Shakespeare, *King Lear*, V, III, v. 298-301 : « The weight of this sad time we must obey. / Speak what we feel, not what we ought to say. / The oldest hath borne most. We that are young / Shall never see so much, nor live so long. »

⁸⁶ *Ibid.*, v. 315.

⁸⁷ Repton 1789, p. 51.

⁸⁸ William Shakespeare, *King Lear*, V, III, v. 205.

178. William Sharp d'après Benjamin West, *Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête* (série de la *Shakespeare Gallery de John Boydell*), 1793, gravure et eau-forte, 44,2 x 59,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 24.63.1869



Alors que Barry achève son tableau pour Boydell, un autre peintre d'histoire de l'ancienne génération est sollicité par l'entrepreneur britannique. Auréolé de son titre d'*Historical Painter to his Majesty*, West participe lui aussi à l'exposition de 1789. Également tiré de *King Lear*, le sujet qu'il traite, *Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête* (ill. 178), est moins contraignant que celui de la *Mort de Cordelia*, même si, ayant davantage été traité par les peintres d'histoires britanniques, il demande au peintre américain d'innover sur le plan iconographique et formel. Pour cela, et contrairement à George Romney (ill. 44) ou à John Runciman (ill. 69), West fait le choix d'accentuer les aspects théâtraux de la scène, sans pour autant tomber dans les travers du portrait théâtral de Richard Houston (ill. 70). Sa fidélité aux notations de la scène IV de l'acte III est rendue d'autant plus nécessaire que, lors de l'exposition de 1789, le livret qui accompagne les visiteurs permet de comparer les tableaux aux passages des pièces qu'ils illustrent. Le tableau de West ne cherche pas toutefois à rendre compte d'un instant précis ; il synthétise davantage plusieurs moments distincts des 128 premiers vers de la scène⁸⁹. Dans le fond de son tableau, les nuages nombreux et épais ainsi que les éclairs et la pluie qui zèbrent le

⁸⁹ Boydell 1789, p. 76-81.

ciel rappellent la tempête qui fait rage sur la lande au moment où Kent, représenté à gauche du roi Lear, propose au souverain récalcitrant de se réfugier sous une hutte⁹⁰. Aux pieds du roi se trouve le Fou, accroupi, auquel son souverain propose de le précéder dans la hutte, et qui, en apercevant qu'elle est occupée par le « pauvre Tom » (Tom o'Bedlam) – en réalité Edgar déguisé –, croit voir un fantôme : « FOOL: Come not in here, nuncle, here's a spirit ! »⁹¹. Le « pauvre Tom » est représenté dans le coin inférieur droit de la composition, nu sous la couverture qui lui sert de vêtement. Son bâton et sa couronne d'aubépines renvoient aux indications du texte shakespearien, mais aussi à la représentation d'Edgar gravée par John Hamilton Mortimer en 1775. Recroquevillé sur lui-même, l'homme est transi de froid et tente de se réchauffer⁹². Découvrant le spectacle de cette misère, qu'il ne peut supporter, Lear déchire ses vêtements dans un geste de rage et de désespoir⁹³. C'est à ce moment que Gloucester fait son entrée, armé d'une torche, venu rechercher le roi et le raccompagner à son château⁹⁴.

Grâce à un horizon très bas, une composition dense et une vision rapprochée des différentes figures, qui occupent l'essentiel de la composition et rendent compte de la promiscuité de la scène théâtrale, West cherche à donner à son spectateur le sentiment qu'il assiste à une représentation de la pièce, même si les effets de lumière et de clair-obscur ménagés par les éclairs de l'orage et la torche de Gloucester, qui permettent de dramatiser la scène et de renforcer l'expression pathétique des différents personnages, relèvent davantage du vocabulaire propre à la peinture. West veille ainsi à conserver un lien étroit entre son tableau et la pièce de Shakespeare et, ce faisant, à suivre scrupuleusement le cahier des charges établi par John Boydell.

Le *Roi Lear* de West apparaît toutefois, et dans le même temps, une réponse explicite au tableau de Barry qui, se concentrant sur la fin de la pièce shakespearienne, prend acte de la chute de la monarchie et de l'instauration d'un nouvel ordre politique, proche des idées radicales et républicaines. West concentre sa composition sur le corps du vieux roi, proposant un traitement autrement plus héroïque. Représenté dans l'action d'un des deux *Dioscures* du Quirinal, Lear semble préférer lutter avec les éléments plutôt que de se soumettre aux volontés de ses deux aînées ; il découvre à cette occasion le sort misérable des gueux, symbolisé par le « pauvre Tom », et semble souhaiter le partager en se réduisant lui-même à l'état de nature. Le dépouillement matériel que représentent les vêtements déchirés du roi suit le premier dépouillement, symbolique, auquel il s'était astreint en abandonnant ses pouvoirs et ses charges de roi. Alors que la santé mentale de George III commence à inquiéter et que le roi subit ses premières crises graves de folie à la fin de l'année 1788, le tableau de West, qui fait peut-être allusion à l'état du souverain, présente la figure du roi dans une grandeur préservée ; il est entouré des siens et, même plongé dans une tempête aussi climatique qu'intérieure, paraît désormais soucieux du sort des plus misérables de ses sujets.

Peinture d'histoire et pastorale : *Le Vieux berger invite Perdita et Camillo à accueillir ses hôtes en leur offrant des fleurs, lors de la fête de la tonte* (1786-1788) de Francis Wheatley

La dimension patriotique de la Shakespeare Gallery n'est toutefois qu'un aspect parmi d'autres du projet de John Boydell, qui affirme aussi, et avec la même force, vouloir participer d'un renouvellement profond des sujets et des formes de la peinture d'histoire britannique. Pour cela, il peut compter aussi bien que les artistes les plus expérimentés, auxquels il fait généreusement appel, que sur les peintres de la jeune génération. Parmi ces derniers, Francis Wheatley fait figure de bon élève. D'abord formé dans l'école privée de dessin de William Shipley, il gravit brillamment les différents échelons

⁹⁰ William Shakespeare, *King Lear*, III, IV, v. 1-4.

⁹¹ *Ibid.*, v. 38.

⁹² *Ibid.*, v. 52-54.

⁹³ *Ibid.*, v. 86-93.

⁹⁴ *Ibid.*, v. 123-129.

de la Society of Arts. En 1762 et en 1763, il remporte des prix récompensant des académies dessinées par des artistes de moins de seize ans ; et il expose son premier portrait en 1765. Le 13 novembre 1769, il entre ensuite dans les ateliers de la Royal Academy tout en continuant à être membre de la Society of Artists. Il y est élu le 4 septembre 1770, y expose régulièrement entre 1770 et 1777, et devient son directeur le 7 mars 1774, avant d'exposer pour la première fois à la Royal Academy en 1778. L'une des raisons de cet attachement personnel à la Society est l'amitié qui lie Francis Wheatley et John Hamilton Mortimer. Ayant copié ses dessins et ses tableaux, Wheatley collabore avec Mortimer pour la décoration du salon de Brocket Hall, déjà cité, qui appartient à Peniston Lamb, premier vicomte de Melbourne. Au début des années 1770, lord Melbourne sollicite à nouveau Wheatley pour le décor de sa grande maison urbaine de Piccadilly, dessinée par sir William Chambers et qui vient d'être achevée : le peintre y exécute des paysages destinés à s'intégrer au décor conçu par Giovanni Battista Cipriani et Biagio Rebecca. Durant ces années, le peintre développe dans ses paysages à l'huile et à l'aquarelle des solutions formelles inspirées de la peinture néerlandaise et de Thomas Gainsborough, d'une touche relativement vive. Dans ses portraits, en revanche, sa manière plus léchée et plus attentive aux effets de texture et de matière rappelle davantage celle de Mortimer ou de Wright of Derby.

Même si, en 1778, Wheatley est contraint de quitter Londres pour s'installer à Dublin, en raison de problèmes personnels et financiers, sa peinture de portrait et d'histoire continue de bénéficier des faveurs des commanditaires et des éloges de la presse. Il est l'un des premiers peintres à être contactés par Boydell, dès 1786. Ce n'est pas la première fois qu'il collabore avec l'éditeur – il avait peint *L'Émeute sur Broad Street, le 7 juin 1780*, gravée par James Heath en 1790. Ce n'est pas davantage sa première incursion dans le théâtre de Shakespeare, puisqu'il avait déjà peint une *conversation*

piece, The Duel (1772), inspirée de la *Twelfth Night*⁹⁵, dont la presse avait admiré la ressemblance⁹⁶. C'est donc, paradoxalement, à un jeune peintre expérimenté que fait appel Boydell. Lui accordant toute sa confiance, il expose en 1789 trois de ses tableaux, inspirés de trois comédies ou tragicomédies : *A Midsummer Night's Dream*, *The Taming of the Shrew* et *The Winter's Tale*. Le troisième de ces tableaux (ill. 179), achevé en 1788, s'appuie sur une partie de la scène IV de l'acte IV de la pièce shakespearienne⁹⁷. Au service de Polixène, roi de Bohême, Camillo, un seigneur sicilien, lui demande l'autorisation de retourner chez lui. Le souverain lui signifie alors qu'il craint pour le sort de son fils, le prince Florizel, qui fréquente un vieux et riche berger, dont la fille, Perdita, serait d'une beauté extraordinaire. Il propose à Camillo, pour se changer les idées, de se déguiser et d'assister à la fête de la tonte. Tous deux ignorent que cette fête consiste en réalité dans les fiançailles de Florizel et de Perdita. Cette dernière apparaît déguisée en Flore, tandis que son prétendant est habillé comme un simple paysan et se fait appeler Doriclès. À l'arrivée de Polixène et de Camillo, le vieux berger invite sa fille à les accueillir et à leur distribuer des fleurs. Le roi exprime quant à lui son admiration devant la beauté de la jeune femme⁹⁸. Polixène finira par reconnaître son fils, menaçant de mort le vieux berger et sa fille et de déshériter son fils, avant d'accepter la simple rupture des fiançailles et l'ire du vieux berger, qui ignorait lui aussi que Florizel était un prince.

La scène peinte par Wheatley est donc un jeu de dupes qu'il cherche à traduire visuellement. Pour cela, le peintre accorde son attention principale à la relation entre Perdita et Polixène. Le vieux berger est représenté à l'extrême gauche, les mains ouvertes pour traduire les

⁹⁵ Manchester City Art Galleries.

⁹⁶ Mortimer & Jones 1772.

⁹⁷ Wheatley 1910, p. 22.

⁹⁸ William Shakespeare, *The Winter's Tale*, IV, IV, v. 52-85. L'estampe publiée par John Boydell mentionne que ce passage se trouve à la scène III de l'acte IV, alors que, dans les éditions modernes, il est mentionné à la scène IV. Voir Boydell 1789, n° XVIII, p. 46-47.



179. James Fittler d'après Francis Wheatley, *La Fête de la tonte* (série de la *Shakespeare Gallery* de John Boydell), 1789, eau-forte, 49,9 x 63,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1922,0428.10

réprimandes qu'il adresse à sa fille, qui ne sait pas recevoir ses invités. Perdita est placée au centre de la composition. Attirant à elle les teintes les plus claires de la palette, elle est présentée comme une belle jeune femme devant laquelle s'extasie le souverain. Celui-ci, assis face à elle, à la manière d'un juge, et accompagné de Camillo, dont on aperçoit le visage barbu à l'arrière-plan, dans la pénombre, fait pourtant montre de sa méfiance, notamment exprimée par ses sourcils froncés. Il tend la main droite pour recueillir le romarin et la rue qui lui sont offerts par Perdita, aidée de Dorcas ; mais le geste de sa main gauche, rabattue sur sa poitrine et serrant les plis de son manteau, rend compte de la suspicion qu'il exprimera un peu plus tard dans la scène :

This is the prettiest low-born lass that ever
 Ran on the green-sward : nothing she does or seems
 But smacks of something greater than herself,
 Too noble for this place⁹⁹.

⁹⁹ William Shakespeare, *The Winter's Tale*, IV, iv, v. 156-159.

Tout près de sa promise, Florizel, lui aussi déguisé, pose sa main sur le bras de Perdita, interrompant la conversation et lui proposant une danse :

But come; our dance, I pray:
Your hand, my Perdita: so turtles pair,
That never mean to part¹⁰⁰.

Mais la manière dont Wheatley représente le chien observant la scène, levant sa truffe vers le couple, participe ici aussi de l'ambiguïté d'une scène où l'animal semble déjà comprendre ce que le roi ne fait que pressentir. Au-delà des déguisements et des dissimulations qu'il parvient à mettre bien en valeur à travers des choix iconographiques simples et lisibles, Wheatley s'attache à peindre un tableau d'histoire qui joue avec le vocabulaire de la fable et de la pastorale. La pièce de Shakespeare s'y prête particulièrement. Publiée en 1623, *The Winter's Tale*, dont la première représentation connue date du 11 mai 1611, est probablement tirée du roman pastoral *Pandosto: The Triumph of Time* (1588) de Robert Greene (1588). Si la Bohême où a lieu la partie centrale de la pièce et la scène peinte par Wheatley est d'abord décrite comme un territoire sauvage et dangereux, dont la côte est célèbre « pour être hantée / Par des bêtes de proie »¹⁰¹, elle est ensuite dépeinte comme un lieu de paix : les hommes et bêtes y vivent en harmonie avec la nature, selon un thème que l'on retrouve dans d'autres pièces de Shakespeare¹⁰². Parmi les pastouraux et les pastourelles, la vraie bergère, Perdita, et le faux berger, Florizel, jouent un rôle éminent, ce qui explique qu'en 1754, quand David Garrick tire une adaptation personnelle de la pièce de Shakespeare, qu'il commence à jouer au Drury Lane Theatre en 1754 et qu'il publie en 1756 (*Florizel and Perdita*), c'est autour des deux personnages qu'il concentre ses efforts. Au même moment, le dramaturge Morgan McNamara publie également une version personnelle de *The Winter's Tale* qui se concentre

exclusivement sur la scène peinte par Wheatley (*The Sheep Shearing, or, Florizel and Perdita*, 1754).

Dans la pièce de Shakespeare, Perdita représente la nature pure et innocente. N'acceptant de ne donner que des fleurs de saison et non des « bâtards de la nature » (« nature's bastards ») ou des « boutures » (« slips »), elle est plus qu'une simple bergère aux yeux de son amant. Léonte la prend pour une « belle princesse » et une « déesse » (« your fair princess – goddess! »¹⁰³); et Florizel la considère comme la reine de tous les dieux et de toutes les déesses et comme l'incarnation humaine de Flore¹⁰⁴. Alors que le succès européen des idylles de Salomon Gessner se fait également sentir en Grande-Bretagne, où la plupart de ses poèmes sont traduits et souvent réédités¹⁰⁵, Wheatley cherche à faire valoir dans son tableau les qualités de simplicité et de naturel que l'on associe alors aux poèmes et aux paysages pastoraux du poète suisse. Gessner revient d'ailleurs sur ces qualités dans sa célèbre lettre sur le paysage, adressée à Henry Fuseli et traduite pour la première fois en anglais en 1776, et où il insiste sur l'importance d'une exécution légère, qui ne s'appesantit pas sur les détails, mais cherche à privilégier l'effet d'ensemble, à l'exemple des paysages d'Anthonie Waterloo¹⁰⁶.

Wheatley accorde une assez grande importance au rendu fin et détaillé des textures et des détails des vêtements et des ornements des figures situées au premier plan, qui lui permet de faire valoir la richesse et la variété de son invention; mais il compense cette attention minutieuse par le traitement du paysage de l'arrière-plan, où il parvient à la fois à distinguer la forme et l'orientation des feuilles et des branchages et à jouer, par la gradation et la variation des hachures, sur les effets de lumières

¹⁰⁰ *Ibid.*, v. 153-155.

¹⁰¹ *Ibid.*, III, III, v. 11-12.

¹⁰² Voir par exemple William Shakespeare, 3 *Henry VI*, II, v, v. 21-54.

¹⁰³ William Shakespeare, *The Winter's Tale*, V, I, v. 130.

¹⁰⁴ *Ibid.*, IV, IV, v. 1-5.

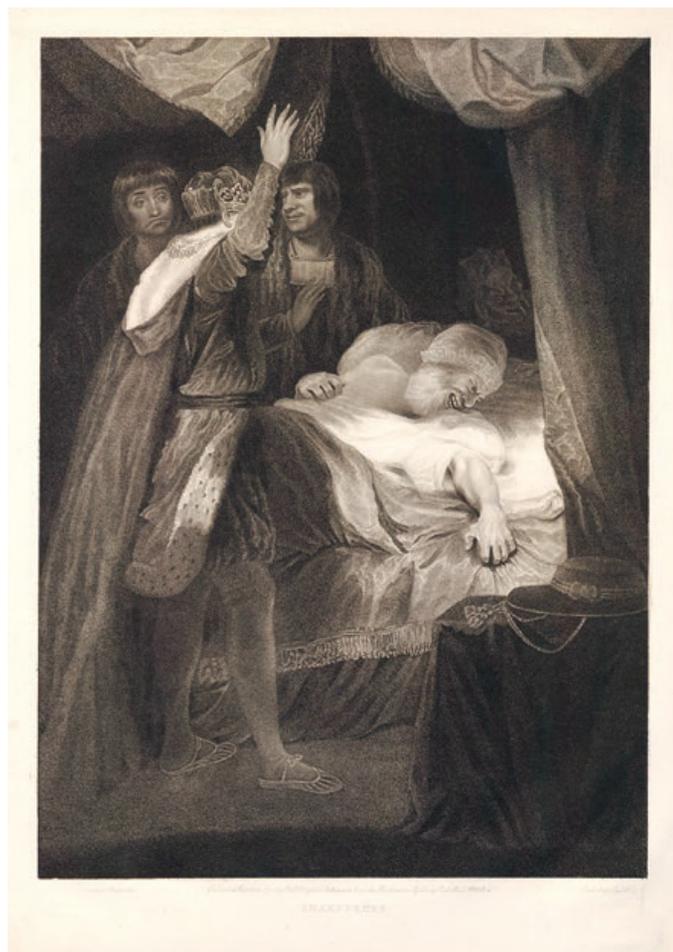
¹⁰⁵ Le plus grand succès anglais de Gessner est *The Death of Abel* (1761), dans la traduction de Mary Collyer, qui reparait à vingt-huit reprises jusqu'en 1790. On lit également ses *Rural Poems* (1762, réédité en 1763), ses *Select Poems* (1762), ses *Contes moraux et nouvelles idylles* (1773), dans la traduction de Denis Diderot et ses *New Idylles* (1776).

¹⁰⁶ Gessner 1776, p. 92-93.

et de transparence pour restituer la masse générale de la végétation. Semblant suivre en cela les conseils de Gessner, mais aussi, plus généralement, le modèle des tableaux d'Antoine Watteau, fort appréciés en Angleterre dès le début du XVIII^e siècle, Wheatley cherche à se faire une place au sein de la Shakespeare Gallery en faisant la promotion d'une peinture d'histoire pastorale britannique qui, jusqu'à présent, n'avait guère été mise en avant par ses collègues.

Peinture d'histoire et génie : les tableaux shakespeariens de Joshua Reynolds

Alors que les peintres de l'ancienne et de la nouvelle génération font feu de tout bois pour satisfaire les exigences de Boydell, mais aussi pour faire connaître et apprécier leur art et leurs tableaux, Reynolds tente un baroud d'honneur en achevant successivement trois tableaux pour la Shakespeare Gallery. Contacté assez tôt par Boydell, il accepte de peindre un *Macbeth et les sorcières* dès juin 1786. Mais il est vexé de constater que l'appel à souscriptions publié dans la presse le présente comme le « portraitiste de Sa Majesté et Président de la Royal Academy » (« Portrait-Painter to his Majesty, and President of the Royal Academy »), comme si sa pratique de peintre d'histoire était dévaluée au profit de ses concurrents, et notamment de West. Le 8 décembre 1786, Reynolds adresse ainsi à Boydell une lettre où il fait clairement part de ses griefs : « Sir Joshua Reynolds presents his Compts to Mr. Alderman Boydell. He finds in his Advertisement that he is styled Portrait Painter to his Majesty, it is a matter of no great consequence, but he does not know why his title is changed, he is styled in his Patent Principal painter to His Majesty »¹⁰⁷. Les relations entre Reynolds et Boydell finissent par se normaliser ; mais ce différent initial, auquel il faut ajouter les problèmes de santé du peintre, dont la vue ne cesse de décliner à partir de la fin des années 1780, retardent l'exécution des trois œuvres que lui demandera



180. Caroline Watson d'après Joshua Reynolds, *La Mort du cardinal Beaufort* (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell), 1792, pointillé et eau-forte, 57,4 x 40,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1875,041.0.500.a

finalment l'entrepreneur et sur lesquelles il travaille encore en 1789, trois ans avant sa mort : son *Macbeth et les sorcières*, mais aussi une *Mort du cardinal Beaufort* et un *Puck*, deux œuvres toutes deux exposées en 1789, la première dans la Shakespeare Gallery, la seconde à la Royal Academy.

¹⁰⁷ Reynolds [2000], n° 165, p. 176.

La Mort du cardinal Beaufort (ill. 180) a probablement été commandée par Boydell en 1788¹⁰⁸. Ce tableau reposerait toutefois, si l'on en croit la presse, sur une composition antérieure que le peintre aurait reprise ou agrandie : « Sir Joshua's transcendent work of Cardinal Beaufort was one of his earliest designs. It was resumed entirely at his own impulse. Mr. Boydell has bought it and to fit it for his undertaking the Canvas is enlarged »¹⁰⁹. Reynolds consacre de nombreuses séances au tableau qu'il avance relativement vite. Le 28 octobre 1788, *The World* témoigne du degré d'avancement de la figure du cardinal Beaufort, dont le bras gauche et la tête « dépassent toutes les qualités habituelles de l'art » (« far beyond any usual excellence in the Art »). Le 22 décembre, les progrès sont suffisamment notables pour que le même journal présente l'œuvre comme l'une des meilleures jamais réalisées par le peintre. Comme souvent, à partir de la deuxième moitié des années 1780, Reynolds rencontre pourtant les pires difficultés dans l'invention et dans l'expression de ses figures. Il est confronté à une double difficulté. D'abord, il lui faut tenter de trouver un moyen de se démarquer du dessin traitant du même sujet (ill. 124) exposé par son ami Henry Fuseli à la Royal Academy, en 1772, qui avait obtenu un franc succès et avait permis au peintre zurichois de se faire une place auprès des artistes londoniens. Par ailleurs, et comme son confrère, Reynolds affronte un sujet difficile. La mort du cardinal Henry Beaufort, narrée à la scène III de l'acte III de la deuxième des trois parties de *King Henry VI*, n'a jamais été mise en scène sur les scènes des théâtres britanniques au XVIII^e siècle¹¹⁰, et n'est pas précisément décrite par Shakespeare, si ce n'est à travers le dialogue entre Warwick, Salisbury et le roi :

WARWICK : See how the pangs of death do make him grin.

SALISBURY : Disturb him not; let him pass peaceably.

¹⁰⁸ William Shakespeare, *2 Henry VI*, III, III, v. 1-33; Boydell 1789, n° XXIII, p. 62-63.

¹⁰⁹ *The World*, 27 décembre 1788.

¹¹⁰ Knowles 1999, p. 5.

KING HENRY : Peace to his soul, if God's good pleasure be.

Lord Card'nal, if thou think'st on heaven's bliss,

Hold up thy hand, make signal of thy hope¹¹¹.

Si l'on en croit son ami William Mason, Reynolds aurait consacré une partie de ses efforts à rechercher l'expression faciale la plus apte à traduire la phrase de Warwick qui mêle le registre allégorique (littéralement : « les spasmes de la mort ») et le registre descriptif (le cardinal « grimace » en montrant ses dents) :

He [Reynolds] had merely scumbled in the positions of the several figures, and was now upon the head of the dying Cardinal. He had now got for his model a porter, or coal heaver, between fifty and sixty years of age, whose black and bushy beard he had paid for letting grow; he was stripped to the waist, and with his profile turned to him, sat with a fixed grin, showing his teeth. I could not help laughing at the strange figure, and recollecting why he had ordered the poor fellow so to grin, on account of Shakespeare's line : « Mark how the pangs of death to make him grin ». I told him, that in my opinion Shakespeare would never have used the word « grin » in that place, if he could have readily found a better; that it always conveyed to me a ludicrous idea; and that I never saw it used with propriety but by Milton, when he tells us that death « grinned horribly / A ghastly smile ». He did not agree with me on this point, so the fellow sat grinning on for upwards of one hour, during which time he sometimes gave a touch to the face, sometimes scumbled on the bedclothes with white much diluted with spirits of turpentine. After all, he could not catch the expression he wanted, and, I believe, rubbed the face entirely out; for the face and attitude in the present finished picture, which I did not see till above a year after this first fruitless attempt, is certainly different, and on an idea much superior. I know not whether he may not have changed the model. Yet the man who then sat had a fine, firm countenance of the swarthy kind, not unlike some portrait or other which I have seen of Titian : I think it is one of the Cornaro family¹¹².

¹¹¹ William Shakespeare, *2 Henry VI*, III, III, v. 24-28.

¹¹² Cité par Cotton 1859, p. 56-57.

Mason considère que Reynolds a accordé une importance excessive à une expression qu'il trouve malheureuse sous la plume de Shakespeare, et qui donne au visage du cardinal un aspect « absurde », d'autant plus que le tableau du président de la Royal Academy, contrairement au dessin de Fuseli, se concentre strictement sur l'action décrite par Shakespeare, sans y adjoindre des figures ou des motifs secondaires susceptibles de commenter la scène principale. On reconnaît sans difficulté la chambre du cardinal, dans sa résidence de Bury St Edmunds, qui n'est toutefois représentée qu'à travers le motif métonymique du lit dans lequel Beaufort s'apprête à mourir, et dont les rideaux écartés ouvrent la scène (« Then the curtains be drawn revealing Cardinal Beaufort in his bed raving and staring as if he were mad »). Conformément au texte de Shakespeare, seuls le roi et les comtes de Salisbury et de Warwick assistent aux affres du cardinal. Les regards des deux derniers semblent traduire littéralement les paroles qui leur sont prêtées dans la pièce : Warwick toise le vieillard avec inquiétude, tandis que Salisbury lui conseille le silence et la discrétion. Le roi, dont le profil est masqué par son bras droit levé vers le ciel, en appelle pour sa part au Seigneur, qui fait « se mouvoir les cieux » et demande à Dieu de lui donner la « paix » et le « pardon », « si c'est le bon plaisir de Dieu ». Comme Fuseli avant lui, Reynolds s'inspire de *La Mort de Germanicus* (ill. 37) de Nicolas Poussin en calquant la figure du roi sur celle d'un des soldats du général romain ; mais le cadrage resserré et le clair-obscur très intense de sa composition renforcent le caractère angoissant de la scène en même temps que l'insistance avec laquelle le peintre rend compte de l'expressivité forte des différentes figures. Mais la représentation presque prosaïque des traits déformés du cardinal Beaufort, les sourcils froncés, le nez relevé, la bouche montrant les dents et la main serrant les draps avec force, ne semble pas suffire à Reynolds. Le peintre place dans la pénombre du lit, non loin du coussin, un petit démon aux dents acérées et au rire grimaçant, dont la coiffe de cardinal semble en faire un double maléfique de Beaufort, à moins qu'il ne

représente la Mort qui s'apprête à s'emparer de l'âme de l'homme d'Église, ou encore qu'il n'exprime sous le voile de l'allégorie « les spasmes de la mort » dont parle Warwick. Il semble que l'ajout de ce petit démon ait été assez tardif dans l'exécution du tableau : Mason n'en parle pas dans son compte rendu pourtant critique. Mais il fait l'objet de nombreuses remarques à partir du moment où le tableau est exposé dans la Shakespeare Gallery. Le 7 mai 1789, trois jours après l'ouverture de l'exposition, *The Times* tente d'expliquer l'invention de Reynolds, mais la critique avec sévérité :

The Imp at the Cardinal's bolster cannot spoil, but it does no credit to the judgement of the Painter. King Henry certainly mentions an image of this nature :

O beat away the busy meddling Fiend,

That lays strong siege upon this wretch's soul.

But we rather apprehend that some Fiend had been laying siege to Sir Joshua's taste, when he determined to literalise the idea. The license of Poetry is very different from that of Painting ; but the present subject is complete in itself, and wants no aid of machinery from Heaven and or from Hell. When the darkness of Romish superstition prevailed, and when the Christian mysteries were acted as plays, a painter might have been forgiven for such intrusion, even in historical representation ; but in this enlightened period astonishment and pity wait upon it¹¹³.

À l'instar d'Humphry Repton, l'auteur de cet article critique l'invention de Reynolds en raison de son caractère superfétatoire, le texte de Shakespeare ne mentionnant pas le démon parmi les personnages présents lors de la mort du cardinal¹¹⁴. Quand Caroline Watson fait publier le 25 mars 1790 l'estampe gravée du tableau de Reynolds, le démon n'est pourtant pas été effacé de la composition¹¹⁵ ; et à l'examen du tableau,

¹¹³ *The Times*, 7 mai 1789.

¹¹⁴ Repton 1789, p. 41-42.

¹¹⁵ Le deuxième état de cette estampe, publié le 1^{er} août 1792, après la mort du peintre, montre des tentatives d'effacement du démon, qui ressortissent sans doute de la volonté de John Boydell, sans doute sous la pression de la critique. Voir Postle 1995, p. 264.

il ne semble pas, comme on l'a parfois affirmé, que le peintre ait cherché à l'effacer de la composition ou à le rendre moins visible¹¹⁶. Reynolds semble ainsi tenir à son invention, contre l'avis de la plupart de ses critiques et même de ses amis qui, comme Burke¹¹⁷ ou Fuseli, ne trouvent aucun intérêt à l'ajout du petit génie diabolique, qui semble contredire les principes du président de la Royal Academy :

If Sir J. R. was of opinion, that Mr. Wilson, by introducing mythological figures in common landscapes, i. e. by painting dolphins in woods, had perverted the end, and confounded a class of painting – it matters little whether he would have censured him or not, when living: the author has mistaken Sir J. if he thinks that he rejects the introduction of mythological figures into landscape in general. There is an *ideal*, and there is a *vulgar* landscape. Nor does Sir J. himself fall under a similar censure, by introducing his fiend at the bolster of Cardinal Beaufort. That figure is censured, not because it is out of its sphere of action, but because it is introduced against the poet's design, who places the fiend in the mind of the desperate sinner; because it divides our attention, and enfeebles the importance of the chief character; but above all, because its ludicrous meanness destroys that terror which is the soul of the scene¹¹⁸.

Fuseli fait ici référence aux critiques que Joshua Reynolds avait adressées quelques mois plus tôt à l'invention de la *Destruction des enfants de Niobé* de Richard Wilson, mort en 1782, dans le cadre de son quatrième discours académique, le 10 décembre 1788 :

Gainsborough ne s'est jamais essayé au style héroïque. Il n'a donc jamais détruit le caractère et l'uniformité de son propre style par une vaine affectation consistant à introduire du savoir mythologique dans quelques-unes de ses peintures. On trouve assez d'exemples de ces enfantillages, même dans les ouvrages de quelques grands peintres. Quand l'École

hollandaise tente d'injecter dans ses paysages cette poésie de notre art, ses productions la mettent au-dessous de la critique. Ces paysages ne deviennent plus que de ridicules objets. Même chez Claude Lorrain, cette pratique est à peine recevable: tout compte fait, ce peintre eût montré davantage de discernement s'il n'avait point mêlé de tels sujets à ses paysages. Je crains que Wilson, feu notre ingénieux académicien, se soit rendu coupable, comme nombre de ses prédécesseurs, d'avoir introduit des dieux, des déesses et des êtres imaginaires dans des scènes faites pour tout autre chose que pour les recevoir. Ses paysages étaient en réalité trop proches de la nature ordinaire pour admettre des objets surnaturels. En conséquence de cette erreur, dans un fort admirable tableau de tempête que j'ai vu de sa main, il avait introduit de nombreuses figures au premier plan. Certaines semblaient agitées par la détresse. D'autres gisaient mortes au sol, comme si la foudre les avait frappées, ce que le spectateur aurait naturellement supposé, si le peintre n'avait pas également choisi, et de façon peu judicieuse, d'attribuer leur mort au petit Apollon qu'il faisait apparaître dans le ciel, avec son arc tendu, afin de nous prier de croire que toutes ces figures étaient les enfants de Niobé. Pour réussir dans un sujet de cette sorte, il faut un style particulier. Pour y prétendre sans impropriété, et même sans ridicule, il faut que le caractère du paysage, et cela dans toutes ses parties, soit adapté à la représentation historique ou poétique. C'est une entreprise très difficile, qui demande de transporter son esprit deux mille ans en arrière, de la naturaliser pour ainsi dire dans l'antiquité, comme c'était le cas de celui de Poussin¹¹⁹.

Pourtant, il n'est pas certain qu'aux yeux de Reynolds, sa *Mort du cardinal Beaufort* contrevienne aux principes de convenance et d'uniformité édictés en 1788, et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, et c'est un point qui distingue le peintre britannique de toutes les critiques qui lui ont été adressées à l'occasion du dévoilement de son tableau, Reynolds est, on l'a vu, un défenseur virulent de la liberté d'invention des artistes au regard

¹¹⁶ Postle 1995, p. 264.

¹¹⁷ Cité par Postle 1995, p. 264.

¹¹⁸ *The Analytical Review*, VI, 1790, p. 330-331.

¹¹⁹ Blanc 2015, p. 860-861.

de celle des poètes¹²⁰. Certes, le peintre doit être fidèle aux sources qu'il représente ; mais cette fidélité ne doit pas devenir une servitude : l'art de la peinture a ses propres prérogatives. Le spectateur d'un tableau doit pouvoir ressentir le même effet que produit la source historique, littéraire ou poétique dont il est tiré, mais en son absence. Pour Reynolds, la faute de Wilson n'est pas, comme le prétend Fuseli, d'avoir introduit des figures mythologiques dans un paysage idéal, mais plutôt d'avoir été incapable de conférer à ce paysage le style idéal nécessaire à cette adjonction. Aucune licence ni aucune liberté n'est interdite aux peintres, à condition qu'elle soit justifiée et soigneusement préparée¹²¹.

Parce que le peintre d'histoire est lui aussi un poète, il a le droit de mêler l'histoire et la fable, le littéral et le figuré, le registre descriptif et le registre allégorique, tant qu'il parvient à conserver l'uniformité formelle de son œuvre et à toucher les spectateurs. Ces fins sont évidemment plus faciles à atteindre si le peintre est aussi l'inventeur de son propre tableau, à l'instar de Fuseli dont le *Night Mare* est achevé au moment où Reynolds écrit ces lignes. Mais elles sont également celles qu'un peintre d'histoire représentant une scène shakespearienne doit viser, en ne se contentant pas d'« une simple illustration de l'histoire par de figures explicatives ». *La Mort du cardinal Beaufort* apparaît ainsi comme une véritable déclaration d'indépendance, dont le démon ajouté par Reynolds constitue sans doute la pierre angulaire, comme il l'explique à Burke, qui lui suggère alors de le supprimer de sa composition : « Sir Joshua replied, it was thought he had conceived and executed to the satisfaction of himself and many others, and having placed the devil there, there he should remain »¹²². Répondant probablement aux critiques de Mason, le peintre ajoute ce petit personnage afin de conférer une force plus explicitement morale et métaphorique à l'expression volontairement outrancière du cardinal. Comme l'a bien compris Erasmus Darwin,

l'un des premiers défenseurs du *Night Mare*, mais aussi l'un des rares spectateurs à avoir apprécié la curieuse invention de Reynolds, le démon de *La Mort du cardinal Beaufort* donne corps aux paroles du roi en faisant voir la scène à travers ses propres yeux, ce qui explique sans doute que le peintre fait disparaître son visage derrière son bras droit, comme pour faciliter l'immersion fictionnelle du spectateur :

I believe it is not known with certainty at what time the painters first introduced the luminous circle round the head to import a Saint or holy person. It is now become a symbolic language of painting, and it is much to be wished that this kind of hieroglyphic character was more frequent in that art ; as it is much wanted to render historic pictures both more intelligible, and more sublime ; and why should not painting as well as poetry express itself in a metaphor, or in indistinct allegory ? A truly great modern painter lately endeavoured to enlarge the sphere of pictorial language, by putting a demon behind the pillow of a wicked man on his death bed. Which unfortunately for the scientific part of painting, the cold criticism of the present day has depreciated ; and thus barred perhaps the only road to the further improvement in this science¹²³.

Comme *La Mort du cardinal Beaufort*, le *Puck* (ill. 181) de Joshua Reynolds a été entamé avant que John Boydell ne décide de solliciter le peintre britannique. Le petit-fils de George Nicol, principal associé de Boydell, rappelle dans quel contexte a eu lieu cette commande :

Alderman Boydell and my grandfather were with Sir Joshua when painting the Death of Cardinal Beaufort, for the Shakespeare Gallery. Boydell was much taken with the portrait of a naked child, and wished it could be brought into the Shakespeare. Sir Joshua said it was painted from a little child he found sitting on his steps in Leicester Fields. My grandfather then said, « Well, Mr. Alderman, it can very easily come into the Shakespeare, if Sir Joshua will kindly place him

¹²⁰ Blanc 2015, p. 708.

¹²¹ Blanc 2015, p. 709.

¹²² Hazlitt 1816, t. II, p. 276-277.

¹²³ Darwin 1791, p. 36.

on a mushroom, and give him fawn's ears, and make a Puck of him¹²⁴.

Reynolds se met immédiatement au travail, sans doute en faisant poser dans son atelier un ou plusieurs enfants¹²⁵ et, si l'on en croit son ancien élève James Northcote, en s'inspirant du Christ du *Saint Jérôme* du Corrège. Le tableau est officiellement vendu à Boydell entre le 22 juin 1789 et décembre 1790, pour 105 guinées. Le projet du *Puck* est donc différent de celui de la *Mort du cardinal Beaufort*, que Reynolds avait dès le départ prévu de peindre en lien et en écho directs avec le texte de Shakespeare. Recyclant un tableau plus ancien – selon Fuseli, la représentation d'une petite satyresse – et se soumettant au double souhait de Nicol et de Boydell, le peintre n'en demeure pas moins le maître d'un tableau dont il oriente l'invention et l'exécution dans la direction qu'il avait déjà suivie avec son *Roi Lear* et dans la continuité des réussites de John Hamilton Mortimer : il ne représente pas un instant précis d'une des pièces de Shakespeare, mais un des principaux personnages de son théâtre. Issu du folklore populaire dont témoigne, par exemple, *The Discovery of Witchcraft* (1584) de Reginald Scott, la figure de Robin Gai-Luron (Robin Goodfellow) renvoie aux esprits et aux lutins (*pucks*) auxquels croyaient les habitants des campagnes anglaises, et dont les farces parfois cruelles peuvent être amadouées par des dons de nourriture et de boisson¹²⁶. Confronté au défi de représenter un personnage qui n'est jamais décrit par Shakespeare, si ce n'est à travers ses actions malicieuses, Reynolds demeure au plus près des indications du dramaturge quant aux caractéristiques physiques de la plupart des « petits elfes » au service des « fées », jouant de l'effet d'échelle produit par le « gigantesque » champignon sur lequel est assis le petit enfant – certains de ces esprits, « effrayés de voir comme ils se traitent / Vont dans le creux des glands se chercher



181. Gaetano Testolini d'après Joshua Reynolds, *Puck* (série de la *Shakespeare Gallery de John Boydell*), 1789, pointillé et eau-forte, 23 x 18,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0822.2146

des retraites »¹²⁷, tandis que Nick Bottom s'émerveille devant leur petitesse¹²⁸.

Les fleurs que Reynolds place dans la main droite de Robin, ainsi les deux figures allongées qu'il peint à l'arrière-plan, rappellent le principal « exploit » de

¹²⁴ Cotton 1856, p. 174-175.

¹²⁵ Mannings & Postle 2000, n° 2142.

¹²⁶ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, II, I, v. 32-57.

¹²⁷ « But, they do square, that all their elves for fear / Creep into acorn-cups and hide them there » (*Ibid.*, II, I, v. 30-31).

¹²⁸ *Ibid.*, IV, I, v. 9-14.

Robin. Après s'être disputé avec son épouse Titania, Obéron, roi des fées, envoie Robin lui rapporter une pensée, la fleur de Cupidon, qui, lorsqu'on en enduit les paupières d'un dormeur, rend amoureux du premier être vivant rencontré. C'est chose faite à la scène II de l'acte II, dans le bois à un mille d'Athènes. Durant la première scène de l'acte III, six artisans athéniens font leur entrée dans le même bois afin de répéter une pièce qu'ils souhaitent jouer à l'occasion des noces de Thésée. Parmi eux se trouve un tisserand, Nick Bottom, auquel, par malice, Robin donne magiquement la tête d'un âne, ce qui provoque la fuite de ses amis, mais aussi le réveil de Titania, qui tombe immédiatement amoureux de lui. Le sujet du tableau de Reynolds n'est donc pas seulement les pouvoirs malicieux de Robin, exprimés par le sourire large, mais aussi inquiétant de son visage, paré de deux grandes oreilles de faune; il s'agit aussi de la puissance de l'amour qui, comme le note Héléne, embellit ce qu'elle vise¹²⁹.

Au-delà de la description de Robin, le tableau de Reynolds s'amuse, comme le lutin, des effets d'un amour d'autant plus puissant qu'il est aveugle, et encore de la force de la peinture, capable elle aussi de susciter le désir et l'intérêt. Exposé à la Royal Academy puis à la Shakespeare Gallery en 1789, le *Puck* ne produit toutefois pas les mêmes effets que la fleur de Cupidon. L'essentiel des réactions est négatif. Pour Horace Walpole, il s'agit d'un « horrible petit esprit » (« ugly little imp »), même s'il reconnaît qu'il est bien caractérisé, malgré le ridicule de son attitude (« some character, sitting on a mushroom half as big as a millstone »¹³⁰). *The Morning Post* est plus sévère, critiquant le caractère insuffisamment idéalisé de la figure de Robin et l'inconvenance de sa nudité, mais aussi l'inefficace disproportion des différentes parties de la composition, en faisant référence aux *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift :

Beyond the merit of fine colouring this picture has no claim to praise, but is rather disgusting, as it seems to be a portrait of a foetus taken from some anatomical preparation. It is really offensive, and we wonder the taste and feeling of this admirable artist should ever have been employed on such a subject. The toad-stool on which this praeternatural infant is sitting, is one of such disproportionnate magnitude, that it seems to have been brought from Brobdingnab for the occasion, particularly as the trees are very small¹³¹.

La critique la plus détaillée est sans doute celle d'Henry Fuseli. Sous le couvert de l'anonymat, il admet que le caractère surnaturel de la créature peinte par Reynolds est bien rendu; mais il reproche à son ami d'avoir été incapable de représenter le caractère spécifique de Robin tel qu'il est décrit dans la pièce de Shakespeare et dans la tradition des contes du folklore anglo-saxon :

The Robin Good-fellow [...] was originally a female infant fawn; and notwithstanding the alteration of sex, we consider it still as such. This a fairy whom fancy may endow with the creation of a midnight mushroom, a snow-drop, or a violet; but he surely cannot be mistaken for the Robin of Shakespeare or of Milton – « that merry wand'rer of the night »¹³², the minister of Oberon, who now flies o'er hill, o'er dale, o'er brake, o'er brier¹³³, now beguiles the wand'rer¹³⁴, now swings his shadowy flail, now « Stretched out at all his lubbar length / Basks at the fire his hairy strength »¹³⁵.

¹³¹ *The Morning Post*, 1^{er} mai 1789.

¹³² William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, II, I, v. 43.

¹³³ Fuseli paraphrase Shakespeare, qui écrit exactement, en faisant parler Robin : « I'll follow you, I'll lead you about a round, / Through bog, through bush, through brake, through brier » (*Ibid.*, III, I, v. 85-87).

¹³⁴ Allusion à une partie du portrait de Robin que dresse une fée : « Either I mistake your shape and making quite, / Or else you are that shrewd and knavish sprite / Called Robin Goodfellow : are not you he / That frights the maidens of the villagery ; / Skim milk, and sometimes labour in the quern / And bootless make the breathless housewife churn ; / And sometime make the drink to bear no barm ; / Misdread night-wanderers, laughing at their harm ? / Those that Hobgoblin call you and sweet Puck, / You do their work, and they shall have good luck : / Are not you he ? » (*Ibid.*, II, I, v. 32-42).

¹³⁵ Allusion aux célèbres vers que John Milton consacre dans *L'Allegro* à la description de figures féériques que la tradition rapproche parfois de Robin : « the drudging Goblin swet / To ern his Cream-bowle duly

¹²⁹ *Ibid.*, I, I, 233-241.

¹³⁰ Mannings & Postle 2000, n° 2142.

La critique de Fuseli qui, en 1789, présente lui aussi une scène tirée du *Midsummer Night's Dream* dans le cadre de l'exposition de la Shakespeare Gallery¹³⁶, n'est pas uniquement mue par l'envie ou le désir de se distinguer. Il s'agit aussi de poser les bases d'une véritable querelle esthétique. Fuseli réclame des peintres répondant au projet de la Shakespeare Gallery de caractériser le plus fidèlement possible les personnages du théâtre shakespearien, mais aussi de rendre hommage à la poésie britannique en proposant des images susceptibles de traduire visuellement les recherches stylistiques et formelles de Shakespeare ou de Milton. Il est vrai que, contrairement à Fuseli, dans le tableau qu'il peindra lui-même sur le même sujet (ill. 182), Reynolds ne montre pas Puck en action : il se contente de faire simplement référence aux services qu'il a rendus à Obéron. Les reproches adressés par Fuseli tiennent toutefois, sans doute, au contexte dans lequel le tableau de Reynolds a été peint ; et ils peuvent paraître injustes : le président de la Royal Academy cherche visiblement à caractériser l'être de la forêt qu'est Puck en le cernant des ombres inquiétantes d'arbres et de buissons qui rappellent l'harmonie évoquée par Shakespeare entre la nature et les esprits, au règne desquels Puck appartient et que la querelle entre Obéron et Titania perturbe au point d'engendrer des catastrophes comme des maladies ou des déluges¹³⁷. Le peintre zurichois connaît sans doute le contexte dans lequel le tableau, qui n'était pas initialement un *Puck*, a été peint. Il reproche ainsi à son collègue de ne pas avoir fait du texte de Shakespeare la source initiale de son œuvre.

Ce reproche ne peut être adressé en revanche à la première œuvre commandée par Boydell à Reynolds,

set, / When in one night, ere glimps of morn, / His shadowy Flare hath thresh'd the Corn / That ten day-labourers could not end, / Then lies him down the Lubbar Fend. / And stretch'd out all the Chimney's length, / Basks at the fire his hairy strength ; / And Crop-full out of dores he flings, / Ere the first Cock his Mattin rings. » (*L'Allegro*, v. 105-114). Voir *The Analytical Review*, IV, 1789, p. 106.

¹³⁶ Il s'agit du *Réveil de Titania* (1785-1789, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten).

¹³⁷ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, II, I, v. 88-117.



182. James Parker d'après Henry Fuseli, *Puck* (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell), 1799, pointillé et eau-forte, 21,5 x 15,5 cm, New York, Folger Shakespeare Library, inv. 9173

même si, ironiquement, cette œuvre sera le seul des trois tableaux peints par l'artiste britannique qui restera inachevé. Comme je l'ai rappelé, l'exécution du *Macbeth et les trois sorcières* (ill. 183), commandé dès le mois de juin 1786, a été ralentie par les difficultés relationnelles entre l'entrepreneur et le peintre. À cela s'ajoutent les problèmes rencontrés par Reynolds et Boydell pour fixer un prix au tableau. Confronté à un nombre toujours important de commandes de portraits, mais aussi à l'affaiblissement progressif de sa vue, Reynolds



183. Robert Thew d'après Joshua Reynolds, *Macbeth et les trois sorcières* (série de la *Shakespeare Gallery de John Boydell*), 1802, pointillé et eau-forte, 49,7 × 63,1 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1977,U.773

souhaite être certain qu'il sera bien rémunéré pour un travail qui lui prendra certainement beaucoup de temps, d'autant que les dimensions de l'œuvre qui lui est demandée sont colossales, comme il le résume dans une longue lettre datée du 15 décembre 1791 et adressée à Boydell¹³⁸. Le 5 décembre 1786, *The Times* note que Boydell et Reynolds se sont finalement mis d'accord pour que le président de la Royal Academy peigne « la scène de l'incantation » (« the scene of the Incantation ») pour montrer l'étendue de ses talents¹³⁹. Le 9 janvier suivant, *The Morning Herald* constate que Reynolds n'a toujours pas fait de « promesse formelle » (« formal promise »)¹⁴⁰. Le 13 janvier, toutefois, Boydell publie une liste des estampes qui seront tirées des tableaux de la Shakespeare Gallery : on y trouve la mention d'« A Cavern. A cauldron, &c, &c, Painted by Sir Joshua Reynolds. Engraved by Sharp », ainsi qu'une autre œuvre, « The Queen's Closet. Hamlet, Queen, and Ghost. Polonius dead. Painted by Sir Joshua Reynolds. Engraved by Caroline Watson »)¹⁴¹.

¹³⁸ Blanc 2015, p. 961-962.

¹³⁹ *The Times*, 6 décembre 1786.

¹⁴⁰ *The Morning Herald*, 9 janvier 1787.

¹⁴¹ *The Public Advertiser*, 13 janvier 1787.

Affirmant être contraint et forcé par Boydell, Reynolds finit par commencer l'exécution de son *Macbeth*, mais ne réalisera jamais le deuxième tableau mentionné par Boydell. Le 29 novembre, *The World* explique que le peintre « is going to begin his Macbeth picture for Boydell's Shakespeare. The scene is the Pit of Acheron »¹⁴². En réalité, le tableau n'est réellement entamé qu'à l'été 1788, au plus tôt. Sans doute une autre explication du retard pris par Reynolds est la difficulté d'un sujet qui, depuis le *Macbeth et les trois sorcières* (ill. 43) peint en 1750 par John Wootton, est l'un des plus représentés par les peintres d'histoire britanniques. Comme l'indique un dessin conservé à Yale (v. 1788-1790)¹⁴³, l'idée première de Reynolds est d'inscrire son tableau dans la tradition de ces œuvres, en opposant les figures de Macbeth en armure et de Banquo aux trois sorcières, vus strictement de profil et répétant toutes les trois le geste silencieux du doigt sur la bouche, sur le modèle du tableau présenté par Fuseli à la Royal Academy en 1783, et en faisant écho aux paroles fréquemment répétées par les sorcières¹⁴⁴.

Conscient de la nécessité de renouveler davantage le traitement du sujet et de proposer une interprétation fidèle d'une scène plus complexe que la rencontre initiale de Macbeth, Banquo et des trois sorcières, Reynolds finit par diriger ses regards vers les scènes d'incantation et de sorcellerie qui ont rendu célèbre Salvator Rosa et, après lui, John Hamilton Mortimer, même si aucune composition de ces deux artistes ne peut être considérée comme le modèle direct du *Macbeth* de Reynolds¹⁴⁵. Il se concentre donc, en accord avec Boydell, sur la première scène de l'acte IV de *Macbeth*. À la scène v de l'acte III, après un coup de tonnerre, les trois sorcières rencontrent

Hécate qui leur reproche de la tenir écartée de leurs discussions avec Macbeth. Elle leur demande donc de se « rendre au puits de l'Achéron » (« Get you gone, / And at the pit of Acheron / Mee me i'th' morning ») et de l'y attendre¹⁴⁶.

Très longue et emplie de détails et de péripéties, la première scène de l'acte IV n'est possible à représenter qu'en rassemblant au sein d'une même image les protagonistes et les actions successivement évoqués par Shakespeare. Au centre, vu de dos, le corps de Macbeth en armure traduit la surprise initiale du héros à son entrée sur scène (« How now, you secret, black, and midnight hags! What is't you do? »¹⁴⁷), ainsi que l'horreur que lui inspirent les visions successivement convoquées par les sorcières. À droite de la composition, les trois sorcières s'adressent directement à Macbeth ou veillent au bon déroulement de la cérémonie démoniaque. Vêtue d'une robe plus claire, la sorcière assise sur un trône d'os et de crânes lève un doigt vers le ciel tout en fixant Macbeth du regard. De part et d'autre, ses deux comparses préparent les ingrédients qu'elles s'appêtent à jeter dans le chaudron, surveillant les sorts qu'elles viennent de jeter. Autour d'elles, on reconnaît plusieurs des esprits malins invoqués par Hécate et les sorcières. Près de la jambe de la sorcière accroupie, Grimalkin, l'« esprit en forme de chat » (« Spirit like a Cat »), démon familier d'Hécate, fixe le spectateur, comme pour l'effrayer, non loin du crapaud Paddock – tous deux ne sont nommément cités qu'à la fin de la première scène du premier acte, en compagnie des trois sorcières¹⁴⁸, même si Grimalkin prononce quelques mots lors de son apparition auprès d'Hécate¹⁴⁹. La présence de ces deux esprits fait également référence aux deux premiers vers de la première scène de l'acte V, où est évoquée la présence du hérisson, au premier plan :

¹⁴² *The World*, 29 novembre 1787.

¹⁴³ New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

¹⁴⁴ Mandry 2015, p. 10.

¹⁴⁵ Si Esther Dotson affirme que *L'Ombre de Samuel apparaissant à Saül chez la sorcière d'Endor* de Salvator Rosa a servi de modèle au tableau de Reynolds (Dotson 1973, p. 161), cette référence n'est qu'indirecte, et n'est pas plus pertinente que les tableaux et les estampes de John Hamilton Mortimer, auxquels le président de la Royal Academy pensait aussi très certainement.

¹⁴⁶ William Shakespeare, *Macbeth*, III, v, v. 16-19, 25-33.

¹⁴⁷ *Ibid.*, IV, I, v. 64-65.

¹⁴⁸ *Ibid.*, I, I, v. 7-8.

¹⁴⁹ *Ibid.*, III, v, v. 53-54.

Thrice the brinded cat hath mew'd.
Thrice and once the hedge-pig whined¹⁵⁰.

S'y retrouve le crapaud auquel s'adresse la première sorcière :

Toad, that under cold stone
Days and nights has thirty-one
Swelter'd venom sleeping got,
Boil thou first i' the charmed pot¹⁵¹.

De l'autre côté de la composition, au deuxième plan, est figuré le chaudron rempli d'une eau bouillante qui laisse échapper une fumée épaisse (« Double, double toil and trouble; / Fire burn, and cauldron bubble »¹⁵²) et dans lequel les sorcières jettent leurs ingrédients que l'on reconnaît, épars, au premier plan ou dans le ciel – notamment un serpent qui peut évoquer le « filet d'un serpent des marais » (« Fillet of a fenny snake »¹⁵³), la « fourche d'aspic » (« Adder's fork »¹⁵⁴), le « dard d'orvet » (« blind-worm's sting »¹⁵⁵), une mâchoire aux dents aiguisées qui renvoie sans doute à la « panse et gosier / Du requin de mer glouton » (« maw and gulf / Of the ravined salt-sea shark »¹⁵⁶), ou encore une chauve-souris dont on retire le sang¹⁵⁷. Au-dessus du chaudron dansent dans les airs les trois autres sorcières invoquées par Hécate à l'acte précédent et dont les chansons d'incantation et les tournoiements vertigineux autour du feu sont détaillés par Shakespeare :

And now about the cauldron sing,
Live elves and fairies in a ring,
Enchanting all that you put in. [...]
Round, around, around, about, about,
All ill come running in, all good keep out. [...]

Round, around, around, about, about,
All ill come running in, all good keep out¹⁵⁸.

Au centre de la composition sont représentées les différentes apparitions convoquées par les sorcières. Dans la pièce de Shakespeare, elles « sortent » successivement des eaux bouillonnantes et enfumées du chaudron avant d'y « redescendre ». Dans le tableau de Reynolds, et pour les rendre visibles de façon synthétique, elles sont rassemblées à l'intérieur d'un cercle formé par un serpent se mordant la queue. On y reconnaît, à gauche, la première apparition, une « tête casquée » qui recommande à Macbeth de se méfier de Macduff :

MACBETH: Tell me, thou unknown power, –
FIRST WITCH: He knows thy thought:
Hear his speech, but say thou nought.
FIRST APPARITION: Macbeth! Macbeth! Macbeth! beware
Macduff;
Beware the thane of Fife. Dismiss me. Enough¹⁵⁹.

À droite peut être aperçue la deuxième apparition, l'« enfant ensanglanté » qui demande à Macbeth de « mépriser la force humaine » et l'assure qu'il ne sera jamais vaincu par un homme né d'une femme :

SECOND APPARITION: Macbeth! Macbeth! Macbeth!
MACBETH: Had I three ears, I'd hear thee.
SECOND APPARITION: Be bloody, bold, and resolute; laugh
to scorn
The power of man, for none of woman born
Shall harm Macbeth¹⁶⁰.

La troisième apparition, placée au centre du cercle, qui prédit la victoire de Macbeth « jusqu'au jour où le bois de Birnam marchera vers les tours du mont de Dunsinane » :

MACBETH: What is this
That rises like the issue of a king,

¹⁵⁰ *Ibid.*, IV, I, v. 1-2.

¹⁵¹ *Ibid.*, IV, I, v. 6-10.

¹⁵² *Ibid.*, IV, I, v. 10-11, 20-21, 35-36.

¹⁵³ *Ibid.*, IV, I, v. 12-13.

¹⁵⁴ *Ibid.*, IV, I, v. 16.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, IV, I, v. 23-24.

¹⁵⁷ *Ibid.*, IV, I, v. 51.

¹⁵⁸ *Ibid.*, IV, I, v. 41-43, 49-50, 59-60.

¹⁵⁹ *Ibid.*, IV, I, v. 85-89.

¹⁶⁰ *Ibid.*, IV, I, v. 93-97.

And wears upon his baby-brow the round
 And top of sovereignty?
 ALL: Listen, but speak not to't.
 THIRD APPARITION: Be lion-mettled, proud; and take no care
 Who chafes, who frets, or where conspirers are:
 Macbeth shall never vanquish'd be until
 Great Birnam wood to high Dunsinane hill
 Shall come against him¹⁶¹.

Quant aux dernières apparitions, celles des « huit rois, le dernier tenant un miroir à la main; puis Banquo », elles sont figurées à l'arrière-plan :

MACBETH: Thou art too like the spirit of Banquo: down!
 Thy crown does sear mine eye-balls. And thy hair,
 Thou other gold-bound brow, is like the first.
 A third is like the former. Filthy hags!
 Why do you show me this? A fourth! Start, eyes!
 What, will the line stretch out to the crack of doom?
 Another yet! A seventh! I'll see no more:
 And yet the eighth appears, who bears a glass
 Which shows me many more; and some I see
 That two-fold balls and treble scepters carry:
 Horrible sight! Now, I see, 'tis true;
 For the blood-bolter'd Banquo smiles upon me,
 And points at them for his¹⁶².

Reynolds est donc extrêmement fidèle à l'esprit du texte de Shakespeare, mais aussi à sa lettre. En choisissant de ne pas donner aux trois sorcières et aux servantes d'Hécate une taille, des traits et des vêtements similaires (contrairement, par exemple, à Fuseli), le peintre anglais répond à la manière volontairement ambiguë dont Shakespeare les présente : ses indications scéniques évoquent toujours des « witches » ; mais elles se décrivent elles-mêmes comme des « weird sisters »¹⁶³ (appellation reprise par Macbeth et Banquo¹⁶⁴), se comparant ainsi aux trois Parques antiques, déesses de la divination.

¹⁶¹ *Ibid.*, IV, 1, v. 102-110.

¹⁶² *Ibid.*, IV, 1, v. 128-140.

¹⁶³ *Ibid.*, I, III, v. 30.

¹⁶⁴ *Ibid.*, I, v, v. 6; II, 1, v. 19; III, 1, v. 2; IV, v. 132; IV, 1, v. 152.

Peut-être est-ce la raison pour laquelle Reynolds donne à la sorcière principale, qui lève le doigt de la main droite vers le ciel, la musculature et les proportions des sibylles peintes par Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine, tandis que la sorcière à sa gauche ressemble de près à la Sibylle de Cumès du même peintre. Malgré son degré d'achèvement relativement avancé, le tableau de Reynolds ne sera toutefois jamais fini. Il avance lentement dans l'exécution de son *Macbeth* jusqu'à l'été 1789, moment où la dégradation considérable de sa vue l'empêche de poursuivre ses efforts. Le 1^{er} septembre, le *Morning Post* explique : « Macbeth will probably remain for ever in its present visionary state »¹⁶⁵. Boydell tente malgré tout d'acheter le tableau ; mais Reynolds n'accepte pas de le vendre à moins de 1 500 livres, expliquant qu'il aurait reçu 2 000 livres s'il avait eu le temps de peindre les portraits pendant l'exécution de son *Macbeth* : le tableau demeure finalement dans l'atelier du peintre, avant que ses exécuteurs testamentaires n'acceptent de le céder pour 1 000 livres à Boydell. En dépit de cet échec, ainsi que celui, relatif, du *Puck* et de la *Mort du cardinal Beaufort*, les trois tableaux peints par Reynolds pour la Shakespeare Gallery peuvent se targuer d'une ambition personnelle : celle d'affirmer de déclarer son indépendance, tant vis-à-vis des attentes de Boydell que des choix iconographiques et formels de ses collègues. Cette déclaration d'indépendance s'inscrit dans un contexte théorique où Reynolds exprime son intérêt de plus en plus marqué pour la question du « génie » et par son refus pour la « correction » et l'« insipidité » des peintres se contentant d'illustrer et de mettre en image les pièces du plus génial des poètes britanniques. L'omniprésence des enjeux du sublime burkien et des modèles de Poussin et de Michel-Ange dans ces tableaux rejoignent les derniers propos du président de la Royal Academy qui, dans son ultime discours, prononcé le 10 décembre 1790, souligne l'importance cardinale qu'il accorde à l'art de l'artiste italien, dont les défauts font

¹⁶⁵ *The Morning Post*, 1^{er} septembre 1789.

les qualités¹⁶⁶. En faisant valoir l'imagination plutôt que la dextérité mécanique, c'est-à-dire la liberté d'invention des peintres plutôt que la fidélité servile à l'invention des poètes, Reynolds répond aux fins premières de la Shakespeare Gallery; mais il apparaît le seul à refuser la sujétion des artistes vis-à-vis d'un poète pourtant prestigieux et respecté.

À son ouverture, le succès de la Shakespeare Gallery est considérable et constitue un véritable tournant dans l'histoire des arts britanniques au XVIII^e siècle; mais ce tournant est donc paradoxal. Près de 20 000 visiteurs se pressent dans les expositions organisées; ils achètent 6 600 catalogues; et 100 noms s'ajoutent à la liste des souscripteurs des futures publications. Mais Boydell ne parvient pas à l'une des fins qu'il visait: encourager la naissance d'une « École anglaise de peinture ». En raison des profondes différences qui séparent les artistes qui collaborent avec lui, ainsi que les stratégies de carrière divergentes qu'ils mènent, les spectateurs de la première exposition de la Shakespeare Gallery sont confrontés à l'hétérogénéité des tableaux présentés, qui font valoir la variété de leurs propositions, mais mettent aussi en évidence une incapacité collective à développer des solutions iconographiques et formelles communes.

Contestations: la deuxième exposition de la Shakespeare Gallery (1790)

Les tensions palpables dès la première exposition de la Shakespeare Gallery se confirment lors de la deuxième, organisée en 1790, alors que Boydell et son associé Nicol font la connaissance de l'imprimeur William Bulmer, avec lequel ils décident de fonder une nouvelle imprimerie, la Bulmer and Nicol's Shakespeare Press.

¹⁶⁶ Blanc 2015, p. 902-903.

Risques

Conscient de ces difficultés et de ces critiques, John Boydell s'en défend dans l'introduction du catalogue publié à l'occasion de l'exposition de 1790. Il se satisfait naturellement du succès public de l'exposition de 1789 et de la souscription lancée au début de son projet; mais il tente aussi de se justifier de la relative incohérence iconographique et technique des tableaux exposés en 1790:

Concerning the present Exhibition, it is perhaps necessary to say, that several Pictures are now added, not connected with the Shakspeare plan. – Most of them were painted however on the same principle, upon which this great Work was originally undertaken – A desire of promoting an Historical School of Painting in England – There is also added a large Collection of high-finished Drawings, and small Copies, which have been made at a very great expence, from some of the first Cabinets of Pictures in this Kingdom, by various young Artists, several of whom have since risen to great eminence. – Some indeed have paid the Debt of Nature, and, from the present Specimens of their Talents, have less this Country to lament this loss¹⁶⁷.

Après avoir été forgé dans l'idée de rendre hommage au plus grand poète britannique, à son art comme aux principaux personnages de son théâtre, le projet de la Shakespeare Gallery se présente désormais sous une lumière plus clairement patriotique et historique. En encourageant la gravure de la plupart des œuvres exposées, Boydell affiche sa volonté de « shew foreign Nations that we are not so destitute of Taste for the fine Arts, nor so poor in the possession of Pictures, as some of their most eminent Writers have been pleased to represent us »¹⁶⁸. Alors que, par la motion du 10 octobre 1789, déposée par Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, alors évêque et député du clergé d'Autun, à l'Assemblée nationale, il est déclaré dans la France révolutionnaire

¹⁶⁷ Boydell 1790, p. xvii.

¹⁶⁸ Boydell 1790, p. xvii.

que les œuvres conservées dans les églises sont désormais des biens nationaux, puisque, comme « le clergé » n'est plus considéré comme le « propriétaire à l'instar des autres propriétaires, puisque les biens dont il jouit et dont il ne peut disposer ont été donnés non pour l'intérêt des personnes, mais pour le service des fonctions »¹⁶⁹, Boydell souligne un autre et nouvel intérêt de son projet. Il s'agit de permettre au public de découvrir quelques-unes des plus belles peintures d'histoire conservées en Angleterre, mais aussi celles qui se trouvent en mains privées et difficilement visibles :

The fact is, that there are in this Country many of the finest Specimens of the first Masters – but not being collected together in publick places, nor (as is the case on the Continent) confined to the Capital, Foreigners cannot see them, without visiting the Houses of the Nobility and Gentry, from one end of the Island to the other¹⁷⁰.

Par ailleurs, l'enjeu n'est plus d'affirmer la supériorité de l'art britannique sur celui des autres nations européennes, mais plutôt d'afficher l'ambition d'atteindre cet objectif après quelques années d'un développement que la Shakespeare Gallery ne souhaite plus seulement encourager, mais accompagner, grâce au soutien symbolique et financier des visiteurs de ses expositions et des acheteurs de ses estampes :

It is not intended however to be denied, that the fine Arts are yet but in their infancy in this Country. When that circumstance is taken into consideration, and when the merits of the Drawings and Paintings in this Exhibition are duly weighed, it is hoped the Travelled Connoisseur will admit, that few Countries, under such circumstances have produced *at one mome*n a superior Exhibition of *National Art*. – And as our Taste for the fine Arts is daily increasing among all ranks of People, this Exhibition will be daily enriched. – There cannot be a stronger proof of this fact, than the very liberal offer of a Lady of high Birth and Accomplishments, to

contribute her extraordinary Talents, to add to this Collection – Talents of which her Country ought to be proud, as neither Greece nor Rome, where Sculpture was in its Glory, could, in that department of the fine Arts, boast of a Female artist¹⁷¹.

La référence directe à la contribution d'Angelica Kauffman, qui habite à Rome depuis plusieurs années, mais qui continue d'envoyer régulièrement des œuvres à l'occasion des expositions londoniennes, est significative du rapport que Boydell entretient avec les artistes auxquels il fait appel. Plus que le soutien de poids d'un des fondateurs de la Royal Academy, l'entrepreneur s'enorgueillit de la libéralité de l'offre d'Angelica, mais aussi de la nouveauté qu'elle instaure en permettant à une femme de participer à l'édification de l'École anglaise de peinture. Ne cherchant pas à régenter les choix ou la manière des peintres et des graveurs travaillant pour la Shakespeare Gallery, Boydell cherche désormais à cultiver un esprit de liberté artistique correspondant avec l'idée qu'il se fait de l'esprit politique et philosophique britannique.

Cette liberté affirmée par Boydell est aussi affichée par les artistes qui travaillent pour lui et qui n'hésitent pas, à l'instar de James Durno, à proposer une peinture d'histoire qui ne se contente plus de la grandeur des grandes pièces historiques et des tragédies de Shakespeare, mais cherche à explorer les ressources visuelles des comédies et des tragicomédies. Nous avons quitté James Durno au moment de son départ pour Rome, en janvier 1774, où il demeure jusqu'à sa mort. Il est alors proche du sculpteur Thomas Banks et de sa femme, avec lesquels il vit, piazza Mignanelli. Son talent de peintre d'histoire est reconnu, mais surtout auprès de ses clients britanniques : il reçoit plusieurs commandes de Frederick Augustus Hervey, quatrième comte de Bristol, auquel il vend, on l'a dit, une copie de la *Transfiguration* en 1783 ; mais ses multiples participations aux concours organisés en Italie, comme celui pour le décor du plafond du Palazzo Ducale de Gênes, en 1783, qui est finalement

¹⁶⁹ Talleyrand-Périgord 1789, p. 2.

¹⁷⁰ Boydell 1790, p. xvii.

¹⁷¹ Boydell 1790, p. xvii-xviii.



184. James Durno, *Falstaff déguisé raccompagné par Dame Page* (série de la *Shakespeare Gallery* de John Boydell), 1788, huile sur toile, 158,5 x 218,2 cm, Londres, Sir John Soane's Museum, inv. SM P211

remporté par Domenico Tiepolo en 1784, ne sont pas couronnés de succès. L'essentiel des revenus de Durno provient alors de son activité de marchand d'art.

Ces difficultés, mais aussi le souhait de diversifier le champ d'application de ses talents de peintre d'histoire, expliquent peut-être que Durno, sollicité par Boydell à la fin des années 1780, accepte de peindre deux tableaux pour lui : un *Falstaff examinant ses recrues*, que nous ne connaissons que par la gravure, et *Falstaff déguisé raccompagné par Dame Page* (ill. 184). À travers ces œuvres, Durno s'attaque à l'une des comédies les plus jouées de Shakespeare et à l'un des personnages les plus truculents et les plus appréciés de son théâtre. Publiée pour la première fois en 1602, et sans doute écrite avant 1597, *The Merry Wives of Windsor* est l'une des premières pièces shakespeariennes à être rejouée en 1660, après la fermeture des théâtres ; et elle continue de jouir d'une vive popularité tout au long du XVIII^e siècle, connaissant des adaptations au théâtre ou à l'opéra, comme *The Comical Gallant, or the Amours of Sir John Falstaff* (1702). Les ressources comiques de cette pièce, dont l'action se situe au XV^e siècle, tiennent notamment aux renversements des codes de la tragédie et l'épopée. Son principal protagoniste, John Falstaff, est un chevalier dont on retrouve également la mention dans les deux premières parties d'*Henry IV* ; mais c'est un chevalier obèse, ruiné et qui, pour cette raison, a l'inélégance et l'indélicatesse de courtiser en même temps deux riches femmes, Mistress Ford et Mistress Page, au grand dam de leurs époux, fort marris et jaloux de ces manœuvres. Malgré les avertissements, Falstaff

tente une énième fois d’approcher Mistress Ford. L’amie de cette dernière, Mistress Page, l’en avertit. Pour éviter la colère de son époux, la courtisée décide de déguiser Falstaff et de lui faire prendre l’apparence de la tante obèse de la servante de Mistress Ford, « the fat woman of Brentford ». Mais le stratagème ne réussit qu’à moitié : apparaissant sur scène, Ford ne parvient pas à retrouver Falstaff, comme il l’imaginait ; mais voyant la « grosse femme de Brentford » qu’il méprise, il se jette armé d’un bâton sur Falstaff, qui ne peut se défendre, le bat et lui fait quitter la maison.

Cet épisode, qui fait partie de la scène II de l’acte IV, est représenté avec une grande précision par Durno, qui va jusqu’à concentrer son attention sur les quelques paroles qui précèdent le moment de violence comique :

Re-enter Falstaff in woman’s clothes, and Mistress Page.

MISTRESS PAGE : Come, Mother Prat ; come, give me your hand.

FORD : I’ll prat her.

Beating him.

Out of my door, you witch, you hag, you baggage, you polecat, you runyon ! out, out ! I’ll conjure you, I’ll fortune-tell you.

*Exit Falstaff*¹⁷².

Le ridicule de la situation est amplifié par le sérieux apparent avec lequel Durno représente les actions et les expressions des différents personnages impliqués par l’action. Déguisé en femme, avec un grand chapeau et un tablier blanc, Falstaff est raccompagné à la porte par Mistress Page et tourne un visage inquiet vers Ford qui, levant son bâton au-dessus de la tête (dans une attitude assez proche du *Rémus chassant les voleurs de bétails*, peint par les Carrache au Palazzo Magnani, à Bologne), est sur le point d’allier le geste à la parole. Si les trois personnages représentés à gauche de la composition – sans doute les trois acolytes de Ford, le juge de campagne Robert Shallow, le médecin français Docteur Caius et

le pasteur gallois Hugh Evans – jettent des regards consternés ou interrogateurs la scène centrale, la plupart des spectateurs ne semblent guère sympathiser avec le sort de Falstaff, comme l’illustrent quelques-uns des sourires qui éclairent leur visage ou, au contraire, le relatif désintéret des deux serviteurs à droite, qui continuent à s’occuper du panier à linge où Falstaff avait déjà été caché non sans peine.

À quelques exagérations faciales près, Durno demeure toutefois fidèle à la manière charmante des tableaux d’Angelica Kauffman, dont il a sans doute bien compris qu’elle continue de combler les attentes des commanditaires britanniques de peintures d’histoire, et notamment de Boydell qui, on l’a dit, se réjouit des contributions de la peintre grisonne. Les deux figures féminines, fortement idéalisées selon les canons codifiés par Angelica au cours des années 1770, se ressemblent fort, sans doute parce qu’il s’agit d’exprimer le lien de parenté entre Mistress Page et sa fille, mais aussi parce que le peintre tente de demeurer au plus près de ce qu’il imagine être le goût comique du public de la Shakespeare Gallery. Or ses deux tableaux sont très mal reçus. Les premiers spectateurs leur reprochent leur froideur, qu’ils imaginent être le fruit de l’éloignement de Durno des modèles et des artistes britanniques, mais aussi leur insipidité, c’est-à-dire leur incapacité à choisir entre la sévérité de la peinture d’histoire tragique et les exagérations nécessaires à l’expression de la peinture d’histoire comique.

Contrairement à James Durno, sans doute contraint à illustrer des scènes qui ne correspondent pas à la grandeur qu’il voulait donner à ses tableaux d’histoire, George Romney, de son côté, et parallèlement à sa brillante carrière de portraitiste, continue de se consacrer exclusivement aux sujets les plus tragiques et les plus difficiles du théâtre shakespearien. Après les succès des portraits et des tableaux d’histoire qu’il peint et expose au début des années 1770, Romney devient aux yeux de la critique et des principaux commanditaires le principal concurrent du vieillissant Reynolds. Le peintre souhaite

¹⁷² William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, IV, II, v. 171-175.



185. Benjamin Smith d'après George Romney, « *The Tempest* » (série de la *Shakespeare Gallery* de John Boydell), 1797, pointillé et eau-forte, 50 x 63,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Dd,6.8.+

alors tirer profit de cette nouvelle réputation et renforcer sa connaissance de l'antique et des grands maîtres. Il part donc à son tour en Italie en compagnie du miniaturiste Ozias Humphry. Il y séjourne entre 1773 et 1775 : il consacre l'essentiel de son temps à l'étude des œuvres, des paysages et de la vie romaine ; il fréquente aussi le cercle des amis d'Henry Fuseli, qui le conseille. À son retour, et malgré l'arrivée de Thomas Gainsborough à Londres, Romney continue d'attirer de nombreuses commandes, issues d'une clientèle plus large et plus diverse que ses principaux concurrents. Faisant peu appel à des assistants, il compense la relative faiblesse du prix de ses tableaux, qui lui permet de demeurer souvent un choix préférentiel par rapport à Reynolds, dont le prix des tableaux est sensiblement plus élevé, par une vitesse d'exécution plus élevée, acquise grâce à une touche beaucoup plus légère. Ce statut de peintre à la mode amène Boydell à s'adresser à Romney qui, on l'a dit, avec son ami le poète radical William Hayley, avait fait partie des premiers instigateurs du projet.

L'idée de son tableau d'après *The Tempest* (ill. 185) est sans doute venue au peintre lors de l'une de ses nombreuses visites dans la maison de campagne de Hayley, rencontré durant l'été 1776, et devenu l'un des amis les plus influents du peintre, tant sur le plan esthétique

que politique, et cela sans doute avant même que l'idée de la Shakespeare Gallery ne soit lancée :

Mr. Romney had begun a picture representing Prospero, Miranda, and Caliban; and in the background, a shipwreck. [...] but after the scheme had been embraced by the Boydells, some officious individual suggested to Mr. Romney that this picture would not be regarded by the critics as an historical composition, as it consisted of only three figures not sufficiently combined¹⁷³.

Romney se lance alors dans le tableau d'histoire le plus ambitieux de sa carrière. Il décide d'accepter moins de modèles, et uniquement le matin, afin de se consacrer pleinement à son projet¹⁷⁴. Dès le départ, il a dans l'esprit de représenter l'une des scènes les plus célèbres et les plus spectaculaires du théâtre shakespearien : la terrible tempête qui ouvre la pièce éponyme. Après avoir été chassé par son frère Antonio du duché de Milan, à l'aide d'Alonso, roi de Naples, Prospero se réfugie sur une île en compagnie de sa fille, Miranda, alors âgée de trois ans. Cette île est déserte, à l'exception de quelques esprits de la nature que Prospero parvient à soumettre à ses volontés grâce à la magie qu'il étudie dans les livres qui lui ont été secrètement livrés par Gonzalo, un conseiller du roi de Naples : il asservit Ariel, le vif et brillant esprit des airs, après l'avoir libéré d'un arbre où il était tenu enfermé par la sorcière Sycorax ; le fils de cette dernière, le monstrueux Caliban, sombre et inquiétant esprit de la terre, est également éduqué puis soumis par Prospero après avoir tenté de violer la jeune Miranda. Douze ans après leur arrivée sur l'île, Prospero apprend que son frère Antonio vogue sur un navire au large de l'île. Il décide de se venger en levant une tempête afin de faire échouer son frère parjure. C'est le moment que Romney choisit de représenter. Il divise sa composition en trois parties. Dans la partie inférieure, à gauche et au centre, est représenté le navire sur le point de faire naufrage. Sur le pont, on reconnaît ceux auxquels Prospero a décidé

de laisser la vie sauve afin de les mettre à l'épreuve de ses sorts : on reconnaît le visage blanchi d'Antonio, son frère Sebastian à sa gauche, Alonso et le conseiller Gonzalo, et, à l'extrémité gauche, Ferdinand, le jeune fils du duc de Milan. Cette partie de la composition reprend pour l'essentiel la première scène de l'acte I au cours de laquelle le bosco reproche à ces passagers, regroupés de peur sur le pont du navire, d'empêcher les manœuvres de ses matelots, que l'on aperçoit au second plan, dans la pénombre : « Do you not hear him ? You mar our labour : keep your cabins : you do assist the storm »¹⁷⁵. À droite, séparé du navire par une fine bande constituée des vagues se brisant sur les côtes et des sombres nuages de la tempête, le spectateur reconnaît les figures de Prospero, « in his magic cloak », et de Miranda, dont les propos sont repris à la scène II : la jeune femme implore alors la clémence de son père tandis que ce dernier la rassure sur ses intentions et rappelle les conditions dans lesquelles ils ont échoué sur l'île et son désir de vengeance. Enfin, dans la partie supérieure gauche de la composition, sont rassemblés autour d'Ariel les esprits chargés de provoquer le naufrage, et dont les chants et les danses sont décrits à la fin de la scène II. Effrayé puis rasséréiné par leur beauté, Ferdinand entend ces chants ; Miranda dirige pour sa part son regard vers lui, l'aperçoit et en tombe aussitôt amoureuse.

Au moment où Romney commence à forger son projet, son ami Edward Thurlow, premier baron de Thurlow, lui conseille de relire attentivement la pièce de Shakespeare. Conscient des difficultés narratives et iconographiques que suppose la représentation de son premier acte, il pressent les difficultés que son ami rencontrera : « By God, he'll make a balderdash business of it »¹⁷⁶. Il n'a pas tort. Dans un premier temps, Romney fait le choix modeste de se concentrer sur la fin du premier acte, au cours duquel Miranda, accompagnée de son père et de Caliban, aperçoit pour la première fois Ferdinand et en

¹⁷³ Romney [1830], p. 153.

¹⁷⁴ Hayley 1809, p. 133, 135.

¹⁷⁵ William Shakespeare, *The Tempest*, I, I, v. v. 12-13.

¹⁷⁶ Hayley 1809, p. 129.

tombe amoureuse¹⁷⁷. La première esquisse de Romney est ainsi décrite par son fils :

On the left of the picture are placed Prospero and Miranda. The former with his back rather turned to the spectator, and his face in profile. His right hand is elevated above his head, and his left just, appears above his shoulder, which action of the hands evidently refers to his communication with Ariel. In his whole person there is an almost supernatural dignity and grandeur : and in his countenance, which is directed towards Ferdinand, is depicted a mild and placid gravity, combined with an assumed austerity. Miranda, with her breast and shoulders bare, hangs suppliant on her father's garments in the most bewitching attitude ; with all that souplesse gracieuse which is more easily conceived than described. Her hair is loosely braided round her head, and in its redundance, hangs floating in the air. She gazes with admiration and tenderness on Ferdinand, who is placed somewhat to the right from the centre of the picture. He is seminude, by which his fine muscular form is seen to advantage, *os humerosque Deo similis*¹⁷⁸ ; and as he advances up the beach, is at that moment arrested by the rebuke of Prospero. It was Mr. Romney's intention to have exerted all his powers, both in colour and design, in the representation of this manly figure. To the right of Ferdinand and in the clouds, is Ariel with his subordinate agents, controlling the elements ; while below, the agitated billows seem shrinking from their contact with the clouds. Beyond Ferdinand, and a little to the left, is a group of visionary females, as fantastic as fairies, and as graceful as angels, dancing upon the yellow sand, and seeming by their action, to check the waves as they break against the shore¹⁷⁹.

Selon John Romney, son père aurait choisi ce premier traitement afin de faire valoir ses talents particuliers de portraitiste dans le domaine de la peinture d'histoire. Il explique qu'il était son intention « at a later period of his

life, to have painted a large picture in the Corregiesque style ; but in consequence of the hasty completion of the Shakspeare Gallery [*sic*], and of some other circumstances connected with that undertaking, which damped his enthusiasm ; the idea was unfortunately laid aside »¹⁸⁰. Il sous-entend donc que le tableau de son père aurait été un moyen détourné, pour lui, d'assouvir des ambitions similaires :

The choice of subject was happy, and well suited to his refined and poetic imagination. And had the rapid and dashing Sketch which he has made, been enlarged into a picture, and finished in his usual style of painting, it would have been one of the finest pictures in the world. No fancy-subject could be more finely conceived, and in the execution there is no doubt but it would have displayed all that playfulness and witchery of character, and that fantastic grace, which his fine taste, and exquisite feeling enabled him so well to communicate to his Fairy-figures. It was taken from the latter part of the first act of *The Tempest* – which play, *The Midsummer Night's Dream*, and *Macbeth*, were peculiar favourites of his, and over which his imagination frequently brooded with congenial enthusiasm and delight¹⁸¹.

En donnant à Miranda les traits d'Emma Hart, comme il l'avait déjà fait dans un portrait historié peint entre 1785 et 1786¹⁸², tout juste avant le départ de cette dernière pour Naples, Romney fait valoir l'étendue de ses talents, tant dans le domaine du portrait historié que dans celui de la peinture d'histoire. Le résultat de cette première esquisse ne semble toutefois pas convenir au peintre, qui semble craindre qu'on lui reproche la modestie de son invention, comme en témoigne Hayley, qui pose alors pour la figure de Prospero¹⁸³ :

It was in truth a formidable enterprize for a painter, who had so long devoted himself to the quiet business of painting portraits, to undertake to fill an immense canvas with a

¹⁷⁷ William Shakespeare, *The Tempest*, I, II, v. 412-420.

¹⁷⁸ « Semblable à un dieu par son visage et ses épaules » : une citation de Virgile (*L'Énéide*, I, v. 589).

¹⁷⁹ Romney [1830], p. 128-129.

¹⁸⁰ Romney [1830], p. 128.

¹⁸¹ Romney [1830], p. 128.

¹⁸² Philadelphia Museum of Art.

¹⁸³ Romney [1830], p. 151.

multitude of figures under vehement agitation, and to use the forcible phrase of Shakespeare, in « a fever of the mad ». The intense desire of executing a very grand, and sublime picture, and the apprehension of failing in it, created many a tempest in the fluctuating spirits of Romney. He often trembled for himself; and his intimates who most endeavoured to animate and support his courage, were not without their fears of his sinking under this mighty undertaking¹⁸⁴.

En citant les propos d'Ariel (« Not a soul / But felt a fever of the mad and play'd / Some tricks of desperation »¹⁸⁵), Hayley semble associer les tours de magie de l'esprit des airs aux efforts de son ami pour conférer à sa composition l'effet le plus grandiose et le plus impressionnant possible, qui le poussent à réviser drastiquement sa composition :

The consequence was, as might have been expected from a man of his diffident mind, that the canvas was diminished on the right so as to exclude Caliban, and enlarged on the left so as to allow the shipwreck to be advanced to the foreground. By this alteration he endeavoured to unite two principal actions, which were essentially distinct, though referring to one another – an anomaly in composition, which nothing could justify but the supposed supernatural agency of Prospero. The result was, that what he had intended to have effected with a little additional labour, proved to be a source of endless toil – a struggle with impossibilities; and he could have painted three historical pictures on any other subjects, in less time, and with less effort. It, however, contains in an eminent degree, all the other great essentials of an historical picture – spirited action, correct delineation, character, and expression. It is also rich in colouring, without being overcharged with gums and varnishes: and the general effect is imposing and grand¹⁸⁶.

Beaucoup plus ambitieux, le tableau finalement achevé par Romney au printemps 1790¹⁸⁷ est gigantesque : il mesure 15 pieds sur 10 (4,6 m x 3 m), mais ne nous est

connu que par l'estampe gravée par Benjamin Smith en 1797, puisqu'un incendie l'endommagera et contraindra à sa découpe, si bien que seuls quelques fragments peints de la composition initiale ont été conservés¹⁸⁸. Le tableau de Romney montre aussi de plus grandes libertés vis-à-vis du texte shakespearien, en rassemblant au sein d'une même gigantesque composition plusieurs scènes ayant successivement lieu au cours de l'acte I. Ce choix permet évidemment à Romney de peindre un plus grand nombre de figures, beaucoup plus variées que dans son projet initial, et de mieux montrer la richesse de son invention : Hayley témoigne qu'elle a été alors particulièrement nourrie par l'étude des cartons de Raphaël¹⁸⁹; mais l'on retrouve surtout des références à l'art antique (une citation très explicite du *Gladiateur Borghèse*, au centre de la composition) ainsi que des citations michelangélesques – la figure de Prospero, représentée de face, n'est pas sans rappeler l'Aminadab, lui-même repris dans l'*Ugolino* de Reynolds (ill. 107). Le résultat consiste toutefois davantage en une réinterprétation confuse des débuts de la pièce plutôt qu'en une représentation fidèle des événements. Peut-être Romney a-t-il souhaité traduire visuellement l'ambition shakespearienne, ici exceptionnelle, d'adhérer au principe de l'unité de temps, de lieu et d'action à travers une pièce inhabituellement brève, et censée se dérouler dans l'espace de trois heures. Mais, pour cela, Romney sacrifie la vraisemblance de cette composition. Prospero et Miranda se tiennent à une distance probablement faible de la côte, ce qui affaiblit doublement le propos du tableau : l'effet sans doute recherché, et proprement sublime, d'opposition entre la tempête se déchaînant sur les flots et la protection dont bénéficient Prospero et Miranda en est fortement amoindri ; il est par ailleurs difficile pour le spectateur de réaliser que Miranda aperçoit véritablement Ferdinand,

¹⁸⁴ Hayley 1809, p. 123.

¹⁸⁵ William Shakespeare, *The Tempest*, I, II, v. 209-211.

¹⁸⁶ Romney [1830], p. 153.

¹⁸⁷ Hayley 1809, p. 140.

¹⁸⁸ Bolton Museum and Art Gallery.

¹⁸⁹ Hayley 1809, p. 132. Les références directes et explicites à l'art de Raphaël sont toutefois assez rares. Tout juste peut-on rapprocher le personnage sur le pont du navire, courant les mains ouvertes vers l'avant, de la figure située à l'extrême-droite de la composition du *Sacrifice à Lystres* (Londres, Victoria and Albert Museum).

dont la posture et la situation isolée, au sein de la composition, similaires à celle de ses comparses, donnent le sentiment qu'elle a été étudiée pour elle-même.

Cette confusion, cette densité excessive et ce manque d'unité de la composition d'ensemble, en grande partie issus des conditions dans lesquelles le tableau a été pensé et révisé, expliquent que la version finalement livrée à Boydell¹⁹⁰ ne satisfait qu'en partie le peintre :

He was happily conscious, that it was the production of no ordinary painter, and he was also aware, that with considerable merit, it had striking defects, arising from his imperfect and fortuitous education in art, and from the habits of his professional life. There is great force, and magnificence, but not equal clearness of conception in the design, for the hurly-burly in the ship, and the cell of the Princely enchanter are unfortunately huddled together. This appeared to me a radical error in the original sketch, which the artist tried many expedients to counteract, but which, in my opinion he was never able completely to remedy. Yet the picture has the primary characteristic belonging to works of true genius, it seizes and it enchants, though it does not absolutely satisfy the mind. It has however the grand merit of exhibiting, forcibly, and faithfully, both the dignity and the grace of Shakespeare's favorite characters. Whoever ingenuously compares the Prospero and Miranda of this picture with the same personages, as delineated by other artists, can hardly fail to feel very high esteem and respect for the genius of Romney¹⁹¹.

Concurrences

L'échec de Durno et l'insatisfaction de Romney traduisent par l'absurde les nouvelles ambitions des peintres d'histoire auxquels Boydell fait appel pour son projet. Ces artistes ne semblent plus se satisfaire des attentes littéralistes de l'entrepreneur ou des contraintes excessives qui leur sont imposées. Ils cherchent à les

contourner en explorant de nouvelles manières de penser et de représenter le texte shakespearien, au risque de proposer des tableaux qui sortent des domaines et des genres auxquels ils sont généralement associés, voire de soumettre au jugement des spectateurs des œuvres étranges ou inadéquates. Ces risques ne sont d'ailleurs pas les seuls moyens, pour les peintres d'histoire britanniques, d'affirmer leur indépendance vis-à-vis d'un projet dont la fin originelle était de fournir les illustrations les plus fidèles et les plus brillantes possible des textes du plus célèbre auteur anglais. D'autres font le choix de se saisir de cette occasion pour faire valoir l'excellence de leur manière et, accessoirement, de relancer leur carrière personnelle.

Fuseli, on l'a dit, a été l'un des premiers promoteurs de la Shakespeare Gallery. Il a été également l'un des participants les plus prolifiques du projet, livrant pas moins de neuf tableaux pour Boydell. Parmi ces œuvres, le *Puck* (ill. 182) qu'il peint entre 1787 et 1790 occupe une place singulière¹⁹². Il n'est pas impossible que ce tableau ait été entamé peu de temps avant le *Puck* achevé par Joshua Reynolds en 1789 ; l'œuvre de Fuseli apparaît toutefois et d'abord comme une réponse critique à l'interprétation proposée par le président de la Royal Academy du texte d'*A Midsummer Night's Dream*. Il est utile, à ce stade de l'analyse, de rappeler les principes qui ont gouverné la composition du tableau de Reynolds et les critiques que Fuseli en a tirées. Recyclant un tableau probablement plus ancien, le *Puck* de Reynolds n'est pas tiré d'une lecture directe du théâtre shakespearien et de la représentation d'un instant précis de l'intrigue de la pièce dont est tiré son sujet, comme la *Mort du cardinal Beaufort*. Il s'apparente davantage à une synthèse des principales caractéristiques attachées au personnage de Puck. De ce fait, en tentant de demeurer au plus près du texte shakespearien et en multipliant les références visuelles aux images associées à Puck (les « petits elfes » et les « fées », le « gigantesque » champignon, les fleurs),

¹⁹⁰ William Shakespeare, *The Tempest*, I, II, v. 1-15, 190-217 ; Boydell 1789, n° XXXV, p. 72-73.

¹⁹¹ Hayley 1809, p. 141-142.

¹⁹² William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, II, I, v. 42-58 ; Boydell 1789, n° XLI, p. 85.

Reynolds privilégie la précision de la représentation à la force de l'expression. Son *Puck* n'apparaît guère comme l'être étrange et mystérieux décrit par Shakespeare, si ce n'est, peut-être, par son sourire large et son regard enténébré. On a vu que ces raisons ont poussé Fuseli, dans un article anonyme de *The Analytical Review*, à critiquer le caractère anarratif de la scène peinte par Reynolds, mais aussi l'incapacité de ce dernier à proposer autre chose que le portrait d'un petit enfant paré d'oreilles de faune. Il aurait fallu, explique Fuseli, entrer en émulation avec les images et les métaphores de Shakespeare pour tenter de se rapprocher de sa poésie où l'on trouve que Puck se présente comme « ce voyageur folâtre de la nuit » (« that merry wand'rer of the night »¹⁹³) dont l'identité narrative est associée à ses méfaits et à sa malveillance plutôt qu'à l'aspect somme toute sympathique du *Puck* peint par Reynolds. Le personnage féérique affirme « chasser » et « fouailler » ses victimes « à travers bois, lande ou hallier » (« I'll follow you, I'll lead you about a round, / Through bog, through bush, through brake, through brier »¹⁹⁴). Il est également décrit par une fée comme un être maléfisant, qui s'attaque aux êtres faibles et qui ne fait rire que lui-même¹⁹⁵. Dans sa critique du tableau de Reynolds, Fuseli ajoute d'ailleurs aux vers de Shakespeare ceux de Milton, où la tradition reconnaît aussi la description de la figure populaire et cruelle de Robin Goodfellow¹⁹⁶.

Moins charmant que celui de son collègue, le *Puck* peint par Fuseli met en scène un personnage dont le caractère explicitement maléfisant est renforcé pour ses ailes de chauve-souris éclairées en contre-jour. Son aspect est monstrueux. Son corps râblé et musculeux, flottant dans les airs, ressemble plus à celui d'un homme adulte qu'à un enfant innocent, même si la taille disproportionnée de sa tête jette un doute sur son âge. Son regard et son

ricanement sont clairement menaçants plutôt qu'ils n'invitent le spectateur à sourire avec lui. Quant au geste qu'il dessine de sa main droite, il est celui d'un véritable châtiment : tenant le « fléau d'ombre » (« shadowy Flale ») que décrit Milton, et qui est représenté sous la forme d'un fouet dont la languette de cuir se poursuivie par un arc de cercle constitué d'étoiles, Puck s'apprête à frapper un cavalier qui tente de traverser une rivière et dont la monture, effrayée, se cabre dangereusement vers l'arrière. Cette scène n'est pas explicitement décrite par Shakespeare ; mais elle fait directement allusion aux nombreux méfaits de Puck, qui ne cesse de martyriser les hommes, et qui prend souvent pour cibles leurs montures (« When I a fat and bean-fed horse beguile, / Neighing in likeness of a filly foal »¹⁹⁷) et prend directement la forme d'un cheval pour tromper les hommes¹⁹⁸.

Pour achever de décrire le caractère malveillant et de faire allusion aux méfaits de Puck, Fuseli accompagne « that shrewd and knavish sprite »¹⁹⁹ d'un autre être surnaturel, qu'il emprunte à une autre pièce de Shakespeare. Au premier plan, on aperçoit une figure féminine qui semble s'adresser au spectateur en souriant. Il s'agit probablement d'une évocation de la reine Mab, décrite dans le rêve de Mercutio, dans *Romeo and Juliet* :

She is the fairies' midwife, and she comes
In shape no bigger than an agate-stone
On the fore-finger of an alderman,
Drawn with a team of little atomies
Athwart men's noses as they lie asleep ;
Her wagon-spokes made of long spiders' legs,
The cover of the wings of grasshoppers,
The traces of the smallest spider's web,
The collars of the moonshine's watery beams,
Her whip of cricket's bone, the lash of film,
Her wagoner a small grey-coated gnat,
Not so big as a round little worm

¹⁹³ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, II, I, v. 43.

¹⁹⁴ *Ibid.*, III, I, v. 85-87.

¹⁹⁵ *Ibid.*, II, I, v. 32-42.

¹⁹⁶ John Milton, *L'Allegro*, v. 105-114. Voir *The Analytical Review*, IV, 1789, p. 106.

¹⁹⁷ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, II, I, v. 45-46.

¹⁹⁸ *Ibid.*, III, I, v. 85-90.

¹⁹⁹ *Ibid.*, II, I, v. 33.

Prick'd from the lazy finger of a maid ;
Her chariot is an empty hazel-nut
Made by the joiner squirrel or old grub,
Time out o' mind the fairies' coachmakers²⁰⁰.

Le petit personnage encapuchonné qui semble courir devant Mab, un livre à la main, ferait ainsi référence à l'un des méfaits de la fée :

And sometime comes she with a tithe-pig's tail
Tickling a parson's nose as a' lies asleep,
Then dreams, he of another benefice²⁰¹.

Un autre passage du récit de Mercutio vient peut-être compléter la représentation du cheval effrayé :

This is that very Mab
That plats the manes of horses in the night,
And bakes the elflocks in foul sluttish hairs,
Which once untangled, much misfortune bodes²⁰².

Contrairement au *Puck* de Reynolds, représentation exacte, mais froide du texte shakespearien, le *Puck* de Fuseli, véritable relecture critique du tableau de son collègue, propose une interprétation volontairement libre et poétique du personnage d'*A Midsummer Night's Dream*. Associé à celui de la reine Mab, son *Puck* incarne la fantaisie d'une invention débridée qui se refuse aux principes et aux effets de la vraisemblance et produit ce que Mercutio appelle, s'en excusant presque, « des rêves », « de la progéniture d'une oisive cervelle / Engrossée par la chimérique fantaisie » (« True, I talk of dreams, / Which are the children of an idle brain, / Begot of nothing but vain fantasy »²⁰³).

Fuseli n'est pas le seul peintre britannique à se saisir de la Shakespeare Gallery pour confronter ses œuvres à celles de ses collègues. Wright of Derby en fait de même, mais pour des raisons différentes, plus personnelles. Boydell lance son projet un an tout juste après l'organisation

de sa fameuse exposition personnelle, en 1785. Tout naturellement, il est donc contacté par l'éditeur qui lui commande trois tableaux. Parmi eux, il accepte l'idée du peintre de représenter « Juliet waking in the tomb ». Commencé vers 1789, le tableau provoque toutefois une dispute entre l'entrepreneur et le peintre²⁰⁴. Ce dernier découvre que Boydell ne traite pas de la même manière les peintres auxquels il fait appel, qu'il les classe en deux catégories : ceux qui appartiennent à la première peuvent espérer céder leurs tableaux pour un prix allant jusqu'à 1 000 livres, tandis que les autres – dont fait partie Wright of Derby – ne sont payés que 300 livres. Avec Gainsborough, Wright of Derby proteste vivement au sujet de cette discrimination ; mais Boydell refuse de revenir sur sa décision. En 1789 ne sont donc exposés que deux des trois tableaux envisagés : une scène de *The Tempest*, gravée par Robert Thew en 1800 ; et une autre œuvre aux dimensions plus modestes, ayant également pour sujet une tempête, tirée de *The Winter's Tale*. Gardant par-devers lui celui qu'il considère comme le meilleur des trois tableaux, Wright of Derby l'expose en 1790 à la Royal Academy, mais n'en est pas heureux : il le considère mal exposé en raison de son intégration tardive, et finit par le présenter une seconde fois en 1791, à la Society of Artists, après l'avoir retravaillé, mais sans le vendre.

Les circonstances dans lesquelles le *Réveil de Juliette* (ill. 186) a été conçu et peint explique peut-être la manière dont Wright of Derby fait le choix de s'y confronter directement au tableau peint par John Opie en 1786 (ill. 163). Il s'agit pour lui de montrer sa supériorité dans le traitement du clair-obscur, face à l'un de ses principaux concurrents dans le domaine. Pour cela, il organise l'économie chromatique de son tableau en s'inspirant essentiellement de l'art du Caravage et, surtout, des peintres hollandais du XVII^e siècle comme Gerrit van Honthorst, Rembrandt van Rijn ou Godfried Schalcken : il éclaire d'une lumière vive et contrastée

²⁰⁰ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, I, IV, v. 55-70.

²⁰¹ *Ibid.*, I, IV, v. 79-81.

²⁰² *Ibid.*, v. 88-91.

²⁰³ *Ibid.*, v. 96-98.

²⁰⁴ Nicolson 1968, t. I, p. 295.

186. Joseph Wright of Derby, *Le Réveil de Juliette*, 1790, huile sur toile, 180 x 240 cm, Derby Museum and Art Gallery, inv. 1981-330



l'intérieur de la tombe dans laquelle, entendant les bruits de pas de l'un des gardiens et du page de Paris après le départ de frère Laurent, Juliette se frappe d'une dague afin de rejoindre Roméo, qu'elle imagine mort²⁰⁵.

Conformément aux observations de Joshua Reynolds qui, dans ses notes sur le *De arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy (1782), constate que Rembrandt n'acceptait souvent « qu'une seule masse de lumière dans certains de ses tableaux », qui ne représentait qu'environ un huitième de leur surface totale, Wright of Derby cherche à créer l'effet le plus puissant et le plus direct sur le spectateur et à donner à son œuvre la fermeté et la solidité nécessaires, tout comme le peintre hollandais :

C'est grâce à cette méthode que la lumière de Rembrandt est extrêmement brillante ; mais elle est aussi très coûteuse, le reste de la peinture étant sacrifiée à ce seul objet. Une lumière apparaîtra certainement avec le plus de brillance possible si elle est entourée de la plus grande quantité d'ombres, ce qui suppose, de la part de l'artiste, une habileté égale dans le traitement du clair et de l'obscur. [...] Il est nécessaire, en effet, que chaque partie (et cela peut même concerner une toute petite partie) se détache de façon nette et tranchée de son fond. Cela peut se faire par du clair sur du sombre ou par du sombre sur du clair. Ainsi, on donne de la fermeté et de la netteté à l'ouvrage. En revanche, il faudra éviter que ces

²⁰⁵ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, V, III, v. 166-176.

parties soient également mises en relief des deux côtés, sans quoi elles apparaîtraient comme incrustées sur leur fond²⁰⁶.

Le tableau d'Opie multiplie les personnages et constitue à cet égard une sorte de portrait collectif des principaux personnages de la pièce. Le clair-obscur y sert autant à traduire l'obscurité de la tombe qu'à exprimer le drame de l'action, Wright of Derby de son côté confère à son clair-obscur une fonction éminemment expressive et narrative, à laquelle répond l'attitude corporelle de Juliette, peut-être empruntée au contraste dynamique des deux bras du *Gladiateur Borghèse*, et par laquelle le peintre tente de condenser le plus simplement possible l'action. Le bras gauche levé, la paume ouverte, exprime la surprise et la peur de la jeune femme, qui entend les bruits de pas et comprend qu'il lui faut agir vite si elle souhaite parvenir à ses fins. La main droite, tenant fermement la dague, tout en la dissimulant aux yeux de l'homme dont le profil silhouetté apparaît dans l'embrasure de la porte, indique quant à elle la résolution de la jeune femme : elle anticipe l'action qu'elle s'apprête à commettre. En plaçant le sarcophage et la niche à droite de la composition, Wright of Derby s'offre d'ailleurs la possibilité de bien découper les formes du bras et de la tête de Juliette sur le fond brun du mur situé à l'arrière-plan, ce qui lui permet de mieux appeler et concentrer l'attention du spectateur sur cette partie essentielle de la scène.

En proposant cette lecture alternative de la scène de la tombe, Wright of Derby se saisit du projet de la Shakespeare Gallery à des fins à la fois professionnelles et institutionnelles. Il s'agit de faire valoir la qualité dramatique, expressive et narrative de son art, qu'il oppose explicitement au caractère essentiellement descriptif de la scène peinte par Opie en 1786, mais aussi, plus largement, de s'attaquer à l'esthétique jusque là promue et encouragée par Boydell, qu'il juge excessivement anecdotique, trop attachée au rendu fidèle, pour ne pas dire servile, des détails des pièces de Shakespeare, au détriment de leur effet général sur le spectateur.

Même si Opie est le principal peintre visé par la critique de Wright of Derby, d'autres artistes sont aussi directement concernés, à commencer par James Northcote, un proche et un ami du Cornouaillais et un ancien protégé de Reynolds, avec lequel Wright of Derby prend ses distances en 1784, ne continuant à exposer à la Royal Academy que de façon erratique jusqu'en 1794. Rien d'étonnant que Northcote fasse à son tour le choix de répondre à l'attaque de son collègue en achevant vers 1790 un tableau représentant une partie de la scène finale de *Romeo and Juliet* (ill. 187). L'épisode traité n'est ni le moment précédant le suicide de Juliette, après le départ de frère Laurent, ni celui, choisi par Opie, de la découverte du corps de la jeune femme. Il s'agit de la scène située exactement entre les deux – le réveil de Juliette, tout juste après que frère Laurent a découvert les corps de Roméo et de Paris, qui annonce à la jeune femme la terrible nouvelle²⁰⁷. James Northcote fait donc un choix narratif original. Opie avait proposé un véritable éloge funèbre des deux amants, rassemblant autour d'eux les principaux personnages survivants de la pièce. Wright of Derby avait de son côté insisté sur le geste fatal de Juliette. Northcote expose quant à lui un véritable moment de suspense. Grâce aux indications de frère Laurent, mais aussi parce qu'ils sont représentés au premier plan, directement au sol, donnant presque le sentiment qu'ils pourraient basculer dans l'espace du spectateur, les corps de Roméo et de Paris jouent un rôle doublement central dans le tableau de Northcote. Ils marquent d'abord la nature dramatique de la scène. Le teint blafard des deux corps est opposé à celui, toujours vif, de Juliette. La présence du gisant en armure, dans la partie supérieure de la composition, ne laisse guère de doute sur l'interprétation de la scène. La position du corps de Roméo, en partie allongé sur le lit de son amante, qui rappelle celle que Fuseli avait donnée à Anna sur le bûcher de Didon (ill. 136), évoque par ailleurs les sentiments qui l'ont uni jusqu'à la mort à la jeune femme. Mais le corps des deux hommes met également

²⁰⁶ Blanc 2015, p. 701.

²⁰⁷ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, V, III, 139-147.



187. James Northcote,
Le Réveil de Juliette (série de la
*Shakespeare Gallery de John
 Boydell*), v. 1790, huile sur
 toile, 274 x 334,5 cm, New
 York, Folger Shakespeare
 Library, inv. 3898

en scène la suite de la scène et la fin de la pièce. Juliette s'adresse directement à frère Laurent au moment de son réveil, pas encore consciente de la présence du corps de Roméo. Son bras et son flanc gauches, toujours allongés sur la couche, témoignent du sommeil dont elle s'extirpe lentement. Son bras droit, la main levée, commente celui, plus dramatique, du tableau de Wright of Derby, mais aussi l'ambiguïté des premières paroles de Juliette : « Ô secourable frère, où mon seigneur [*my lord*] est-il ? ». Juliette, qui n'a pas encore vu le corps de son amant gisant tout près d'elle, fait évidemment référence à Roméo ; et c'est donc au frère qu'elle s'adresse. Mais informés de la situation, le frère Laurent et une partie du public comprennent autrement les mots de Juliette, qui se demande, avant qu'elle n'exprime elle-même ce doute, si le « Seigneur » n'a pas abandonné les deux amants, à l'image de Dieu dont Jésus crucifié se demande s'il ne l'a pas abandonné²⁰⁸. En plaçant un écusson marqué d'une croix devant la main droite de Juliette, non loin de l'épée dorée du gisant, Northcote accrédite cette lecture possible du châtement divin, tout comme les mots de frère Laurent qui, à la question de Juliette, cultivent la même ambiguïté :

²⁰⁸ Mt 27, 46.

FRIAR LAURENCE: I hear some noise. Lady, come from that nest
 Of death, contagion, and unnatural sleep:
 A greater power than we can contradict
 Hath thwarted our intents. Come, come away.
 Thy husband in thy bosom there lies dead;
 And Paris too. Come, I'll dispose of thee
 Among a sisterhood of holy nuns:
 Stay not to question, for the watch is coming;
 Come, go, good Juliet²⁰⁹.

À la découverte des corps des deux amants, le prince interprète à son tour leur mort comme une punition divine, qui châtie la haine entre les familles Capulet et Montaigu :

Where be these enemies? Capulet! Montague!
 See, what a scourge is laid upon your hate,
 That heaven finds means to kill your joys with love.
 And I for winking at your discords too
 Have lost a brace of kinsmen: all are punish'd²¹⁰.

Un constat partagé par Capulet et Montaigu qui finissent, trop tard, par accepter la réconciliation, après le « sacrifice » cruellement rédempteur des deux amants :

CAPULET: O brother Montague, give me thy hand:
 This is my daughter's jointure, for no more
 Can I demand.
 MONTAGUE: But I can give thee more:
 For I will raise her statue in pure gold;
 That while Verona by that name is known,
 There shall no figure at such rate be set
 As that of true and faithful Juliet.
 CAPULET: As rich shall Romeo's by his lady's lie;
 Poor sacrifices of our enmity!²¹¹

Pourquoi Dieu a-t-il abandonné les deux amants? Telle est en filigrane la question originale que le tableau de

Northcote tente de poser, en transformant la conclusion tragique de *Romeo and Juliet* en une scène religieuse, mais aussi en marquant sa distance vis-à-vis de sa lecture strictement pathétique et spectaculaire par Joseph Wright of Derby, au grand bonheur de Boydell et du public de l'exposition de 1790²¹².

Imaginations

Qu'il s'agisse de réinventer un Puck primitif, à travers une lecture croisée de Milton et de Shakespeare (Fuseli), d'insister plutôt sur le caractère pathétique et spectaculaire de la scène finale de *Romeo and Juliet* (Wright of Derby), ou encore de donner au même épisode et à la pièce qu'il clôt une dimension proprement morale et religieuse (Northcote), la mise en concurrence des peintres d'histoire britanniques par la Shakespeare Gallery les encourage et les force même, poussés qu'ils sont dans leurs retranchements, à soumettre au public de nouvelles manières d'interpréter et d'imaginer les grands textes du canon poétique, littéraire et théâtral britannique.

Cette mise en valeur des puissances de l'imagination artistique, dont témoignent aussi les tableaux de Durno, Romney et Fuseli et, dans une moindre mesure, de Wright of Derby et Northcote, participe d'un mouvement plus général d'autonomisation de l'invention proprement picturale, dans le contexte d'une réflexion théorique sur la place de l'imagination au sein des facultés humaines. Après avoir fait paraître ses *Essays on the Intellectual Powers of Man* (1785), Thomas Reid publie alors ses *Essays on the Active Powers of Man* (1788), où il rassemble un ensemble de cours et des conférences donnés à l'Aberdeen Philosophical Society et à la Glasgow Literary Society. Contre l'innéisme des théories de Descartes, Locke et Malebranche, mais aussi contre le scepticisme moral de Hume, le philosophe écossais y tente, au nom des valeurs de la religion et de la morale, de

²⁰⁹ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, V, III, v. 151-159.

²¹⁰ *Ibid.*, v. 290-294.

²¹¹ *Ibid.*, v. 295-303.

²¹² *Ibid.*, v. 22-169. Voir Boydell 1791, n° LVI, p. 119-123; Nicolson 1968, t. I, p. 295.

réconcilier la philosophie moderne avec le sens commun. Il démontre que, par l'opération des cinq sens, nous pouvons accéder à une certaine vérité sur le monde. Pour illustrer son propos, il fait appel à de multiples reprises à la métaphore picturale, comme lorsqu'il aborde la question de la comparaison des données des sens :

In acquired perception, the sign may be either a sensation, or something originally perceived. The thing signified, is something, which, by experience, has been found connected with that sign. Thus, when the ivory ball is placed before my eye, I perceive by sight what I before perceived by touch, that the ball is smooth, spherical, of such a diameter, and at such a distance from the eye; and to this is added the perception of its colour. All these things I perceive by sight distinctly, and with certainty: Yet it is certain from principles of philosophy, that if I had not been accustomed to compare the informations of sight with those of touch, I should not have perceived these things by sight. I should have perceived a circular object, having its colour gradually more faint towards the shaded side. But I should not have perceived it to have three dimensions, to be spherical, to be of such a linear magnitude, and at such a distance from the eye. That these last mentioned are not original perceptions of sight, but acquired by experience, is sufficiently evident from the principles of optics, and from the art of painters, in painting objects of three dimensions, upon a plane which has only two. And it has been put beyond all doubt, by observations recorded of several persons, who having, by cataracts in their eyes, been deprived of sight from their infancy, have been couched and made to see, after they came to years of understanding²¹³.

Réagissant à ces écrits, un autre philosophe écossais, Archibald Alison promeut une pensée beaucoup plus proche de celle de Hume et des théoriciens associationnistes écossais. Il publie à Sudborough un ouvrage qui fait date et débat : ses *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790). Dédié au mathématicien et philosophe Dugald Stewart, ce livre affirmer nuancer

plutôt que critiquer directement les idées de Reid, comme il le résume dans la conclusion de son ouvrage :

The opinion I have now stated, coincides, in a great degree, with a DOCTRINE that appears very early to have distinguished the Platonic School; which has been maintained in this country by several Writers of eminence, by Lord SHAFTESBURY, Dr HUTCHESON, Dr AKENSIDE, and Dr SPENCE; and which has of late been supported by Dr REID, in his ESSAYS ON THE INTELLECTUAL POWERS OF MAN; a Work, in which, by a successful application of the true principles of philosophical Inquiry to the Theory of the human Mind, he has contributed more than any of his Predecessors, to illustrate that important Science. The doctrine, I mean, is, that Matter is not beautiful in itself, but derives its Beauty from the Expression of Mind. If by this doctrine it is only meant, that Matter is not beautiful in itself, without reference to Mind; and that its Beauty arises from the Expressions which an intelligent Mind connects with, and perceives in it, I readily agree to it; and perhaps the preceding illustrations may afford it some farther confirmation, by pointing out, more minutely than has hitherto been done, some of the principal classes of these Expressions²¹⁴.

Le propos d'Alison se distingue toutefois de celui de Reid, et cela de deux manières. D'abord, Alison se consacre directement à la question du goût et accorde pour cela une importance centrale aux questions artistiques et esthétiques. Par ailleurs, sa démonstration accorde à l'imagination un rôle essentiel, tant dans la perception que dans la production des œuvres. À la suite de Burke, Alison considère le goût comme l'effet d'une réponse imaginaire à des objets vus. Mais, contrairement au philosophe irlandais ou à Reid, Alison ne pense pas qu'il faille considérer qu'il s'agit d'un sens « instinctif » ou un « lieu commun », à l'origine de cette réponse. Plus proche des idées de David Hartley (*An Enquiry into the Origin of the Human Appetites and Affections*, 1747; *Observations on Man, his Frame, his*

²¹³ Reid 1785, t. I, p. 337.

²¹⁴ Alison 1790, p. 411.

Duty, and his Expectations, 1749), Alison affirme que le goût se forme à travers des associations d'idées, où les idées ou les perceptions sont produites par des liaisons mentales constituées lors de l'observation première. La qualité d'une œuvre d'art peut ainsi être mesurée à sa capacité à recoincider avec la force et la précision de ces liaisons mentales, qu'Alison définit comme l'« émotion du goût », et qu'il subdivise en « émotion du beau » et « émotion du sublime »²¹⁵. Pour que la réponse esthétique soit la plus forte possible, Alison défend l'« exercice de l'imagination », qui dépend naturellement de l'âge, des conditions sociales et intellectuelles, de l'expérience ou de l'éducation du spectateur, mais aussi de la capacité de l'œuvre d'art à produire son propre langage iconographique et plastique, en partie indépendant de la réalité mimétique :

The illustrations in the preceding chapter, seem to shew, that whenever the Emotions of Sublimity or Beauty are felt, that exercise of Imagination is produced, which consists in the indulgence of a train of thought; that when this exercise is prevented, these emotions are unfelt or unperceived; and that whatever tends to increase this exercise of mind, tends in the same proportion to increase these emotions. If these illustrations are just, it seems reasonable to conclude, that the effect produced upon the mind, by objects of Sublimity and Beauty, consists in the production of this exercise of Imagination²¹⁶.

Cette exaltation des pouvoirs de l'imagination, condition essentielle de l'effet produit par l'œuvre d'art, mais aussi de la variété de l'invention de l'artiste, est largement partagée, on l'a vu, par les artistes collaborant à la Shakespeare Gallery. Mais, plus largement, elle fait également partie des valeurs désormais admises et même revendiquées par les peintres d'histoire britanniques de la jeune génération. Parmi eux, Guy Head occupe une place particulière. Originaire de Carlisle, il étudie d'abord la peinture auprès de John Bernard Gilpin, le père de

l'artiste Sawrey Gilpin, avant d'entrer dans les ateliers de la Royal Academy en avril 1778, à l'âge de seize ans. Il commence à exposer dès l'année suivante, présentant deux portraits et un petit paysage à la Free Society et un portrait à la Royal Academy. En 1780, il expose encore un portrait et la représentation d'une vue urbaine à la Society of Artists (« The Fire at London Bridge Water Works »), et encore un portrait à la Royal Academy. Ce n'est qu'à partir de 1781 que Head semble se lancer de façon résolue dans le domaine de la peinture d'histoire. En 1781, il peint un *Enlèvement d'Europe* et un portrait de l'acteur John Henderson dans le rôle de Richard III, deux tableaux présentés à la Royal Academy. Peu après son mariage en 1783, il part faire un voyage d'études aux Pays-Bas. Il est alors recommandé par Reynolds auprès des banquiers écossais John et Henry Hope installés à Amsterdam, dont le cabinet d'œuvres d'art est visité par le président de la Royal Academy le 18 août 1781. Les cousins « employed him to paint portraits of some of their families [and] to copy some of their valuable pictures »²¹⁷. La somme considérable qu'il reçoit pour ces travaux (1 500 livres²¹⁸) lui permet de projeter un voyage en Italie, où il se rend en 1786 en compagnie du peintre hollandais Daniel Duprés, rencontré par l'entremise des associés des Hope. Durant son voyage, Head récolte les récompenses et les prix. Il est d'abord reçu à la Kunstakademie de Kassel (mars 1786). En février 1787, il est accepté à l'Accademia Clementina de Bologne en présentant une *Herminie écrivant le nom de Tancrède*²¹⁹. Sur place, il réalise aussi des copies d'après Guerchin et Guido Reni. S'arrêtant une nouvelle fois sur son chemin, à Parme, il est reçu à l'Accademia di Architettura, Pittura e Scultura de Parme, soumettant un *Cedipe aveugle*²²⁰. Il peint également des copies dans les œuvres du Corrège. À Florence en septembre 1787, il est

²¹⁵ Alison 1790, p. VII.

²¹⁶ Alison 1790, p. 49.

²¹⁷ *The Gentleman's Magazine*, I, LXX, 1800, p. 1298. En 1802, Henry Hope présente ainsi trois copies d'après Rubens peintes par Guy Head à Anvers.

²¹⁸ Farington [1978], t. V, p. 56.

²¹⁹ Bologne, Accademia di Belle Arti.

²²⁰ Parme, Accademia di Belle Arti.

encore reçu à l'Accademia del Disegno après avoir peint une copie de la *Vénus d'Urbain* de Titien²²¹. Il pense alors se spécialiser dans le domaine des copies peintes pour ses compatriotes, désireux de rapporter en Angleterre des répliques des meilleures œuvres conservées en Italie. À Rome en mars 1788, où il restera onze ans, Head obtient de nombreux succès d'estime auprès des commanditaires anglais et des artistes italiens, au grand dam de certains de ses collègues britanniques. Vivant sur la strada Felice, dans un appartement situé à l'étage inférieur du sculpteur Vincenzo Pacetti, il est l'ami de John Flaxman, qu'il côtoie jusqu'au départ du sculpteur en 1794, et dont il peint le portrait en 1792²²². Ses revenus lui permettent d'amasser une impressionnante collection d'œuvres d'art et d'antiques, mais aussi d'attirer aussi l'intérêt des institutions locales. En octobre 1792, il est élu à l'Accademia di San Luca de Rome ; il présente à cette occasion une *Iris* qui rencontre un vif succès, dont il réalise plusieurs versions, et qui finit par être gravée vers 1814 par Giovanni Folo, en même temps qu'un autre des tableaux d'histoire les plus fameux de Head, une *Écho* (ill. 188) dont on sait qu'elle se trouvait dans l'atelier du peintre dès avril 1790, avec une *Antigone*, « a chaste and classical Composition »²²³. Head partage avec son ami Flaxman ainsi qu'avec Canova, qui travaille alors à sa *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* depuis trois ans, un goût personnel pour les formes abstraites et simplifiées selon les règles de l'antique et les formes de la géométrie. Son tableau s'appuie sur une histoire mythologique simple, qui met en scène une seule figure féminine, et qu'il tire des *Métamorphoses* d'Ovide, afin de faire valoir l'originalité de son invention. Ce tableau ne manque pas d'indices permettant de situer précisément la narration de la scène. Les hautes montagnes de l'arrière-plan rappellent que l'éloquente Oréade résidait sur le mont Cithéron et qu'elle fréquentait souvent le mont Hélicon, où il



188. Giovanni Folo d'après Guy Head, *Écho*, 1814, gravure, 43 x 28,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1876,0708.2545

côtoyait les neuf Muses²²⁴ ; mais c'est surtout la figure masculine, que l'on aperçoit sur l'autre rive du fleuve qui traverse la partie médiane de la composition, qui permet de rappeler les circonstances de l'histoire. Punie par Junon pour avoir tenté de dissimuler et de protéger

²²¹ Ingamells 1997, p. 479.

²²² Londres, National Portrait Gallery.

²²³ Ce tableau est vendu à Londres, chez Christie's, le 13 mars 1802.

²²⁴ Aristophane, *Les Thesmophories*, v. 990-1000.

Jupiter lors de ses sorties terrestres, la bavarde Écho est condamnée à ne pouvoir que répéter les derniers mots qu'elle entend²²⁵. Ainsi, quand elle rencontre Narcisse (que Head fait donc le choix de représenter à l'arrière-plan), elle est incapable de lui exprimer ses sentiments ; elle ne peut que répéter son propre prénom, crié par le jeune homme, avant qu'il ne tombe lui-même amoureux de sa propre image²²⁶.

Le thème du tableau de Head est pourtant moins le récit que le thème de l'histoire ovidienne : la voix d'Écho, répétant son propre prénom, lancé par Narcisse, mais aussi celui de l'écho lui-même, auquel le peintre fait doublement référence à travers la forme des gorges et de la caverne, à l'arrière-plan. Traité selon les proportions de la *Vénus Médicis*, le corps d'Écho planant dans le vide fait sans doute référence à la mort de la nymphe, au terme de laquelle seule sa voix est demeurée, qui semble voler dans les airs quand elle imite celle des hommes dans les montagnes et les ravins encaissés²²⁷. Le traitement des drapés, quant à lui, rend compte du phénomène acoustique de l'écho lui-même. Tandis que la partie inférieure du corps d'Écho est mis en valeur par le drapé, la partie supérieure est gonflée par le vent à droite du visage et de la bouche de la nymphe, comme pour illustrer le moment où, prenant le relais du cri de Narcisse, à l'arrière-plan, sa voix sort de sa bouche à son insu, remplissant l'air d'un son qui ne lui appartient plus. Ayant surtout fait carrière en Italie, en profitant de réseaux peu exploités par ses collègues britanniques et

cultivant des amitiés et des relations qui lui ouvrent le marché français, Guy Head n'est sans doute pas le peintre d'histoire britannique le plus typique. Mais, à la toute fin du XVIII^e siècle, sa carrière incarne bien les nouvelles impasses dans lesquels s'est engagée une grande partie de ses collègues qui, d'abord attirés par les nouveaux grands éditoriaux et muséaux projets lancés par les commanditaires, se trouvent ensuite confrontés aux difficultés d'un marché saturé et où le rêve d'une définition collective de l'« École anglaise de peinture » se heurte à l'inévitable concurrence artistique et professionnelle qui fait rage parmi les peintres. Pour Boydell, le lancement de la Shakespeare Gallery est assurément un succès. Un an avant que le premier volume de son *magnum opus* ne soit publié, en 1791, il est élu *lord-mayor* de Londres, succédant à William Pickett. Sa nièce Mary bénéficie d'un honneur comparable, puisqu'elle devient sa *mayoress* durant son mandat. Pour autant, la Poets' Gallery (1788) et The Holy Bible (1789) de Thomas Macklin, et la Shakespeare Gallery (1789) ne sont pas de grands projets parfaitement comparables à ceux qui ont marqué les deux premiers tiers du XVIII^e siècle, comme les décors de Saint-Paul. D'abord pensés en relation avec un programme commercial, ces projets sont moins des espaces d'émulation que de nouvelles vitrines, très ouvertes, permettant aux peintres expérimentés de confirmer leur réputation et aux jeunes artistes de se faire connaître.

²²⁵ Ovide, *Les Métamorphoses*, III. V. 361-369.

²²⁶ *Ibid.*, v. 370-378.

²²⁷ *Ibid.*, v. 395-397.

CHAPITRE XII

UN HÉRITAGE PROBLÉMATIQUE

Joshua Reynolds meurt le 23 février 1792. Ses exécuteurs testamentaires, Edmund Burke, Edmond Malone et Philip Metcalfe, sont autorisés par le conseil de la Royal Academy, grâce à l'intervention du roi George III, à exposer sa dépouille à la Somerset House, lors de la veillée précédant son enterrement à Saint-Paul, le 3 mars. Porté par trois ducs, deux marquis et trois comtes, son cercueil est escorté jusqu'à la cathédrale par quatre-vingt-onze carrosses. Cet hommage national au premier président de la Royal Academy pose d'emblée aux membres de l'institution, mais aussi à l'ensemble des peintres britanniques la question de l'héritage qu'il laisse et de la manière de le faire fructifier.

Joshua Reynolds, un modèle problématique

De son vivant, Reynolds ne cachait pas qu'il considérait avoir joué un rôle majeur dans les évolutions et les réussites récentes de l'art britannique durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Dans une lettre adressée à William Roscoe le 19 novembre 1784, déjà citée, il expliquait que la générosité avec laquelle il prêtait des œuvres de sa collection et les discussions qu'il avait volontiers avec les jeunes artistes constituaient sans doute les plus sûrs moyens pour lui d'influencer leurs choix professionnels et leurs options artistiques¹.

Les « apprentis »

Tout au long de sa carrière, l'atelier de Reynolds n'a jamais désemploi, ne serait-ce que pour permettre au maître de répondre aux commandes très nombreuses de portraits qui

¹ Blanc 2015, p. 762.

lui ont été soumises. Mais parmi ces nombreux apprentis ou assistants de la première ou de la deuxième heure, ils sont très rares à avoir réussi une carrière artistique véritablement indépendante après avoir quitté l'atelier de Reynolds.

Probablement engagé par Reynolds comme peintre de draperies au début des années 1760, John Giles Eccardt a certes été l'un des peintres préférés d'Horace Walpole ; mais sa carrière ne s'est guère développée au-delà des murs de Strawberry Hill. Entré dans les ateliers de la Royal Academy en novembre 1789, John Powell a, comme John Rising, consacré l'essentiel de sa vie à réaliser des copies réduites des portraits de Reynolds. Repéré par le peintre lors de son Grand Tour en Italie, Giuseppe Marchi s'installe à Londres en 1752 et entre aussitôt au service du portraitiste pour ne quitter son atelier qu'à sa mort en 1792. En 1768, il tente bien de lancer sa propre carrière, d'abord à Londres, puis au pays de Galles, avant de revenir auprès de Reynolds l'année suivante, pour un salaire plus élevé. Apprentis de Reynolds de 1760 à 1762 pour le premier et de 1764 à 1766 pour la seconde, Thomas Beach et Hugh Barron deviennent des portraitistes fort appréciés ; mais ils ne touchent jamais à la peinture d'histoire. La carrière des portraitistes Pierre-Étienne Falconet, fils du célèbre sculpteur, William Parry, Daniel Gardner, William Doughty et Faithful Christopher Pack, qui ont travaillé également auprès de Reynolds, est également notable, même si elle est plus modeste. Certains miniaturistes qui se sont formés auprès de Reynolds ont réussi à se faire une place sur le marché de l'art londonien, à l'image de Thomas Hazlehurst, de George Engleheart ou de James Leakey, sans que leur réputation soit remarquable. Seul James Northcote, parmi les anciens élèves de Joshua Reynolds, a connu une véritable carrière de peintre d'histoire ; mais cette carrière n'est sans doute ni celle que son ancien maître avait imaginée, ni, probablement, celle que Northcote avait espérée. Comme on l'a dit, après avoir fréquenté l'atelier d'Edward Fisher, l'un des graveurs préférés du maître (décembre 1762), Northcote

obtient l'autorisation de Reynolds de réaliser des copies d'après des tableaux de sa collection (1771) puis de séjourner pendant cinq ans dans son atelier, y travaillant essentiellement aux draperies des portraits. Il ne quitte l'atelier de Reynolds qu'en 1776, d'abord pour entamer une carrière de portraitiste à Portsmouth, et réaliser son Grand Tour (1777-1780), puis pour revenir en Angleterre avec l'ambition de devenir l'un des meilleurs peintres d'histoire de son pays. Plusieurs des tableaux que nous avons évoqués, exposés à la Royal Academy ou dans la Shakespeare Gallery, montrent que Northcote est en partie parvenu à ses fins. Après la mort de son ancien maître, il poursuit d'ailleurs sa carrière en rencontrant encore quelques succès, comme nous le verrons. Reynolds ne semblait toutefois pas partager entièrement ce jugement : il n'a jamais caché sa préférence, on l'a dit, pour John Opie. Ces jugements mitigés n'empêchent pas Northcote d'exposer chaque année à la Royal Academy de 1781 à 1825 – sauf en 1790 ; mais ils l'amènent à la fin de sa vie à jeter un regard désabusé sur ses succès. Lorsque le jeune Benjamin Robert Haydon lui rend ainsi visite en 1804, il comprend que ses ambitions de peintre d'histoire sont vaines et dangereuses².

Parmi les peintres qui, contrairement à Northcote, n'ont jamais été les élèves du peintre, mais qui peuvent légitimement être considérés comme ses « apprentis », tant ils ont cultivé un goût et même un attachement pour son art et ses choix artistiques figure sans doute, en premier lieu, Thomas Stothard, un pur produit de l'institution académique. Après un apprentissage auprès d'un fabricant de soieries, Stothard entre dans les ateliers de la Royal Academy le 30 décembre 1777, après avoir exposé à la Society of Artists, la même année, et avant que ses œuvres ne soient présentées dans l'institution, pour la première fois, en 1778. Se liant d'amitié avec John Flaxman et William Blake, Stothard tire l'essentiel de ses revenus de la production d'illustrations pour les livres, pour laquelle il est rapidement considéré pour ses talents

² Haydon 1876, t. I, p. 21.

exceptionnels, et dont il montre de nombreux exemples aux expositions de la Royal Academy, entre 1780 et 1782 et encore en 1785 : il est élu associé dès 1791, un an avant la mort de Reynolds, puis membre à part entière en 1794. Naturellement, il est contacté par Thomas Macklin pour ses projets éditoriaux ; il y participe activement en fournissant de nombreux tableaux qui permettent d'asseoir sa réputation de peintre d'histoire et d'affirmer la délicatesse de son dessin, parfois comparée à celle du Corrège et du Parmesan³.

Peinte en 1792 pour intégrer *The Holy Bible* de Thomas Macklin⁴, sa *Prédication de saint Jean-Baptiste* (ill. 189) est un double hommage à l'art du vieux président de la Royal Academy. Sur le plan de la composition formelle, tout d'abord, l'œuvre de Stothard fait directement référence à la *Mort du cardinal Beaufort* (ill. 180), commandée par Boydell à Reynolds en 1788 et achevée en 1789. La figure du saint Jean-Baptiste prêchant répond en effet en miroir à celle du roi Henri VI. Cet écho est particulièrement significatif. Il permet d'insister sur la manière dont Reynolds avait lui-même fait allusion, dans son tableau, à la célèbre figure du soldat peinte par Nicolas Poussin dans sa *Mort de Germanicus* (ill. 37) : Stothard s'inscrit ainsi dans une généalogie qui, allant de Poussin à Reynolds, fait du grand style l'enjeu central de sa manière. Mais cet écho n'est pas seulement formel ; il est aussi iconographique, pour ne pas dire symbolique. Dans ces deux compositions, pourtant fort différentes du point de vue narratif, les deux hommes peints par Reynolds et Stothard sont présentés comme des hommes de Dieu, qui annonce sa venue ou son intervention. Dans l'Évangile de saint Matthieu, Jean-Baptiste s'adresse aux foules de Judée en disant : « Repentez-vous, car le royaume des cieux est proche »⁵. Il les enjoint ensuite à la repentance avant d'annoncer la venue du Messie⁶. Chez Shakespeare, le roi rappelle aussi la présence de



189. William Skelton d'après Thomas Stothard, *La Prédication de saint Jean-Baptiste* (série de *The Holy Bible* de Thomas Macklin), 1792, eau-forte et gravure, 31 x 25,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0312.236

Dieu ; il s'adresse directement à la bonté du Seigneur et lui demandant d'accorder la paix à l'âme du maléfique cardinal⁷.

Stothard fait ainsi un choix audacieux. Il calque l'invention et la composition de son tableau, destiné à intégrer un ensemble d'images religieuses et à accompagner le texte des Saintes Écritures, sur celles d'un tableau profane, où le Mal prend la forme d'un cardinal impie. Il y fait d'ailleurs allusion en plaçant au premier rang des auditeurs de saint Jean-Baptiste la figure d'un

³ Bennett 1988, p. 22.

⁴ Macklin 1790, n° XXXIII, p. 34.

⁵ Mt 3, 2.

⁶ Mt 3, 11-12.

⁷ William Shakespeare, 2 *Henry VI*, III, III, v. 27-30.

moine tonsuré qui, semblant baisser sa tête devant le Précurseur, en signe d'hommage voire de dévouement, fait contraste avec le terrible et inquiétant cardinal Henry Beaufort, évêque de Winchester, mais dont la vie et les actions n'ont eu de cesse d'instrumentaliser la religion et la superstition pour des raisons politiques. Contrairement à Fuseli qui, dans sa propre version de la *Mort du cardinal Beaufort* (ill. 124) – que Stothard connaît certainement – représente des prêtres et des moines complices de la vilénie du cardinal, Stothard sacrifie au plus frappant des anachronismes pour faire valoir, par contraste, la force des vrais croyants.

Un autre peintre mérite d'être cité parmi les peintres d'histoire britanniques les plus attachés aux modèles de Reynolds – un peintre plus connu pour ses portraits, mais dont l'intérêt pour les sujets d'histoire est également notable : John Hoppner. Cet ancien et brillant élève de la Royal Academy, entré dans ses ateliers en 1775, y a remporté une médaille d'argent pour une académie (1778) et une médaille d'or pour une *Scène du Roi Lear* (1781). Dès 1780, il expose des premiers tableaux et fait d'emblée partie des peintres les plus prometteurs de sa génération. Mais son goût pour les débats et la polémique lui joue des tours : au milieu des années 1780, il s'illustre en publiant anonymement des critiques très agressives de certains tableaux de ses confrères, comme Maria et Richard Cosway et, surtout, Benjamin West ; démasqué, il doit faire amende honorable dans une « Address to the public », publiée dans le *Morning Post*, se plaignant de ce que West tentait de l'écarter des commandes royales⁸. Ce n'est donc qu'assez tardivement qu'il est contacté par Boydell, même s'il n'a pas trente ans quand l'entrepreneur lance le projet de sa Shakespeare Gallery. Au fil des années, Hoppner fait toutefois oublier ces difficultés personnelles par la qualité de ses portraits, comparée à ceux de Reynolds et de Romney. En 1786, il reçoit un accueil triomphal pour son portrait de la célèbre actrice Dorothy Jordan en muse de la Comédie⁹, qui fait

écho, non sans humour, au portrait grave et sublime de Sarah Siddons en muse de la Tragédie, exposé par Joshua Reynolds deux ans plus tôt. Assez logiquement, après la mort de Reynolds, il est élu associé à la Royal Academy et devient le portraitiste du prince de Galles, en 1793, tandis que son principal concurrent, Thomas Lawrence, reçoit le poste paradoxalement moins enviable de portraitiste du roi. Malgré une santé fragile, Hoppner, qui devient académicien (1795), enchaîne alors les succès, gagnant 2 000 livres en 1798 et 3 000 en 1801.

Pour son unique contribution à la Shakespeare Gallery, John Hoppner jette son dévolu sur une scène rarement illustrée et tirée d'une pièce elle-même assez peu jouée au XVIII^e siècle, si ce n'est à travers des adaptations ou des relectures¹⁰, et considérée par certains critiques comme Samuel Johnson comme l'une des pires de Shakespeare¹¹ : la quatrième scène de l'acte III de *Cymbeline, King of Britain* (ill. 190). Jouée sans doute dès avril 1611 et publiée en 1623, cette pièce raconte l'histoire de Cymbeline (connu également sous le nom de Cunobeline), un ancien roi britannique, vassal de l'Empire romain, dont la fille Imogen, a secrètement épousé Posthumus Leonatus. Convaincu faussement de l'infidélité de son épouse par Iachimo, Posthumus décide de se venger en écrivant deux lettres. La première est adressée à Imogen : elle lui demande de se rendre instamment à Milford Haven, sur les côtes galloises, afin de l'y retrouver. La seconde est envoyée au serviteur d'Imogen, Pisanio, lui ordonnant de tuer sa maîtresse lorsqu'il la rencontrera à Milford Haven. Contre toute attente, Imogen, une fois avertie de la situation, insiste d'ailleurs auprès de Pisanio pour qu'il remplisse sa mission, au nom de la fidélité qu'il doit à son maître¹².

¹⁰ Thomas d'Urfey, *The Injur'd Princess, or The Fatal Wager* (1682); Theophilus Cibber et Charles Coffey, *The Devil to Pay: or, The Wives Metamorphos'd* (1758); William Hawkins, *Cymbeline, A Tragedy, Altered from Shakespeare* (1759).

¹¹ Muir 1961, p. 39. Un regain d'intérêt pour *Cymbeline* est toutefois à noter à la fin du XVIII^e siècle. Elle est ainsi l'une des pièces de Shakespeare préférées de William Hazlitt et de John Keats.

¹² William Shakespeare, *Cymbeline*, III, IV, v. 1-133.

⁸ *The Morning Post*, 2 juillet 1785.

⁹ Londres, collections royales d'Angleterre.

190. Robert Thew d'après John Hoppner, *Imogen demandant à Pisanio de la tuer* (série de la *Shakespeare Gallery de John Boydell*), 1801, pointillé et eau-forte, 50,6 x 63,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Dd.6.39



La scène peinte par Hoppner représente donc un dilemme entre deux choix impossibles, qu'il met en scène en s'inspirant d'un tableau célèbre de Reynolds, l'*Ugolino* (ill. 107) achevé en 1773. Sa composition, en effet, se concentre moins sur le dialogue de Pisanio et d'Imogen que sur la délibération dans laquelle est pris le serviteur de Posthumus, au moment où, semblant se précipiter vers lui, habillée de la blancheur de l'innocence, Imogen lui tend sa dague et désigne son cœur, conformément aux paroles que lui prête Shakespeare: « Take it, and hit / The innocent mansion of my love, my heart ». Placée au centre de la composition, la figure de Pisanio semble clivée. La partie gauche de son corps, tendue, comme crispée sous le poids du devoir et de la tâche que son maître lui a demandé de commettre, est symbolisée par le fourreau vide de la dague prise par Imogen, mais que Pisanio tient encore fermement dans sa main gauche, comme s'il tenait encore à remplir sa mission et à transpercer le corps de l'épouse de son maître. La partie droite de son corps, en revanche, incarne la force de ses sentiments, tandis qu'il met lui aussi la main à son cœur. C'est en isolant le visage de Pisanio, qui ne regarde plus Imogen et qui dirige les yeux dans la direction du spectateur, qu'Hoppner, directement inspiré par l'*Ugolino*, tente de traduire le moment au cours duquel Pisanio comprend qu'il a été pris au piège et qu'il ne pourra en sortir sans trahir sa parole. Les cheveux semblent être agités par le

vent, et le tout dans une pénombre qui semble l'arracher au contexte dans lequel il se trouve, le regard fixe de Pisano, littéralement perdu dans le vague, indique la désorientation totale du personnage, mais aussi celle du spectateur auquel Hoppner cherche à faire appel, en lui permettant de le placer dans la même position que le serviteur de Posthumus, et en semblant lui demander à lui aussi : « Et vous, que feriez-vous ? ».

Les sympathisants

Le tableau de John Hoppner remporte un vif succès lors de sa présentation lors de l'exposition de la Shakespeare Gallery en 1793¹³, un peu plus d'un an après la mort de Joshua Reynolds. Il n'est d'ailleurs pas le dernier hommage qu'un peintre d'histoire britannique rend au premier président de la Royal Academy. *L'Ugolino*, notamment, continuera d'alimenter l'imaginaire expressif et narratif des compatriotes de Reynolds et des artistes européens, qui en connaissent l'estampe en manière noire gravée par John Dixon en 1774¹⁴. Dans les *Anecdotes of Painters who have Resided or been Born in England* du peintre Edward Edwards, ouvrage publié en 1808 après la mort de son auteur, et censé constituer la suite des quatre volumes des *Anecdotes of Painting in England* d'Horace Walpole (1762-1771), *l'Ugolino* est présenté comme le meilleur tableau d'histoire de Reynolds, mais aussi, plus généralement, comme l'une des meilleures réussites du genre, tous artistes confondus :

His principal picture is The Count Ugolino and his Sons, in the dungeon, which may be said to unite both the poetic and the narrative. This picture is nobly composed, with strong expression, and rich colouring; and I will venture to assert, that the head of the youngest son, who is represented as grasping the Count's knee, is equal to the production of any master¹⁵.

Dans le cours qu'il donne à la Royal Academy en 1813, quatorze ans après avoir été nommé professeur de peinture de l'institution, Fuseli est en revanche moins dithyrambique. Il reconnaît le caractère devenu iconique du tableau de Reynolds ; mais il souligne aussi les quelques défauts qui lui semblent caractériser la manière dont l'ancien président de la Royal Academy abordait l'histoire :

From whatever cause this face became that of Ugolino whether its original were that of a noble or a pauper, it is a standard of grief; –but, more habitual than sudden, the grief of one whom « sharp misery had long worn to the bones »¹⁶, – not of him whom fortune's quick reverse dashed headlong on to despair. The manner in which he is grouped with his infant son, as it increases the contrast, adds to our sympathy, – which is however obtained not only at the expense of the story, but of nature. The whole family were shut up together in the cage; and when the vigorous partners of the father in arms writhe in the agonies of hunger, or, unable to support themselves, droop in languor, is it natural to see a blooming stripling, unaffected by either, at his ease console the petrified father?¹⁷

Pour Fuseli, la force du tableau de Reynolds constitue aussi sa faiblesse. S'étant entièrement consacré au travail expressif du coloris, le peintre en oublie d'expliquer par le dessin et la composition une histoire qui n'est pas connue de tous et dont les différents éléments de détail ne sont pas clairement rendus. Sacrifiant par ailleurs aux règles du vraisemblable afin d'exprimer au mieux la « détresse » (*grief*) qui s'empare du père, Reynolds isole son visage du reste de la composition, comme si Ugolino était devenu insensible aux souffrances de ses propres enfants. Fuseli se permet d'autant mieux de formuler ces critiques que, sept ans plus tôt, il s'est posé les mêmes questions dans un tableau (ill. 191) dont la genèse est rappelée par John Knowles, le premier biographe du peintre :

¹³ Boydell 1793, n° LXXXIII, p. 189-192.

¹⁴ Bordes 1992.

¹⁵ Edwards 1808, p. 200.

¹⁶ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, V, 1, v. 41.

¹⁷ Knowles 1831, t. I, p. 385.

In 1806, he painted from Dante, Count Ugolino being starved to death with his four sons in the Tower, which, from that circumstance, was afterwards called « Torre della Fame »¹⁸; this picture, as it came in competition with that well known subject from the pencil of Sir Joshua Reynolds, was admired and censured more than any other he had previously produced. Fuseli took the moment when Ugolino is petrified by his situation – « bereft of tears, his heart is turned to stone »¹⁹; he has represented him in a sitting posture with his youngest son stretched dead over his knees, while the other three are either writhing under the agonies of hunger, dying, or given up to despair. This picture (now in my possession) is as superior in drawing, in truth to nature placed under such circumstances, and to the story, as Sir Joshua's soars above it in colour, in manual dexterity, and in chiaroscuro²⁰.

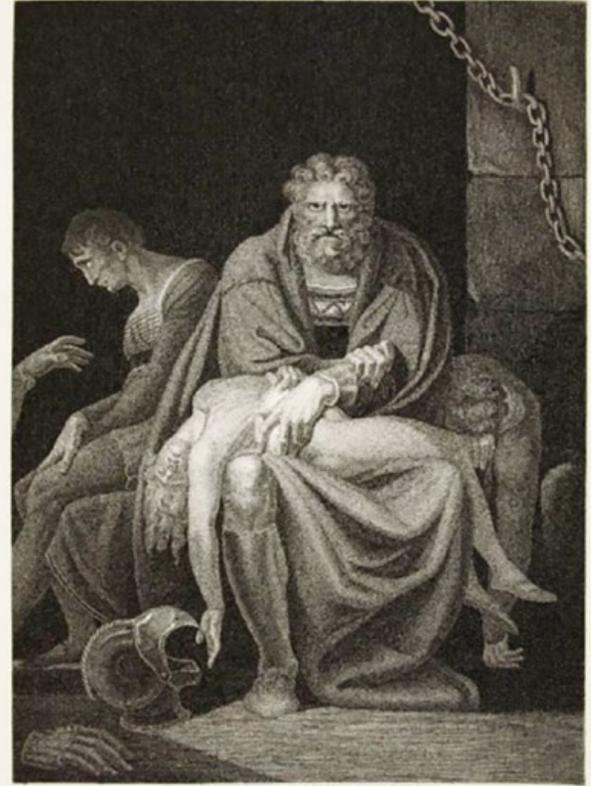
À la différence de Reynolds, qui n'a jamais caché que la fidélité aux sources historiques, même fabuleuses, était secondaire à ses yeux par rapport aux enjeux qui concernent l'exécution, Fuseli considère que l'invention et la clarté avec laquelle le contenu d'une œuvre d'art apparaît d'emblée au spectateur sont plus importants que son effet purement visuel: « The first demand on every work of art is that it constitute one whole, that it fully pronounce its own meaning, that it tell itself; it ought to be independent; the essential part of its subject ought to be comprehended and understood without collateral assistance, without borrowing its commentary from the historian or the poet »²¹. Prenant le prétexte d'un énième exercice d'émulation avec Reynolds, à l'exemple de leurs deux versions de la *Mort de Didon* (1781), Henry Fuseli cherche surtout à mettre en application les principes d'une esthétique personnelle qu'il juge parfaitement alternative à celle de son défunt ami, et où les enjeux liés à l'invention et à l'adéquation des sujets et de leurs genres à la manière de l'artiste sont capitaux.

¹⁸ Dante, *La Divine Comédie*, « Enfer », XXXIII, v. 23.

¹⁹ *Ibid.*, v. 49.

²⁰ Knowles 1831, t. I, p. 290.

²¹ Knowles 1831, t. II, p. 190.



191. Moses Haughton II d'après Henry Fuseli, *Ugolino et ses enfants dans le donjon*, 1809, pointillé, 60,8 x 44,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1861,0518.158

Pour cela, les peintres doivent se poser plusieurs questions. La première est la plus évidente: le sujet que je choisis peut-il être traité en peinture? Fuseli distingue à cet égard trois types de sujets. Le premier est celui des sujets « positive, advantageous, commensurate with and adapted for the art »²², que les peintres ont naturellement le plus souvent tendance à choisir. Le deuxième est celui des sujets « repulsive », qui sont ceux qu'il faut absolument éviter de traiter, car « the heart has no

²² Knowles 1831, t. II, p. 191-192.

medium to render them intelligible »²³ : il s'agit de sujets qui ne peuvent être compris par le simple assemblage de signes ou d'images. Le troisième type, enfin, est celui des sujets « négatifs », qui sont « inintéressants en eux-mêmes » et qui « dépendent entièrement de la manière de les traiter » (« negative and uninteresting in themselves, depends entirely on the manner of treating »)²⁴. C'est le cas, par exemple, des sujets traitant de l'histoire religieuse ou d'événements mystiques²⁵, les sujets conventionnels, comme les grandes saintes conversations²⁶, les portraits²⁷ ou les paysages²⁸.

Le sujet d'*Ugolino* appartient évidemment à la première catégorie ; mais encore faut-il savoir – c'est la deuxième question d'un peintre doit se poser – quel type de traitement lui réserver. Fuseli distingue là encore de sujets :

Immediately above the scenes of vulgar life, of animals, and common landscape, the simple representation of actions purely human, appears to be as nearly related to the art as to ourselves ; their effect is immediate ; they want no explanation ; from them, therefore, we begin our scale. The next step leads us to pure historic subjects, singly or in a series ; beyond these the delineation of character, or, properly speaking, the drama, invites ; immediately above this we place the epic with its mythologic, allegoric, and symbolic branches²⁹.

Cette division renvoie à celle que propose Fuseli dans son précédent cours, le troisième, également consacré à l'invention : « Invention in its more specific sense receives its subjects from poetry or authenticated tradition ; they are epic or sublime, dramatic or impassioned, historic or circumscribed by truth. The first astonishes ; the second

moves ; the third informs »³⁰. Les sujets les plus souvent privilégiés par Michel-Ange sont considérés par Fuseli comme relevant ce qu'il appelle la peinture épique et ceux de la peinture dramatique³¹ ; l'*Ugolino* est classé, lui, dans la première catégorie :

The first class, which, without much boldness of metaphor, may be said to draw its substance immediately from the lap of Nature, to be as elemental as her emotions, and the passions by which she sways us, finds its echo in all hearts, and imparts its charm to every eye ; from the mutual caresses of maternal affection and infant simplicity, the whispers of love or eruptions of jealousy and revenge, to the terrors of life, struggling with danger, or grappling with death. The Madonnas of Raphael ; the Ugolino, the Paolo and Frances of Dante ; the Conflagration of the Borgo ; the Niobe protecting her daughter ; Haemon piercing his own breast, with Antigone hanging dead from his arm, owe the sympathies they call forth to their assimilating power, and not to the names they bear : without names, without reference to time and place, they would impress with equal energy, because they find their counterpart in every breast, and speak the language of mankind. Such were the Phantasiae of the ancients, which modern art, by indiscriminate laxity of application, in what is called Fancy-Pictures, has more debased than imitated. A mother's and a lover's kiss acquire their value from the lips they press, and suffering deformity mingles disgust with pity³².

La principale faute commise par Reynolds dans son *Ugolino* tient donc, pour Fuseli, à une confusion des deux premières classes de sujet, qui a conduit le peintre, peut-être sous l'influence d'un talent et d'un tempérament naturellement enclins vers le portrait, à caractériser et individualiser les personnages au lieu de leur conserver le caractère de généralité nécessaire aux sujets épiques et que Fuseli tente de conserver dans sa propre version du tableau. Une telle erreur peut être également commise,

²³ Knowles 1831, t. II, p. 192.

²⁴ Knowles 1831, t. II, p. 192.

²⁵ Knowles 1831, t. II, p. 208-209.

²⁶ Knowles 1831, t. II, p. 213-214.

²⁷ Knowles 1831, t. II, p. 214.

²⁸ Knowles 1831, t. II, p. 217.

²⁹ Knowles 1831, t. II, p. 192-193.

³⁰ Knowles 1831, t. II, p. 156-157.

³¹ Knowles 1831, t. II, p. 85, 87.

³² Knowles 1831, t. II, p. 193-194.

explique Fuseli, dans l'autre sens, quand on tente par exemple de donner à la *Mort de Germanicus* (ill. 37) la généralité un peu abstraite qui ne convient pas à ce drame familial :

History, strictly so called, follows the drama: fiction now ceases, and invention consists only in selecting and fixing with dignity, precision, and sentiment, the moments of reality. Suppose that the artist choose the death of Germanicus – He is not to give us the highest images of general grief which impresses the features of a people or a family at the death of a beloved chief or father; for this would be epic imagery: we should have Achilles, Hector, Niobe. He is not to mix up characters which observation and comparison have pointed out to him as the fittest to excite the gradations of sympathy; not Admetus and Alceste, not Meleager and Atalanta; for this would be the drama. He is to give us the idea of a Roman dying amidst Romans, as tradition gave him, with all the real modifications of time and place, which may serve unequivocally to discriminate that moment of grief from all others, Germanicus, Agrippina, Caius, Vitellius, the legates, the centurions at Antioch; the hero, the husband, the father, the friend, the leader, the struggles of nature and sparks of hope must be subjected to the physiognomic character and the features of Germanicus, the son of Drusus, the Caesar of Tiberius. Maternal, female, connubial passion, must be tinged by Agrippina, the woman absorbed in the Roman, less lover than companion of her husband's grandeur; even the bursts of friendship, attachment, allegiance, and revenge, must be stamped by the military, ceremonial, and distinctive costume of Rome³³.

Compte tenu de son âge, mais aussi de l'amicale rivalité qu'il a toujours entretenue avec Reynolds, Fuseli ne peut assurément pas être considéré comme un ennemi de l'ancien président de la Royal Academy, pas plus qu'il ne peut être compté parmi ceux que Reynolds appelait de son vivant ses « apprentis ». Il appartient plutôt à ce que l'on pourrait appeler les sympathisants de sir Joshua,

qui, au sein ou en-dehors de l'institution académique, ont partagé une partie des idées de Joshua Reynolds sans pour autant les admettre toutes et produire des œuvres parfaitement comparables.

À cette catégorie appartiennent surtout des peintres relativement jeunes, dont une partie de l'apprentissage artistique et de la formation intellectuelle a pu avoir été marquée par les actions du président au sein de la Royal Academy, mais aussi la diffusion de ses idées. Quand Reynolds meurt en 1792, Maria Cosway n'a que trente-deux ans. Bien que sa carrière ait été lancée à la fin des années 1770, d'abord en Italie, et qu'elle ait connu une nouvelle ampleur en 1781, grâce à son mariage avec Richard Cosway et l'exposition, la même année, de « *Les Heures* » (ill. 140), un tableau inspiré de l'*Ode on the Spring* (1748) de Thomas Gray, elle est encore considérée comme une jeune artiste prometteuse. Au fil des années, elle devient l'un des peintres anglais les plus recherchés, notamment pour l'élégance et le raffinement de ses représentations du corps féminin, que de nombreux critiques (comme c'est aussi le cas avec Angelica Kauffman) associent au fait qu'elle est une femme. Quand elle expose à la Royal Academy le grand portrait historié de Georgiana, duchesse de Devonshire, en Cynthia, l'une des héroïnes de la *Faerie Queene* d'Edmund Spenser (1782), le *Morning Chronicle* la présente comme « the first of the female painters »³⁴. Cette affirmation suit de près le mariage d'Angelica Kauffman avec le peintre vénitien Antonio Zucchi (juillet 1781) et l'installation du couple à Rome, en novembre 1782, dans le quartier de la Trinité-des-Monts, dans l'ancienne maison d'Anton Raphael Mengs. Après le départ de Kauffman, puis la mort de Reynolds, Maria Cosway voit s'offrir la possibilité d'être reconnue comme l'une des premières femmes peintres britanniques – avec, dans le domaine apprécié, mais moins prestigieux de la peinture de fleurs, Mary Moser³⁵. Toutefois, elle ne parvient pas à mener la carrière qu'elle souhaiterait.

³³ Knowles 1831, t. II, p. 177-178.

³⁴ *The Morning Chronicle*, 9 mai 1782.

³⁵ Moser 2017.



192. Francesco Bartolozzi d'après Maria Cosway, *Lodona* (série de la *Poets' Gallery de Thomas Macklin*), 1792, pointillé, 43 × 50,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0709.729

Son époux, Richard Cosway, refuse qu'elle vende ses propres œuvres. Et à la suite de l'accouchement douloureux de son seul enfant, Louisa Paolina Angelica, le 4 mai 1790, elle tombe dans une grave dépression qui l'amène à abandonner son mari et son enfant pour se réfugier en Italie, entre septembre 1790 et novembre 1794.

Il n'est pas impossible qu'une partie des œuvres qu'elle présente alors au public cherche à faire valoir les multiples dimensions aussi bien artistiques que personnelles de sa nouvelle situation – c'est tout du moins en ce sens psychologisant et autobiographique que la critique interprète les tableaux que livre alors Maria Cosway. C'est le cas de la *Lodona* qu'elle achève en 1791 pour la *Poets' Gallery* de Thomas Macklin, avant que ce tableau ne soit gravé l'année suivante par Francesco Bartolozzi (ill. 192)³⁶. Ce tableau représente Lodona, une nymphe des eaux dont les amours malheureuses, inspirées du récit ovidien de la métamorphose d'Aréthuse, sont décrites dans le poème *Windsor-Forest* (1713) d'Alexander

³⁶ Macklin 1790, n° XXVII, p. 30-31. Voir Hauser 1966.

Pope. Poursuivie des ardeurs de Pan, cette « rural nymph »³⁷ appelle vainement à l'aide son père, la Tamise (« Father Thames »), avant d'être sauvée par Cynthia, qui la transforme en « une douce rivière argentée », le Loddon, affluent de la Tamise³⁸.

Le tableau de Cosway a été interprété en un sens biographique. Non sans cruauté, Horace Walpole rapporte le sujet de l'œuvre aux malheurs personnels de la jeune femme : « Surely it is odd to drop a child and her husband all in a breath »³⁹. Il n'est pas impossible que le caractère mélancolique de l'œuvre ait pu être envisagé par Cosway de manière réflexive, comme un moyen de se mettre elle-même en abyme dans la figure de Lodona qui, de désespoir, souhaiterait disparaître. Mais on aurait tort, sans doute, de mésestimer l'ambition proprement artistique que traduit également cette œuvre. Dans la continuité de ses « *Heures* », peintes d'après un poème de Thomas Gray, et au sein d'une esthétique comparable en cela à celle de Reynolds (ill. 169) et de Head (ill. 188), Cosway cherche à faire valoir sa manière, qui tente moins d'illustrer le contenu de la poésie descriptive et allégorique de Pope que d'en restituer les grands thèmes et les techniques poétiques. Tandis que la figure de Pan est simplement absente de la composition – alors que les tableaux britanniques mettant en scène une jeune nymphe épiée par un satyre (ill. 88) sont fort populaires jusqu'au début du XIX^e siècle –, l'extrémité de l'arc visible sous la hanche droite de la nymphe est la seule allusion à la description, plus détaillée, qui en est faite dans les vers de Pope :

A belt her waist, a fillet binds her hair,
A painted quiver on her shoulder sounds,
And with her dart the flying deer she wounds⁴⁰.

C'est plutôt l'action de la transformation que Cosway tente de transcrire. Les boucles de cheveux dorés de la

nymphe dissimulent son visage, semblent prolonger ses larmes, mais aussi se muer en gouttelettes qui, ruisselant le long du rocher sur lequel Lodona s'est allongée, deviennent des filets d'eau, puis une petite cascade se jetant dans la rivière. Comme Pope, la peintre associe en une frappante image synesthésique les sens de la vue et du toucher, pour rendre compte de la mutation du corps solide de Lodona en corps liquide et froid : « The silver stream her virgin coldness keeps, / For ever murmurs, and for ever weeps »⁴¹. Si Maria Cosway s'est peut-être identifiée avec la figure de Lodona, c'est sans doute, aussi, pour montrer qu'elle est désormais la seule, après le retrait d'Angelica Kauffman, à représenter les femmes peintres britanniques, faisant corps avec une nymphe qui, pour échapper à Pan, finit par se confondre avec l'espace et le nom de l'Angleterre.

À l'instar de Head ou de Cosway, de nombreux peintres d'histoire britanniques de la jeune génération ont accordé une attention toute particulière à la représentation de sujets poétiques. Le lancement de la Poets' Gallery de Macklin et de la Shakespeare Gallery de Boydell a sans doute joué un rôle important dans ce retour du registre poétique dans la peinture d'histoire britannique, que l'on a noté durant tout le XVIII^e siècle, mais qui prend une nouvelle ampleur à partir des années 1780. Sans doute la pensée de Reynolds a-t-elle également encouragé les jeunes élèves de la Royal Academy à s'orienter vers des sujets moins explicitement narratifs. Dès son deuxième article dans l'*Idler*, publié le 20 octobre 1759, Reynolds avait souligné les ambivalences de la notion d'« histoire » qui, dans l'expression « peinture d'histoire » (*history painting*), se rapproche davantage des enjeux de la fable, de la poésie et de l'imagination que de celle du récit visuel :

Le grand style de la peinture exige qu'on évite précisément cette attention aux détails. Il faut renoncer à ces détails avec autant de soin que le style de la poésie (*style of Poetry*) se sépare de celui de l'histoire (*History*). Les ornements de la poésie

³⁷ Alexander Pope, *Windsor-Forest*, v. 169.

³⁸ *Ibid.*, v. 197-204.

³⁹ Walpole [1937-1983], 8 juin 1791, t. XI, p. 285.

⁴⁰ Alexander Pope, *Windsor-Forest*, 176-178.

⁴¹ *Ibid.*, v. 203-204.

détruisent cet air de vérité et de simplicité qui doit caractériser l'histoire (*History*)⁴².

Avec les années, cette théorie reynoldsienne de la poésie s'amplifie et se nuance. Dans son treizième discours académique (1786), le président de l'institution insiste longuement sur cette analogie entre poésie non imitative et peinture d'histoire :

La poésie s'adresse aux mêmes facultés et aux mêmes dispositions que la peinture, quoique par des moyens différents. L'objet de ces deux arts est de se conformer à toutes les propensions et à toutes les inclinations naturelles de l'esprit. La poésie dépend, dans son existence même, de la licence qu'elle prend de s'éloigner de la nature actuelle, afin de satisfaire aux besoins de notre esprit par d'autres moyens qu'on sait par expérience propres à donner cette satisfaction. Elle emploie pour cela une langue excessivement artificielle, une construction de mots mesurés, dont l'homme ne s'est jamais servi, ou ne se servira jamais. Peu importe le mètre que l'on choisit – tel hexamètre, ou tel autre –, en usage dans la langue grecque ou latine. Peu importe que les vers soient rimés ou soient blancs, ou qu'ils soient coupés de pauses et d'accents, comme dans nos langues modernes. Toutes ces façons d'écrire sont également éloignées de la nature, et constituent des violations de la langue ordinaire.

Une fois que ce mode artificiel a été établi comme véhicule du sentiment, un autre principe intervient, essentiel à l'esprit humain, sur la nature duquel se réfère tout l'ouvrage, et dont l'effet est de l'écarter encore plus de la nature ordinaire, et de l'en dévier pour le rendre plus parfait. Ce principe est le sens de la congruité, de la cohérence et de la cohésion, qui est un principe qui existe réellement en tout homme, et qui doit être gratifié. En admettant un style et une mesure qui ne se trouvent pas dans le discours ordinaire, ce principe a pour conséquence d'obliger nos sentiments à s'élever, selon une même proportion, au-dessus de la nature commune, en raison de la nécessité d'accorder les parties et l'ensemble et de donner de la cohérence au tout. En effet, pour que, dans

ce système général de déviation de la nature, tout se trouve en correspondance, il faut que la manière dont on propose la poésie aux oreilles, le ton dans lequel on la récite, soit aussi éloigné du ton ordinaire de la conversation, que le sont des mots ordinaires les mots dont la poésie est composée. On peut spontanément penser à la manière de moduler artistement sa voix, que l'on trouve, je crois, le mieux appliquée dans le récitatif de l'opéra italien, et que l'on retrouve également, quoique d'autre manière, dans le chœur du drame antique. Et lorsque les plus violentes passions, la détresse profonde et la mort sont exprimées par le biais du chant ou du récitatif, je ne pense pas que la critique apparaisse très solide si elle condamne de pareils spectacles sous le prétexte qu'ils ne sont pas naturels⁴³.

Ce treizième discours a occupé une place importante dans l'évolution des idées artistiques en Grande-Bretagne à la fin du XVIII^e siècle, en tant que symptôme, mais aussi en tant que moteur d'une nouvelle esthétique faisant le deuil des fins proprement mimétiques de la peinture d'histoire et affirmant la nécessité que cette dernière puisse assumer son propre langage autonome. Parmi les élèves les plus jeunes de la Royal Academy, Richard Westall fait ainsi partie des premiers à approuver les idées de Reynolds sur le statut de l'imitation picturale et à tenter de les mettre en œuvre dans ses tableaux. Né le 2 janvier 1765, il s'installe à Londres à la fin des années 1770. Il entre dans l'atelier de John Thompson, un graveur d'armoiries, tout en fréquentant les cours du soir du dessinateur Thomas Simpson. Découvert par John Alefounder, il se tourne vers la peinture et présente son premier tableau à la Royal Academy en 1784. Il entre dans les ateliers de la Royal Academy l'année suivante, le 16 décembre 1785, si bien que le premier discours de Reynolds que le jeune peintre a l'occasion d'entendre, fasciné, est le treizième, que le président prononce le 11 décembre 1786. Le jeune Westall se fait connaître surtout par ses talents de dessinateur, d'aquarelliste et d'illustrateur, qui se caractérisent toutefois par un refus des interprétations littérales et par

⁴² Blanc 2015, p. 314.

⁴³ Blanc 2015, p. 825-826.

une grande liberté dans le traitement des sources. Devenu associé en 1792, il est sollicité par Boydell et Fuseli pour les galeries qu'ils consacrent respectivement à Shakespeare et à Milton – j'y reviendrai. C'est en 1792, l'année de la mort de Reynolds, que Richard Westall expose à la Royal Academy « *Le Bouton de rose, ou le Jugement de Paris* » (« Rosebud, or the Judgement of Paris »), aquarelle achevée l'année précédente (ill. 193). Cette œuvre illustre un court poème de Matthew Prior, « *A Lover's Anger* », qui met en scène les disputes d'un jeune couple. À gauche, le jeune homme vêtu de rouge réprimande la femme avec laquelle il avait un rendez-vous galant pour son retard. Cette dernière tente d'éviter sa colère en expliquant qu'un bouton de rose était subrepticement tombé dans son décolleté, alliant le geste à la parole en montrant sa blessure à la gorge. Le regard attiré par la poitrine aimée, l'amant oublie ses récriminations et s'exclame devant la beauté de la femme qu'il aime :

As Cloe came into the Room t'other Day,
 I peevish began; Where so long cou'd You stay?
 In your Life-time You never regarded your Hour:
 You promis'd at Two; and (pray look Child) 'tis Four.
 A Lady's Watch needs neither Figures nor Wheels:
 'Tis enough, that 'tis loaded with Baubles and Seals.
 A Temper so heedless no Mortal can bear –
 Thus far I went on with a resolute Air.
 Lord bless Me! said She; let a Body but speak:
 Here's an ugly hard Rose-Bud fall'n into my Neck:
 It has hurt Me, and vext Me to such a Degree –
 See here; for You never believe Me; pray see,
 On the left Side my Breast what a Mark it has made.
 So saying, her Bosom She careless display'd.
 That Seat of Delight I with Wonder survey'd;
 And forgot ev'ry Word I design'd to have said.

Le poème de Prior propose un développement érotique autour d'un lieu commun de la poésie idyllique : celui de la beauté d'une jeune femme comparée à celle d'une fleur fraîche et nouvelle, un bouton de rose qui, par association d'idées, ne manque pas d'évoquer le corps

intime, pour ne pas dire le sexe même de la jeune femme. Cette métaphore est filée tout au long du poème. La jeune femme dont est épris le narrateur s'appelle Cloe, prénom qui renvoie au grec *Chloé*, qui définit la pureté de l'herbe naissance et nouvelle et qui désigne la déesse Déméter quand elle protège les moissons. Elle est donc comparée à une belle et douce fleur, et opposée en cela au « laid et dur bouton de rose » ayant meurtri son sein gauche. Pour tenir compte de ce champ thématique et lexical, Westall amplifie le thème floral et érotique au sein de sa composition. Couronnée de fleurs, Cloe ouvre généreusement son corsage pour expliquer à son amant les raisons de son retard, mais aussi et surtout pour attirer son regard et susciter son désir. Le jeune homme semble répondre parfaitement à cette incitation. Le rouge écarlate de son costume à crevés du XVI^e siècle peut aussi bien traduire la colère par laquelle commence le poème que le regard désirant sur lequel insistent les derniers vers. Ses deux mains évoquent également cette ambivalence : la gauche tient encore la montre à laquelle il fait référence et explique son impatience et son agacement ; mais l'ouverture partielle des doigts exprime déjà la surprise, tout comme la main droite qui, la paume ouverte en direction du corps de Cloe, semble déjà prêt à se poser sur le « lieu délicieux » dévoilé par la jeune femme. Derrière lui, le vase posé sur la table condense en un seul et même objet le contenu du poème mis en image : les fleurs rouges et blanches réunissent par leurs couleurs les deux personnages en un beau bouquet uni ; et les petits angelots enlacés dont on aperçoit les formes sur le vase lui-même semblent esquisser une danse frénétique qui évoque l'amour voire l'acte sexuel. Mais l'aquarelle de Westall ne se contente pas d'illustrer le poème de Prior : il en propose une véritable réinterprétation qui, sans s'écarter de son thème central, cherche à formuler une autre invention poétique. Comme l'indique le sous-titre donné par l'artiste à sa composition dans le livret de l'exposition de la Royal Academy, cette œuvre se présente en effet comme un *Jugement de Paris*. Il est vrai que, pour élaborer sa composition, Westall se



193. Richard Westall, « Le Bouton de rose, ou le Jugement de Paris », 1791, aquarelle et gouache sur graphite, 32,1 x 38,1 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.4357

194. Marcantonio Raimondi d'après Raphaël d'Urbain, *Le Jugement de Pâris*, 1510-1520, gravure, 29,5 x 43,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. H,2,24



fonde sur la célèbre composition de Raphaël gravée par Marcantonio Raimondi entre 1514 et 1518 (ill. 194) et également, selon toute probabilité, sur l'estampe de même sujet gravée vers 1630 par Adriaen Lommelin d'après une composition de Peter Paul Rubens (ill. 195). Le peintre britannique confère ainsi à la figure du narrateur une position comparable au pâtre antique tel qu'il apparaît dans les estampes de Raimondi et de Lommelin, en ajoutant à celle de Cloe deux figures féminines qui ne sont pas citées dans le poème de Prior et en reprenant la figure du chien, qu'il déplace des pieds de Paris à ceux de Cloe. L'attitude de la figure de Cloe, quant à elle, constitue un emprunt plus direct à celle que Rubens donne à Vénus dans sa composition, quasiment de profil, la jambe droite en retrait derrière la gauche et les mains repliées sur la poitrine.

Cette réinterprétation du poème de Prior n'est pas seulement formelle, puisqu'en faisant référence au récit antique à l'origine de la guerre de Troie, Westall transforme les vers du poète anglais en un concours de beauté similaire à celui auquel s'étaient adonnées les déesses Junon, Minerve et Vénus⁴⁴. Pour charmer le jeune berger Pâris, Minerve lui aurait affirmé que, s'il la désignait comme la plus belle, elle lui offrirait la victoire à la guerre et la deuxième le pouvoir sur tous les hommes; mais c'est Vénus qui remporta finalement la victoire en promettant à Pâris l'amour d'Hélène de Troie, la plus belle des mortelles. À l'instar de Vénus, la déesse de l'amour, Cloe parvient à ses fins et se fait excuser non point

⁴⁴ Homère, *Illiade*, XXIV, v. 25-30; Ovide, *Héroïdes*, XVI, v. 71, 149-152; V, v. 35; Lucien, *Dialogues des dieux*, XX; Apulée, *Les Métamorphoses, ou l'Âne d'or*, X, v. 30-31.



195. Adriaen Lommelin d'après Peter Paul Rubens, *Le Jugement de Paris*, v. 1630, gravure, 45,8 x 62,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1891,0414.867

en faisant appel au désir de victoire ou à l'appétit d'ambition de son amant, mais à son amour pour elle et à son désir de voir et de posséder son corps. Ce n'est plus une pomme qui sanctionne la victoire de Vénus, mais un bouton de rose qui, marquant son corps, dévoile subrepticement sa beauté et emporte le suffrage de son amant. Paris demande que les trois déesses lui apparaissent nues, afin de mieux juger de leur beauté : Cloe anticipe le souhait de son amant sans se faire prier, lui dévoilant sa gorge avec une fausse ingénuité. Au-delà de cet exercice d'interprétation typologique du poème de Prior, Westall propose aussi ce qui s'apparente à un véritable manifeste esthétique, et cela de deux manières. En évoquant les compositions de Raphaël et de Rubens, il fait naturellement référence à deux peintres qui, pour la plupart des peintres britanniques du XVIII^e siècle, incarnent la dimension charmante et gracieuse de la peinture, mais aussi sa capacité à attirer irrésistiblement l'attention du spectateur. Opposé au sublime Michel-Ange, Raphaël est, pour Reynolds, le peintre de la beauté agréable et séduisante⁴⁵. Rubens, pour sa part, brille – comme la Cloe du poème de Prior et la Vénus antique – par sa capacité à se faire aimer du regard de ses spectateurs, presque à leur corps défendant, par une capacité singulière à susciter leur admiration⁴⁶. Le pouvoir séduisant des meilleurs tableaux de

⁴⁵ Blanc 2015, p. 440.

⁴⁶ Blanc 2015, p. 698.

Rubens est tel qu'il fascine leurs spectateurs, dont le regard, pris et prisonnier des effets, les rend incapables d'expliquer ou de rendre justice des raisons de cette attraction⁴⁷.

À la manière du corps de Cloe, qui parvient à séduire et fasciner les yeux de son amant en lui ôtant le pouvoir de la parole (« That Seat of Delight I with Wonder survey'd; / And forgot ev'ry Word I design'd to have said »), la peinture de Richard Westall affirme ainsi une poésie essentiellement visuelle, capable à la manière de Prior de produire un effet à partir de ses formes elles-mêmes, en laissant le sujet au second plan, et en recherchant surtout une expressivité plastique dont la principale fin de s'attacher l'intérêt voire le désir du spectateur.

Les prétendants

Quand il meurt en 1792, Joshua Reynolds ne laisse toutefois pas que des thuriféraires. Nous avons déjà évoqué l'hostilité exprimée par Nathaniel Hone ou par Mauritius Lowe aux idées et aux méthodes du président de la Royal Academy. Mort en 1784, le premier n'a guère eu le temps de poursuivre ses attaques contre Reynolds. Le second, pour sa part, tente au fil des années de se trouver une place au sein de l'institution académique. Même si les tableaux qu'il présente à la Royal Academy subissent de réguliers échecs critiques, peut-être dus à ses engagements publics, il parvient par l'entremise de ses amis et de ses premiers soutiens (Giuseppe Baretta, Samuel Johnson), qui tentent autant qu'ils le peuvent de faire admettre ses efforts de peintre d'histoire, à envoyer à la Royal Academy, en 1783, un tableau gigantesque, *Le Déluge*, qui est exposé dans une salle spécifique, mais reçoit une nouvelle fois de très mauvaises critiques de la part de la presse. Mort dans la misère le 1^{er} septembre 1793, Lowe fait graver par George Graham, le 23 mars de la même année, un dessin conçu pour un autre grand tableau, « *Le Pouvoir royal, assisté de la Sagesse et de la Vertu, défendant la constitution de la Grande-Bretagne*

contre les attaques de la Sédition et de la Luxure » (« Royal Power, assisted by Wisdom and Virtue, defending the Constitution of Great Britain against the attacks of Sedition and Licentiousness » ; ill. 196). Cette estampe est dédiée par l'artiste, en français et en anglais, aux « amoureux de la liberté » (« Lovers of Liberty »), ce qui ne laisse guère de doute sur sa portée éminemment politique. Le tableau envisagé par Lowe fait aussi bien écho à la situation politique incertaine de la Grande-Bretagne à la suite des événements révolutionnaires en France, qu'il me paraît nécessaire de résumer ici.

Le contexte politique européen est critique. Le 20 avril 1792, la France a déclaré la guerre à la Bohême et à la Hongrie avant d'envahir les Pays-Bas autrichiens du 29 au 30 avril. Par le mécanisme des alliances, cette invasion entraîne la guerre avec la Prusse, alliée de l'Empire, mais aussi une réaction de la plupart des principales puissances européennes, qui se regroupent au sein de la Première Coalition, d'abord contre le royaume de France, puis contre la République française, après sa proclamation à la suite de la bataille de Valmy (20 septembre 1792). Notamment alliée à l'Espagne, à la Prusse et au Saint-Empire, la Grande-Bretagne est désormais en guerre contre la France. Sur le terrain militaire, la République multiplie les offensives et les succès. À l'automne 1792, les armées françaises prennent la Savoie, Mayence et Francfort, et conquièrent l'ensemble des Pays-Bas. Le 21 janvier 1793, l'exécution de Louis XVI confère à la situation une dimension idéologique et politique. Trois jours plus tard, François Bernard Chauvelin, nommé ambassadeur français à Londres un an plus tôt, doit quitter le territoire. Le 1^{er} février, la Convention fait le choix de déclarer la guerre à la Grande-Bretagne qui, ne disposant pas d'une armée conséquente, finance les moyens militaires de ses alliés, levant des fonds pour les princes allemands, tout en organisant le blocus de la France par la mer.

À ces difficultés internationales s'ajoutent des incertitudes nationales. Durant la première période de crise mentale du roi George III, à la fin du mois d'octobre

⁴⁷ Blanc 2015, p. 631.



196. George Graham d'après Mauritius Lowe, « *Le Pouvoir royal, assisté de la Sagesse et de la Vertu, défendant la constitution de la Grande-Bretagne contre les attaques de la Sédition et de la Luxure* », 1793, manière noire, 82,8 x 59,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1883,0512.195

1788 et la mi-avril 1789, Charles James Fox propose au Parlement la régence du prince de Galles, ce qui provoque l'ire d'une partie des whigs, dont le Premier ministre depuis 1783, William Pitt le Jeune, qui y lisent une rupture des principes de leur famille politique. Fox est alors l'un des principaux opposants à George III, qu'il considère comme un tyran en puissance. Quand éclate la Révolution française, Fox fait partie de ses défenseurs, au nom de son refus viscéral de la tyrannie, mais

aussi des principes de tolérance religieuse et de liberté individuelle : il la considère comme le prolongement de la Glorieuse Révolution de 1688. Après la prise de la Bastille, le 14 juillet 1789, il déclare : « How much the greatest event it is that ever happened in the world ! and how much the best ! »⁴⁸. Et en avril 1791, il considère que « la nouvelle constitution de France » est « the most stupendous and glorious edifice of liberty, which had been erected on the foundation of human integrity in any time or country »⁴⁹. Un peu plus d'un an après ces querelles, un autre whig fort respecté, Edmund Burke, publie le 1^{er} novembre 1790 ses *Reflections on the Revolution in France*, initialement écrites en réponse à une lettre de l'aristocrate française Charles-Jean François Depont, et où il marque ses distances avec les initiatives françaises, mais aussi avec leurs soutiens britanniques – notamment celui de Richard Price. Burke avait été l'un des défenseurs de l'indépendance américaine ; mais il considère la Révolution française comme une rébellion plus que comme une légitime demande d'indépendance. Il s'agit à ses yeux d'une simple révolte, qui s'attaque en outre à la tradition et à l'autorité légitimes, au nom de principes utopistes et abstraits, qui ne peuvent que mener selon lui qu'à la tyrannie ou à l'anarchie, c'est-à-dire au sacrifice du bien commun au nom des intérêts particuliers ou sectaires. La liberté n'a de sens pour Burke qu'inscrite au sein de structures sociales existantes et dans le cadre d'une tradition qui ne peut ni ne doit être remise radicalement en cause. La liberté des Révolutionnaires, à cet égard, ne peut être considérée au mieux que comme une sorte de libertinage coupable. Le livre de Burke n'est pas apprécié par l'ensemble de ses amis politiques : Thomas Jefferson le condamne ; Fox le juge excessivement conservateur, mais ne rompt pas avec lui⁵⁰, contrairement aux whigs les plus radicaux ; et dès 1790, Mary Wollstonecraft publie sa *Vindication of the Rights of Men*, suivi par les *Rights of Man* (1791) de

⁴⁸ Fritzsche 2001, p. 116.

⁴⁹ Verhoeven 2013, p. 29.

⁵⁰ Bullard 2011, p. 21.

Thomas Paine, Richard Brinsley Sheridan, pour sa part, s'oppose directement à Burke lors des débats qui ont lieu au Parlement autour de l'Aliens Act. Cette proposition de loi est déposée par William Grenville, premier baron de Grenville le 19 décembre 1792, et finalement votée le 8 janvier 1793. Il s'agit de limiter l'immigration au sein du pays, de crainte qu'une masse importante de citoyens français – et, parmi eux, des révolutionnaires ou des espions potentiels – ne cherche asile en Grande-Bretagne – en septembre 1792, près de 4000 réfugiés s'étaient déjà installés⁵¹. À l'occasion des débats, Burke affirme que des centaines de réfugiés français installés à Londres n'attendent que le signal pour lever les armes contre les autorités britanniques, alliant le geste à la parole en brandissant un couteau : Sheridan lui répond, en ironisant : « Where's the fork ? », provoquant l'hilarité générale⁵².

Mais le livre de Burke est un succès de librairie : malgré son prix prohibitif de 3 shillings, 30 000 exemplaires se vendent en l'espace de deux années⁵³. Un succès d'autant plus notable que les idées de Burke rejoignent celles de nombreux contemporains comme John Adams, George Washington et Alexander Hamilton, mais aussi comme le Premier ministre lui-même, William Pitt le Jeune, qui déclare : « By the wisdom of our ancestors to serve as a bulwark to the Church, whose constituency was so intimately connected with that of the state, that the safety of the one was always liable to be affected by any danger which might threaten the other »⁵⁴. Il est probable que l'estampe de Mauritius Lowe fait référence à l'ensemble de ces événements, mais aussi, et plus spécifiquement, à l'initiative d'Edmund Burke. La figure allégorique du Pouvoir royal est directement associée à celle de la Constitution, qui est aussi assimilable à la Grande-Bretagne toute entière (Britannia), assise sur son trône et qu'il protège. À l'instar d'Hercule (la Vertu) et de Minerve

(la Sagesse), le Pouvoir royal ne part pas à l'assaut de la Sédition et la Luxure, mais « défend » (c'est le terme employé dans la légende de l'estampe) un territoire et un régime : un territoire insulaire et autonome, que représente une tribune où sont regroupées l'ensemble des figures associées à la nation britannique, opposée au pays français symbolisé par un bâtiment en feu ; et un régime où la légitimité du pouvoir royal, incarné par les nombreux emprunts à la symbolique et aux références de l'Antiquité classique, est contrastée avec la furie de la Sédition et de la Luxure qui tiennent une torche, une dague ou une épée courte, ainsi qu'un bâton d'Aaron surmonté d'un bonnet phrygien. Lowe rompt ainsi avec l'habituelle neutralité politique des tableaux exposés à la Royal Academy en prenant fait et cause pour les idées défendues par Pitt le Jeune et Burke, auxquelles il fait allusion dans la légende de son estampe en s'adressant aux « lovers of liberty », comme Burke qui, lui aussi, en appel aux défenseurs d'une liberté véritable et authentique, une liberté fondée sur le contrat social, la tradition et la loi, en opposition aux révolutionnaires, qu'il juge des tyrans se drapant dans les vêtements d'une fausse liberté :

I wish you may not be going fast, and by the shortest cut, to that horrible and disgusting situation. Already there appears a poverty of conception, a coarseness and a vulgarity, in all the proceedings of the Assembly and of all their instructors. Their liberty is not liberal. Their science is presumptuous ignorance. Their humanity is savage and brutal. [...] They ought to be persuaded that they are full as little entitled, and far less qualified with safety to themselves, to use any arbitrary power whatsoever; that therefore they are not, under a false show of liberty, but in truth, to exercise an unnatural, inverted domination, tyrannically to exact, from those who officiate in the state, not an entire devotion to their interest, which is their right, but an abject submission to their occasional will; extinguishing thereby, in all those who serve them, all moral principle, all sense of dignity, all use of judgment, and all consistency of character; whilst by the very same process they give themselves up a proper, a suitable, but

⁵¹ Dinwiddy 1968.

⁵² Arnold-Baker 1996, p. 393.

⁵³ Butler 2002, p. 34-35.

⁵⁴ Reid 1969, p. 261.

a most contemptible prey to the servile ambition of popular sycophants, or courtly flatterers⁵⁵.

L'œuvre de Mauritius Lowe est donc doublement légitimiste. Elle l'est d'abord sur le plan des idées. Le peintre cherche ostensiblement à s'attirer les bonnes grâces politiques d'une institution qui, protégée par le roi, ne peut guère défendre les idées républicaines sans s'attirer aussitôt les foudres de l'opinion publique et professionnelle et, de ce fait, sans se priver d'une partie importante de sa clientèle réelle ou potentielle, comme l'ont bien montré les difficultés de James Barry dans le passé. Mais l'estampe de Lowe est aussi légitimiste du point de vue artistique. Guère innovante sur le plan formel ou iconographique, elle creuse le sillon de l'art sublime développé durant les années 1770 et 1780 par Fuseli. La figure du Pouvoir royal, dont les proportions et le traitement de l'anatomie sont calqués sont celles des *Dioscures* du Quirinal, devenus le véritable *topos* de la peinture d'histoire du peintre zurichois et de ses imitateurs, fonctionne comme un véritable clin d'œil, si appuyé que l'œuvre de Lowe, éminemment référentielle et opportuniste, paraît davantage mue par le souci de plaire et de s'inscrire dans le sillage des grands maîtres de l'École et de la nation anglaises que par l'ambition de proposer une nouvelle manière de penser la peinture d'histoire britannique.

La situation est un peu différente pour un peintre comme Robert Smirke. De trente-quatre ans le cadet de Lowe, Smirke appartient à la génération des peintres les plus jeunes de la Royal Academy, dont il est élu associé le 10 novembre 1791. À ce titre, il a le vent en poupe au moment de la mort de Reynolds, notamment dans le domaine parodique où il est sollicité à de nombreuses reprises par John Boydell pour sa Shakespeare Gallery. Quand il devient académicien de plein droit le 11 février 1793, un an tout juste après le décès du premier président de l'académie, le tableau de diplôme qu'il présente, un *Don Quichotte et Sancho Pança* (ill. 197), met bien

en évidence l'étendue de ses talents et l'originalité de ses choix iconographiques. Smirke n'est pas le premier peintre d'histoire britannique du XVIII^e siècle à s'intéresser à l'œuvre de Cervantès. L'auteur espagnol, dont le *Don Quichotte* n'a jamais cessé de passionner les auteurs anglais, à l'image d'Henry Fielding qui a ouvertement précisé que son *Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews* (1741) avait été écrit en émulation avec Cervantès⁵⁶, a régulièrement inspiré les artistes britanniques, surtout depuis la parution de l'illustration d'une édition espagnole (1723) du *Don Quichotte* par William Hogarth (ill. 19)⁵⁷. Mais Smirke fait volontairement le choix de ne pas représenter une scène spécifique du roman picaresque, mais de proposer, dans le sillage de John Hamilton Mortimer, le portrait historique de ses deux principaux protagonistes, de leur caractère comme de leur relation.

Il est assez significatif que le tableau ovale ne soit pas organisé autour de la figure de Don Quichotte, mais de celle de son écuyer. Sancho Pança occupe la place centrale au sein d'une composition où il attire à lui le regard du spectateur en étant peint avec les teintes les plus claires de la palette. Son attitude, les mains serrées, les yeux exorbités et la bouche relevée, alliée à la présence ostensible de son âne Rucio, traduit le peu d'intelligence que Cervantès prête au personnage au début du récit, ce « paysan », cet « homme de bien (s'il est permis de qualifier ainsi celui qui est pauvre), mais qui n'avait assurément guère de plomb dans la cervelle »⁵⁸. Il s'agit aussi d'exprimer la consternation qui s'empare de Sancho Pança au fil du roman face aux propos incohérents et fantastiques de Don Quichotte. L'apparence donnée à ce dernier synthétise quant à elle les principales caractéristiques du personnage dans le roman. L'état d'usure du casque, de la cuirasse, de la lance, de l'épée et de la rondache dont est paré l'hidalgo

⁵⁶ Marshall 2005, p. 167.

⁵⁷ Ingamells 1968, XXI, p. 763-767 ; Hammelmann 1975, p. 81-85.

⁵⁸ Cervantes [1996], I, vii.

⁵⁵ Burke 1790, § 135, 159.



197. Robert Smirke,
*Don Quichotte et Sancho
 Pança*, 1793, huile sur toile,
 78 x 104,5 cm, Londres,
 Royal Academy of Arts,
 inv. 03/886

rappelle avec une grande précision les conditions peu héroïques dans lesquelles il en a fait l'acquisition tout au début du livre :

Son premier soin fut de déterrer les pièces d'une vieille armure, qui, depuis longtemps couverte de moisissure et rongée par la rouille, gisait oubliée dans un coin de sa maison. Il les nettoya et les rajusta de son mieux, mais grand fut son chagrin quand au lieu du heaume complet il s'aperçut qu'il ne restait plus que le morion. Son industrie y suppléa, et avec du carton il parvint à fabriquer une espèce de demi-salade, qui, emboîtée avec le morion, avait toute l'apparence d'une salade entière. Aussitôt, pour la mettre à l'épreuve, il tira son épée et lui en déchargea deux coups dont le premier détruisit l'ouvrage d'une semaine. Cette fragilité lui déplut fort : afin de s'assurer contre un tel péril il se mit à refaire son armet, et cette fois il ajouta en dedans de légères bandes de fer. Satisfait de sa solidité, mais peu empressé de risquer une seconde expérience, il le tint désormais pour un casque de la plus fine trempe⁵⁹.

À côté de lui, son cheval dont la maigreur et le crin emmêlé ne le font guère ressembler au fier destrier dont l'apprenti cavalier avait choisi le nom pour ses résonnances héroïques : « Après beaucoup de noms pris, quittés, rognés, allongés, faits et défaits, il s'arrêta à celui de Rossinante, qui lui parut tout à la fois sonore, retentissant, significatif, et bien

⁵⁹ *Ibid.*, I, I.

digne, en effet, de la première de toutes les rosses du monde »⁶⁰ : « Cela fait, notre hidalgo alla visiter sa monture ; et quoique la pauvre bête eût plus de tares que de membres, et fût de plus chétive apparence que le cheval de Gonèle, il lui sembla que ni le Bucéphale d'Alexandre ni le Babieça du Cid ne pouvaient lui être comparés »⁶¹. Quant à l'attitude conférée à la figure de Don Quichotte, elle correspond à la façon contradictoire dont Cervantès le décrit : un être qui ne rêve que de grandes actions alors qu'il n'est qu'un être pris dans une folie de parole verbeuse, rêvant de ses aventures à partir de ses lectures de romans chevaleresques :

La raison l'ayant abandonné sans retour, il en vint à former le plus bizarre projet dont jamais fou se soit avisé. Il se persuada qu'il était convenable et même nécessaire, tant pour le service de son pays que pour sa propre gloire, de se faire chevalier errant et de s'en aller de par le monde, avec son cheval et ses armes, chercher les aventures, défendre les opprimés, redresser les torts, et affronter de tels dangers que s'il en sortait à son honneur, sa renommée ne pouvait manquer d'être immortelle. Le pauvre rêveur se voyait déjà couronné par la force de son bras, et, pour le moins en possession de l'empire de Trébizonde. Plein de ces agréables pensées, et emporté par le singulier plaisir qu'il y trouvait, il ne songea plus qu'à passer du désir à l'action⁶².

Tandis que le bras gauche accoudé indique la volonté farouche de l'hidalgo de réussir son entreprise impossible, la position de son bras droit et son attitude générale semblent désamorcer tout esprit de sérieux. Indiquant le ciel à un Sancho Pança dubitatif, Don Quichotte esquisse un geste dont son écuyer se moquera ouvertement en dénonçant son caractère vain et répétitif et en étant châtié pour cela :

Sancho alla se planter devant lui, et en le contrefaisant d'un air goguenard, lui dit : « Apprends, ami Sancho, que le ciel m'a

fait naître pour rapporter l'âge d'or dans ce maudit siècle de fer : à moi sont réservées les grandes actions et les périlleuses aventures... » et il allait continuer de plus belle, quand notre chevalier, trop en colère pour souffrir que son écuyer plaisantât si librement, lève sa lance, et lui en applique sur les épaules deux coups tels que s'ils lui fussent aussi bien tombés sur la tête, il se trouvait dispensé de payer ses gages, si ce n'est à ses héritiers⁶³.

Ce geste, qui semble reprendre parodiquement celui qui, inspiré de la *Mort de Germanicus* (ill. 37) de Nicolas Poussin, a souvent été repris par les peintres d'histoire britanniques du XVIII^e siècle, entre en contradiction avec le décor, constitué d'un ciel voilé et d'un paysage de rochers désolés, mais encore la position même des protagonistes, assis à même le sol poussiéreux, dans la situation de deux hères en quête d'aventures plutôt que de deux héros pris dans l'action de leurs nobles exploits. Plus qu'une simple illustration exemplaire du *Don Quichotte* de Cervantès, le tableau de Smirke s'apparente ainsi à un discours ironique. Parodiant le grand style cher à la plupart de ses collègues et de ses contemporaines, il tente de s'éloigner des clichés de la grande peinture d'histoire et de leur grandiloquence pour les renouveler par le rire et le second degré. Cette ironie et ce goût de la polémique touchent au contenu iconographique des œuvres de Robert Smirke, mais aussi, et c'est important de le souligner, à la matière politique de ses idées. Contrairement à Mauritius Lowe, en effet, Smirke est marqué par les idées radicales. Il défend publiquement les principes de la démocratie, notamment durant les années post-révolutionnaires. Son opposition au pouvoir du roi et ses sympathies à l'égard des premières actions de la Révolution française sont de notoriété publique si bien que Joseph Farington évoque alors « the effects of S. contaminating the minds of his daughter and sons with his principles »⁶⁴, tandis que Benjamin West, sans doute incité par George III, « West

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, I, xx.

⁶⁴ Farington [1978], t. III, p. 1113.

198. Robert Pollard et Francis Jukes d'après Robert Smirke, « *La Tentative d'assassinat du roi* », 1786, eau-forte et aquatinte, 44,1 x 55,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1880,1113.2269



spoke to Smirke abt. the King having been informed of his holding democratic principles »⁶⁵. Avec le temps, les idées de Smirke ne font que se radicaliser et vont jusqu'à s'exprimer dans ses tableaux. En 1796, il fait ainsi graver par Robert Pollard et Francis Jukes sa « *Tentative d'assassinat du roi* » (« *The Attempt to assassinate the King* » ; ill. 198), dix ans tout juste après les faits décrits. Le 2 août 1786, alors qu'il descend de son carrosse et s'appête à entrer dans le palais de St James, George III est accosté par une jeune femme, Margaret Nicholson, qui prétend vouloir lui présenter une pétition. Au moment le roi se rend compte que la pétition n'est qu'une feuille de papier vierge, Nicholson frappe sa poitrine à deux reprises à l'aide d'un couteau à dessert⁶⁶. Pleine de sang-froid et d'aménité, la réaction de George III, toutefois, étonne l'assistance, comme le souligne l'estampe de Smirke⁶⁷. Le

⁶⁵ Farington [1978], t. I, p. 270.

⁶⁶ Nicholson 1786, p. 28-31.

⁶⁷ « On the second of August 1786, Margaret Nicholson, under the pretence of presenting a Petition, attempted to stab his Majesty as he was alighting from his Chariot at the garden entrance to St. James' Palace near Marlborough Wall, but was happily prevented by Mr. Topper, one of the King's footmen, and an attendant Yeoman by whom she was secured. At the same time, the Sovereign with great coolness and humanity said: « I have received no injury – Don't hurt the Woman – The poor Creature appears to be insane ». After several examinations, no doubt of her insanity remaining, she was sent to Bethlem Hospital » (Toone 1834, p. 237).

calme du roi, et la folie de la jeune femme, attestée par l'enquête qui a suivi, ont beaucoup fait pour le regain de popularité du souverain britannique. Quelques semaines après l'événement, plusieurs estampes, comme celles de Robert Dighton ou de Francis West, mettent en scène la tentative d'assassinat en s'attardant surtout sur les qualités morales et héroïques de George III plutôt que sur l'événement lui-même⁶⁸. Des artistes et des auteurs prônent toutefois une interprétation moins positive de cet incident. Ils font de Margaret Nicholson, la simple fille d'un barbier, devenue servante puis dentellière, l'allégorie d'un peuple opprimé et désireux de renverser un régime tyrannique, symbolisé par son souverain, et cela d'autant plus que le 21 janvier 1790, John Frith agressa à son tour George III en lançant une pierre sur son carrosse, alors en route vers le Parlement. En novembre 1810, Percy Bysshe Shelley et son ami Thomas Jefferson Hogg publieront des *Posthumous Fragments of Margaret Nicholson*, un ensemble de poésies fictivement attribuées à Margaret Nicholson, dont l'acte est directement comparé à l'assassinat d'Henri IV par François Ravailiac (1610) et au meurtre de Jean-Paul Marat par Charlotte Corday (1793), et qui sert de prétexte à un pamphlet clairement radical et anti-absolutiste. En 1786, d'autres voix s'élèvent pour critiquer le traitement inéquitable de Margaret Nicholson, son procès précipité et les conditions illégales qui ont conduit à son internement, même s'il lui a permis d'éviter la mort⁶⁹.

En apparence, l'estampe de Smirke semble elle aussi traduire une certaine forme d'admiration vis-à-vis de la réaction du roi : tandis que toutes les figures de la composition s'affairent, effrayées, autour de Margaret Nicholson, dont la main gauche tient fermement le couteau, le monarque a son regard exclusivement concentré sur la feuille qu'elle lui adresse de l'autre

côté. Seul son geste de la main droite, la paume ouverte vers l'avant, semble exprimer sa surprise vis-à-vis de l'agressivité soudaine de Margaret Nicholson ou, peut-être, sa tentative de se protéger de l'attaque. Pour l'essentiel, toutefois, le roi est présenté, pour ainsi dire, comme une victime consentante. Seuls deux de ses hommes agissent pour le protéger : à sa droite, M. Topper, l'un de ses gardes du corps, accourt les mains en avant pour se jeter sur la femme ; à sa gauche, dans une position héroïque évoquant le *Gladiateur Borghèse*, un soldat vêtu d'un uniforme rayé et armé d'une lance, se précipite afin d'aider lui aussi à maîtriser Margaret Nicholson. Le contexte dans lequel l'estampe a été publiée, dix ans après l'événement, mais trois ans seulement après l'exécution de Louis XVI et une année après la dissolution de la Première Coalition contre la France, avec le retrait de la Prusse et de l'Espagne, peut toutefois laisser penser que, pour Smirke, la représentation de cette tentative d'assassinat de George III n'était pas anodine ou sans signification.

Pour trois raisons, au moins, il lui semble important d'en faire publiquement état. En apparence, tout du moins, cette estampe lui permet de véhiculer le message légitimiste d'un artiste soucieux de perpétuer la mémoire d'un souverain sage et admirable, toujours utile alors que Smirke souhaite plus que jamais gravir les échelons de la Royal Academy, quatre ans après la mort de Reynolds et trois années après être devenu académicien de plein droit. De ce point de vue, *La Tentative d'assassinat du roi* s'apparente pour Smirke à une modeste tentative d'émulation avec les grands exemples antécédents de peintures d'histoire contemporaines où se sont illustrés certains de ses brillants prédécesseurs, comme Penny ou Copley. Enfin et surtout, il est possible à l'artiste de rappeler implicitement que plane toujours sur le corps du roi et de la monarchie britannique une menace, si ce n'est physique, tout du moins symbolique.

Si, après la mort de Joshua Reynolds, une véritable course à l'héritage est entamée parmi ses anciens

⁶⁸ Robert Dighton (1786, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1935,0522.1.37); Francis West (1786, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1875,0313.195).

⁶⁹ Poole 2000, p. 78.

protégés, les artistes qui se sont toujours déclarés des sympathisants de son art ou des peintres désireux de se placer dans son sillage, cette course, accélérée par les événements politiques contemporains, en Grande-Bretagne comme en Europe, est marquée davantage du sceau d'une ambition de renouvellement que de conservatisme.

Le difficile renouvellement des formes

Ce renouvellement concerne aussi bien les sujets que les formes de la peinture d'histoire britannique de la toute fin du XVIII^e siècle, y compris dans des domaines que les artistes semblent avoir usés jusqu'à la corde depuis de nombreuses années.

William Shakespeare et ses réinventeurs

C'est le cas, par exemple, des textes de Shakespeare. Malgré le grand nombre des œuvres qui, depuis le début du XVIII^e siècle, se sont ingénies à les illustrer ou à en proposer de nouvelles traductions visuelles, elles continuent de susciter l'intérêt des entrepreneurs et des peintres. Boydell cherche naturellement à tirer profit du succès des premières expositions de sa Shakespeare Gallery, allant jusqu'à présenter et offrir en 1791 vingt-quatre des tableaux qui lui ont été livrés par les peintres qu'il a contactés à la Corporation de Londres, afin qu'ils soient exposés dans l'espace prestigieux du Guildhall. Trois ans plus tard, dans la préface d'un catalogue dressant la liste de toutes les œuvres données à la Corporation, Boydell explique les différentes raisons qui expliquent ces multiples dons :

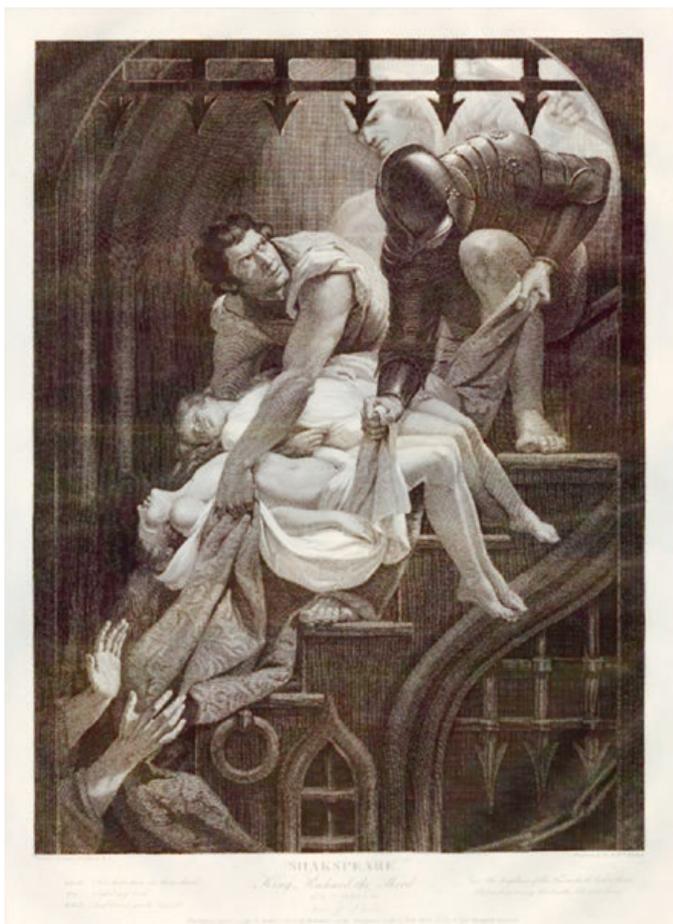
It may be a matter of wonder to some, what enducements I could have to present the City of London with so many expensive Pictures; the principal reasons that influence me

were these: First: to show my respect for the Corporation, and my Fellow Citizens, Secondly: to give pleasure to the Public, and Foreigners in general, Thirdly: to be of service to the Artists, by shewing their works to the greatest advantage: and, Fourthly: for the mere purpose of pleasing myself⁷⁰.

À ces différentes explications, deux doivent être ajoutées. Ces dons offrent à Boydell la possibilité de se présenter comme le principal donateur de la Corporation de Londres et, de ce fait, comme le principal bienfaiteur de Londres qu'il dirige en tant que *lord mayor* depuis 1790. Par ailleurs, sa Shakespeare Gallery connaît des difficultés commerciales, notamment en raison de la crise économique qui suit le déclenchement de la Révolution française et de la guerre entre la France et la Grande-Bretagne. À la toute fin de sa vie, Boydell est contraint de vendre les œuvres dont il est encore le propriétaire afin d'éviter la faillite, mourant d'ailleurs avant que la dispersion de la Shakespeare Gallery n'ait véritablement lieu.

Parmi les derniers artistes à collaborer avec Boydell, James Northcote représente désormais la vieille garde des peintres de la Royal Academy, alors que, quelques années plus tôt, il était pressenti comme l'avenir de la nouvelle peinture d'histoire britannique, sans doute moins pour ses talents personnels que pour la qualité de son parcours professionnel, de l'atelier de Reynolds jusqu'aux salles d'exposition de la Somerset House. Durant les années 1790, il continue de travailler pour Boydell. Il lui livre notamment, en plus du *Réveil de Juliette* (1790; ill. 187), une *Mort de Mortimer en prison* (1791), tirée de la scène v de l'acte II de *1 Henry VI* ainsi qu'un *Édouard IV annonçant le règne heureux de son fils sous les yeux de son frère Richard* (1791), qui reprend la dernière scène de l'acte V de *3 Henry VI*. Appartenant à la même série de tableaux, son *James Tyrrell descendant avec l'aide du chapelain de la Tour le corps des princes qu'il vient d'assassiner*

⁷⁰ Cité par Bruntjen 1985, p. 213-214.



199. William Skelton d'après James Northcote, *James Tyrrell descendant avec l'aide du chapelain de la Tour le corps des princes qu'il vient d'assassiner* (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell), 1795, eau-forte et gravure, 56,5 x 41,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Dd,6.25

(ill. 199) fait en quelque sorte suite à la scène finale de 3 *Henry VI*. Après avoir prétendu rendre hommage au jeune Édouard, Richard, tout juste monté sur le trône en tant que Richard III, après la mort de son frère, annoncée au début de l'acte II, organise l'exécution du prince et de son jeune frère, Richard, duc d'York, dans la Tour de Londres où ils passent la nuit⁷¹. Il demande

à Buckingham de s'occuper des deux princes, mais ce dernier hésite. Il recrute alors James Tyrrell, qui fait tuer les deux enfants avant de les sortir de la Tour et de les enterrer. Le moment du meurtre par Dighton et Forrest, les deux hommes dépêchés par James Tyrrell, avait déjà été peint par James Northcote en 1786, dans un tableau placé sous le double signe de la trahison et du sacrilège, comme en témoigne Tyrrell lui-même, empli d'amertume et de culpabilité⁷² :

The tyrannous and bloody deed is done.
 The most arch of piteous massacre
 That ever yet this land was guilty of.
 Dighton and Forrest, whom I did suborn
 To do this ruthless piece of butchery,
 Although they were flesh'd villains, bloody dogs,
 Melting with tenderness and kind compassion
 Wept like two children in their deaths' sad stories.
 « Lo, thus », quoth Dighton, « lay those tender babes » :
 « Thus, thus », quoth Forrest, « girdling one another
 Within their innocent alabaster arms :
 Their lips were four red roses on a stalk,
 Which in their summer beauty kiss'd each other.
 A book of prayers on their pillow lay ;
 Which once », quoth Forrest, « almost changed my mind ;
 But O ! the devil » – there the villain stopp'd
 Whilst Dighton thus told on : « We mothered
 The most replenished sweet work of nature,
 That from the prime creation e'er she framed ».
 Thus both are gone with conscience and remorse ;
 They could not speak ; and so I left them both,
 To bring this tidings to the bloody king.
 And here he comes⁷³.

Le tableau de 1795, de son côté, ne peut se fonder sur un passage aussi long et détaillé, dans la mesure où le récit de l'enlèvement des deux corps n'existe pas dans le texte shakespearien. Richard III se contente de demander à James Tyrrell si sa mission a bien été accomplie, avant

⁷¹ William Shakespeare, *Richard III*, IV, II. Voir Boydell 1796, n° LXXVI, p. 162-163.

⁷² Petworth House.

⁷³ William Shakespeare, *Richard III*, IV, III, v. 24-43.

de lui suggérer de lui préciser plus tard les conditions dans lesquelles a eu lieu le meurtre – un échange qui n’aura finalement pas lieu et que, d’une certaine manière, le tableau de Northcote remplace par l’image :

KING RICHARD III : Kind Tyrrel, am I happy in thy news?

TYRREL : If to have done the thing you gave in charge
Beget your happiness, be happy then,
For it is done, my lord.

KING RICHARD III : But didst thou see them dead?

TYRREL : I did, my lord.

KING RICHARD III : And buried, gentle Tyrrel?

TYRREL : The chaplain of the Tower hath buried them ;
But how or in what place I do not know.

KING RICHARD III : Come to me, Tyrrel, soon at after supper,
And thou shalt tell the process of their death.
Meantime, but think how I may do thee good,
And be inheritor of thy desire.

Farewell till soon.

Exit Tyrrel ⁷⁴.

Le tableau de Northcote n’est donc pas, à proprement parler, une illustration d’une scène de *Richard III* : il représente ce qui n’est pas dit dans la pièce, ni vraisemblablement ce qui est montré sur les planches. Les vers rappelés par le peintre au bas de l’estampe tirée de son œuvre ne décrivent d’ailleurs pas l’événement, mais rapportent la discussion entre le roi et Tyrrel :

KING RICHARD III : But didst thou see them dead?

TYRREL : I did, my lord.

KING RICHARD III : And buried, gentle Tyrrel?

TYRREL : The chaplain of the Tower hath buried them ;
But how or in what place I do not know.

Brodant sur les indications données par le dramaturge, le peintre prend ainsi le risque de donner à son tableau les contours d’un meurtre obscène que Shakespeare s’est refusé à faire voir ou à faire dire ; mais il s’autorise aussi, de ce fait, une liberté que n’offrent guère la

plupart des commandes de Boydell. Pour éviter toute forme d’inconvenance, Northcote veille à demeurer au plus près des circonvolutions et des prétérations du texte shakespearien. Les corps assassinés des deux princes ne présentent aucune blessure ni souffrance apparentes. Leurs visages semblent paisibles ; la position et la pâleur de leur corps répondent précisément aux propos de Dighton et de Forrest, remémorés par Tyrrell, qui évoquent « les deux bambins » qui « dormaient », « l’un à l’autre enlacés dans leurs bras innocents d’une blancheur d’albâtre ». De même, la manière dont Dighton et Forrest sont représentés indique les difficultés qu’ils ont eux-mêmes dû affronter pour tuer les deux enfants. L’homme casqué et en armure est doute Dighton. Il est le seul des deux complices à avouer avoir « étouffé [*smothered*] le plus doux et parfait ouvrage que Nature eût fait depuis le jour de la Création ». Son costume, ainsi que ses deux mains nerveusement resserrées sur les plis du drap servant de linceul, expriment la violence du geste meurtrier. Mais la dissimulation du visage sous la visière du casque noir permet aussi, par un emprunt habile à la célèbre invention de Timanthe, dans son *Sacrifice d’Iphigénie*, de faire allusion au caractère inexprimable de la culpabilité des deux meurtriers. Elle évoque encore la manière dont Shakespeare lui-même, relayé par James Tyrrell, parvient à rendre compte de l’événement en jouant d’un art saisissant de l’ellipse, résumé en sept mots et un vers : « The tyrannous and bloody deed is done ». L’autre protagoniste de la scène, sans doute Forrest, soulève le corps des deux enfants tout en se retournant vers un troisième personnage tenant une torche, au second plan. Il n’est pas précisé dans le texte de *Richard III* qu’une autre personne ait assisté à l’enlèvement des deux cadavres en-dehors de Dighton et de Forrest. Ce troisième personnage pourrait représenter « le chapelain de la Tour » dont Tyrrell dit qu’il s’est occupé d’ensevelir le corps des deux princes, à moins qu’il ne s’agisse d’un simple page accompagnant les deux sbires. Mais comme il est probable que la figure se retournant est celle de Forrest, dont les propos indiquent

⁷⁴ *Ibid.*, III, IV, III, V. 24-35.

l'indécision, mais aussi la colère à l'égard du « diable » (« Sur l'oreiller gisait un livre de prières, ce qui, reprit Forrest, a failli m'arrêter. Mais, oh ! le diable »), il n'est pas impossible que ce troisième personnage, qui tient la torche comme pour guider les deux hommes, soit la représentation de Tyrrell lui-même, que Northcote présente ainsi comme l'organisation du crime et contre l'autorité duquel Forrest semble se retourner un instant. Demeure un dernier personnage, qui n'est pas non plus directement évoqué dans le texte de la pièce, et que Northcote représente pourtant dans son tableau : celui dont le spectateur aperçoit les deux mains ouvertes, sans doute de désespoir, dans la partie inférieure gauche de la composition. Compte tenu de la position de ces mains, qui semblent sortir du tombeau lui-même, ou d'un espace en-dehors du champ du tableau, elles doivent être analysées comme un commentaire métapictural du récit représenté, issu de l'invention propre de Northcote plutôt que de celle de Shakespeare. Si la figure de l'homme portant la torche était bien celle du chapelain ou d'un page, ces deux mains pourraient être celles de Tyrrell et exprimer ainsi le remords qu'il évoque lui-même avant de parler avec Richard III. On ne comprendrait pas, toutefois, pour quelle raison Northcote aurait représenté ces deux mains semblant surgir du tombeau. La seule manière plausible d'expliquer ces mains, auxquelles le peintre refuse de donner un corps et un visage, est d'en faire une apparition, au sens propre du terme : celle d'Édouard V, dont la mort prématurée l'avait séparé une première fois de ses enfants chéris, et qui voit, dans leur meurtre, une deuxième déchirure ; mais aussi, plus généralement, l'évocation de l'ensemble des victimes apparaissant devant Richard III, au cours de la cinquième scène du dernier acte, maudissant le roi pour ses actions et souhaitant sa mort. Plusieurs d'entre eux font explicitement référence aux meurtres des deux princes. C'est le cas du « Ghost of Prince Edward » :

Be cheerful, Richmond ;
for the wronged souls

Of butcher'd princes fight in thy behalf⁷⁵.

Mais ce sont aussi et surtout les deux princes eux-mêmes qui reviennent vers leur meurtrier pour le confronter à ses propres turpitudes :

[*To King Richard III*] Dream on thy cousins smother'd in the Tower :

Let us be led within thy bosom, Richard,
And weigh thee down to ruin, shame, and death !
Thy nephews' souls bid thee despair and die !

[*To Richmond*] Sleep, Richmond, sleep in peace, and wake in joy ;

Good angels guard thee from the boar's annoy !

Live, and beget a happy race of kings !

Edward's unhappy sons do bid thee flourish⁷⁶.

Sans réelles indications narratives ou scéniques sur la manière dont le meurtre des deux princes a eu lieu, Northcote se concentre sur le sens qu'il veut donner au récit plutôt que sur le texte de Shakespeare lui-même ; il donne ainsi à son tableau la portée d'une scène religieuse et morale : nus et abandonnés à un sommeil éternel, les deux princes sont présentés comme des martyrs, soulevés au-dessus d'un vide comme le Christ est mis au tombeau dans le célèbre tableau du Caravage⁷⁷. Alors que, lors de la scène d'apparition des spectres, Richard III appelle le Christ à l'aide (« Have mercy, Jesu ! »), se sentant à présent seul, la scène peinte par Northcote rappelle l'un des nombreux crimes qui justifient les apparitions finales de la pièce.

Si, à l'image de James Northcote, les peintres d'histoires britanniques les plus expérimentés continuent de creuser le sillon shakespearien, les peintres de la jeune génération s'intéressent également aux nouvelles possibilités iconographiques et formelles qu'ils peuvent trouver dans l'œuvre du dramaturge anglais. Au tournant du siècle, un nombre grandissant d'artistes se penchent non point

⁷⁵ *Ibid.*, V, v, v. 76-77.

⁷⁶ *Ibid.*, V, 100-107.

⁷⁷ 1602-1604, Rome, pinacothèque des Musées du Vatican.

seulement sur le théâtre de Shakespeare, mais également sur sa poésie. C'est le cas, fort significatif, de John Mallord William Turner qui, entre 1803 et 1804, achève un *Vénus et Adonis* (ill. 200) dont il a été explicitement dit, après son rachat par Hugh Andrew Johnstone, baron Munro de Novar, en 1830, et son exposition à la Royal Academy in 1849, qu'il entretient des liens aussi bien avec la tradition iconographique et artistique qu'avec le célèbre poème publié pour la première fois par Shakespeare en 1593 (*Venus and Adonis*): « This mythological theme having been re-painted by Titian and sung by Shakespeare, has lost none of its beauty on Mr. Turner's canvas. [...] The little cupids [*sic*] loosening the sandal of Adonis is a suggestion as significant as pages of words could express »⁷⁸.

Turner peint son *Vénus et Adonis* alors qu'il n'est pas encore trentenaire. Son nom, toutefois, est déjà bien connu de ses collègues. Jeune, il se fait connaître par ses dessins à l'aquarelle – principalement des paysages et des vues d'architecture, pour lesquels il bénéficie des conseils d'architectes comme James Wyatt ou Joseph Bonomi. À la fin de l'année 1789, il étudie dans l'atelier du dessinateur Thomas Malton. À l'âge de quatorze ans, il entre dans les ateliers de la Royal Academy. Un an plus tard, il expose une vue du palais épiscopal de Lambeth, à l'aquarelle. Son père affirme à Thomas Stothard: « My son, sir, is going to be a painter »⁷⁹. Il attire alors l'attention des premiers clients, comme Richard Colt Hoare, de Stourhead, qui lui commande une série de dessins paysagers et architecturaux, qui seront gravés par John Landseer. C'est en 1796 que Turner expose sa première huile sur toile, des *Pêcheurs à la mer*⁸⁰, qui entre en émulation avec les marines de Willem van de Velde le Jeune et reçoit un accueil très favorable. En novembre 1798, Turner, soutenu par Joseph Farington, fait partie des vingt-quatre candidats pour les deux postes vacants d'associés à la Royal



200. John Mallord William Turner, *Vénus et Adonis*, v. 1803-1804, huile sur toile, 149 x 119,4 cm, Londres, Tate Britain, inv. TW1814

Academy: il finit troisième. Cet échec encourage le jeune peintre à poursuivre ses efforts. Peignant ses premiers paysages historiques, dont fait partie son *Énée et la Sibylle au lac Averno*, exécuté vers 1798 pour Colt Hoare dans le goût de Claude Lorrain⁸¹, il est élu associé l'année suivante et devient l'un des peintres les plus prometteurs de l'institution, notamment aux yeux de son nouveau président, Benjamin West. Dès 1800, Turner choisit ainsi d'exposer pour la première fois un paysage historique, *La Cinquième Plaie d'Égypte*⁸², chaleureusement reçue par la presse et achetée par William Beckford. Sans doute est-ce vers 1801 que le jeune peintre conçoit pour la

⁷⁸ *The Athenaeum*, 12 mai 1849.

⁷⁹ Hamilton 2007, p. 15.

⁸⁰ Londres, Tate Britain.

⁸¹ Londres, Tate Britain.

⁸² Indianapolis Museum of Art.

première fois son projet autour de la *Vénus et Adonis*. En 1801, John Julius Angerstein fait l'acquisition d'un *Vénus et Adonis* de Titien qui devient immédiatement l'une des pièces maîtresses de sa collection⁸³ et attire l'intérêt des artistes qui en connaissent plusieurs autres versions alternatives dans les collections britanniques de l'époque⁸⁴. Aussi n'est-ce sans doute pas un hasard si, après avoir été l'un des premiers peintres britanniques à partir pour le continent, à la suite de la signature de la Paix d'Amiens, le 25 mars 1802, Turner réalise une première esquisse de son tableau dans son Calais Pier sketchbook, où il consigne notamment ses études des tableaux du Museum du Louvre⁸⁵.

Le peintre semble tirer l'idée première de son *Vénus et Adonis* de trois sources. La première, incontestable, est celle du modèle de Titien. Turner lui emprunte notamment le coloris d'ensemble, les bruns, les bleus et les rouges vifs, ainsi que la posture de Vénus, qu'il inverse en la présentant de face, et l'invention des chiens piaffant et tirant au bout de leur laisse avant de partir à la chasse. La deuxième source est probablement *La Mort de saint Pierre martyr* du même Titien, que les troupes napoléoniennes avaient enlevée à son église vénitienne de SS. Giovanni e Paolo en 1797 afin de l'intégrer aux collections du Museum parisien⁸⁶. Le tableau de Turner intègre le format vertical de l'œuvre de Titien, ainsi que la forme des arbres, à l'arrière-plan, et les putti couronnant le sommet de la composition. Une troisième source,

textuelle cette fois-ci, mérite enfin d'être mentionnée : celle du poème de Shakespeare. Comme l'indique Turner en inscrivant près de son dessin préparatoire, dans son Calais Pier sketchbook, la mention « Parting of Venus and Adonis », son tableau illustre six vers situés à la fin du poème de Shakespeare, au moment précis où Adonis quitte Vénus, après de longs moments d'étreinte et de discussions au cours desquels la déesse de l'amour tente vainement de convaincre son amant de ne pas la quitter et de ne pas partir pour la chasse⁸⁷.

Mais le tableau de Turner condense en réalité une grande partie du poème de Shakespeare, à commencer par la manière dont Adonis résiste aux charmes de Vénus. Représenté de dos, masquant une grande partie du corps de Vénus, l'Adonis peint par Turner est d'abord marqué par sa réticence, voire son refus des grâces de la déesse de l'Amour, alors que, chez Ovide et dans la transposition qui en est proposée par Edmund Spenser dans *The Faerie Queene*, Vénus et Adonis s'adonnent entièrement l'un à l'autre⁸⁸. Sa main droite, levée en direction de Vénus, condense l'ensemble des moments du poème où Shakespeare met en scène les réticences et les refus du beau chasseur :

Forced to content, but never to obey,
Panting he lies and breatheth in her face⁸⁹. [...]
Still is he sullen, still he lours and frets,
'Twixt crimson shame and anger ashy-pale⁹⁰. [...]
Upon this promise did he raise his chin,
Like a dive-dapper peering through a wave⁹¹. [...]
The time is spent, her object will away,
And from her twining arms doth urge releasing⁹².

Quant aux *putti* que Turner emprunte directement à *La Mort de saint Pierre martyr*, le peintre britannique

⁸³ Ce tableau fait partie des trente-huit tableaux achetés en bloc par le gouvernement britannique en 1824, pour 57 000 livres, et qui ont formé le noyau historique de la National Gallery.

⁸⁴ Benjamin West fait l'acquisition de son tableau (collection particulière, en prêt à l'Ashmolean Museum d'Oxford) lors de la vente aux enchères de la collection du duc d'Orléans, tout comme c'est également le cas d'un consortium dirigé par Frederick Howard, cinquième comte de Carlisle (Malibu, J. Paul Getty Museum). D'autres versions se trouvent alors dans les collections familiales de la famille Spencer, depuis 1685 (Washington, National Gallery of Art) et des comtes de Darnley (New York, Metropolitan Museum of Art).

⁸⁵ Londres, Tate Britain, Calais Pier sketchbook, fol. 26v°.

⁸⁶ Le tableau de Titien est rendu à son église originelle en 1816 avant d'être détruit par un incendie et remplacé par une copie réalisée par Carlo Loth en 1691.

⁸⁷ William Shakespeare, *Venus and Adonis*, v. 811-816.

⁸⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, X, v. 519-739 ; Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, III, vi, v. 29-49.

⁸⁹ William Shakespeare, *Venus and Adonis*, v. 61-62.

⁹⁰ *Ibid.*, v. 75-76.

⁹¹ *Ibid.*, v. 85-86.

⁹² *Ibid.*, v. 255-256.

fait le choix de conserver leur position au sommet de la composition, ce qui permet de donner le sentiment que ces petits amours se sont eux-mêmes éloignés d'Adonis et qu'ils sont ainsi impuissants à le retenir. Shakespeare évoque, au sujet de l'amour et du désir que Vénus porte à Adonis, le thème d'une prison dans laquelle elle tente de l'enfermer, voire d'une chasse au terme de laquelle c'est la déesse de l'amour qui tente de prendre le chasseur dans le filet de ses bras :

Look, how a bird lies tangled in a net,
So fasten'd in her arms Adonis lies⁹³.

Pour rendre compte de ce piège dont Adonis tente de s'extirper (« “For shame”, he cries, “let go, and let me go; / My day's delight is past, my horse is gone, / And 'tis your fault I am bereft him so” »⁹⁴), Turner accorde au seul *putto* qui voisine réellement voisiner avec le duo l'attitude d'une supplication larmoyante, par laquelle il tente d'empêcher le chasseur de ne pas partir pour la chasse en s'accrochant à ses chevilles. Cette figure explicite ainsi les plaintes qui, dans la bouche de Vénus, prennent les formes d'une séduction moins directement pathétique :

Still she entreats, and prettily entreats,
For to a pretty ear she tunes her tale⁹⁵.

Lié aux tableaux de Titien et au poème de William Shakespeare avec lesquels il entre clairement en émulation, le *Vénus et Adonis* de Turner se veut donc un chef-d'œuvre, au sens plein et entier de ces termes. Sans doute a-t-il été conçu et peint à cette fin. À son retour de France, le peintre commence à organiser la construction de sa propre galerie, dont l'espace généreux – près de six mètres de large sur plus de vingt de long – est relié à son atelier, Harley Street. Il est probable que le *Vénus et Adonis*, achevé vers 1804, a été peint en vue de faire partie de la première sélection des tableaux exposés

dans cette galerie, finalement ouverte en avril 1804. Son succès est d'ailleurs remarquable : il sera acquis par John Green, de Blackheath (qui achète également sa *Vue de Bonneville, en Savoie, avec le mont Blanc* [v. 1803]⁹⁶), avant son rachat par le baron Munro de Novar, le 26 avril 1830, pour 83 guinées.

Ce succès est d'autant plus remarquable que, déjà à l'époque, Turner est davantage considéré pour ses talents de peintre d'architecture et de paysages que comme peinture d'histoire, au sens strict du terme. Le choix du sujet de *Vénus et Adonis* et, plus encore, d'une composition dont l'arrière-plan est directement emprunté à celui de *La Mort de saint Pierre martyr* de Titien ne doit sans doute rien à ce hasard de ce point de vue. Le tableau du peintre vénitien est alors considéré comme l'un des plus beaux exemples d'intégration d'un paysage dans un tableau d'histoire. En 1764, Francesco Algarotti publie un essai sur la peinture en italien et en anglais où, dans le chapitre qu'il consacre au paysage, il fait l'éloge du tableau de Titien :

Titian, the great confidant of Nature, is the Homer of landscape. His scenes have so much truth, so much variety, and such a bloom in them, that it is impossible to behold them, without wishing, as if they were real, to make an excursion into them. And, perhaps, the finest landscape, that ever issued from mortal hands, is the back ground of his Martyrdom of St. Peter, where, by the difference between the bodies and the leaves of his trees, and the disposition of their branches, one immediately discovers the difference between the trees themselves; where the different soils are so well expressed, and so exquisitely clothed with their proper plants, that a botanist has much ado to keep his hands from them⁹⁷.

Cette précision botanique n'est toutefois pas la qualité que la plupart des peintres britanniques retiennent du tableau de Titien, lesquels valorisent au contraire son effet d'ensemble, tant sur le plan de la composition que

⁹³ *Ibid.*, v. 67-68.

⁹⁴ *Ibid.*, v. 379-381.

⁹⁵ *Ibid.*, v. 73-74.

⁹⁶ Londres, Tate Britain.

⁹⁷ Algarotti 1764, p. 72-73.

du coloris, et la manière dont le peintre italien parvient à organiser correctement les différentes figures du premier plan. Ainsi, quand Reynolds voit pour la première fois le tableau dans l'église de SS. Giovanni e Paolo, il est frappé par l'union parfaite des figures et du paysage⁹⁸. Le tableau de Titien est par ailleurs celui que Reynolds convoque le 11 décembre 1782, dans son onzième discours, quand il s'agit d'évoquer le primat du tout-ensemble et le rôle qu'un paysage peut jouer dans sa fabrication, n'hésitant pas à critiquer la nature des éloges d'Algarotti :

La même perfection de manière que Titien a montrée dans ses tableaux d'histoire ou dans ses portraits se retrouve dans ses paysages, soit dans les tableaux que l'on peut expressément appeler ainsi, soit dans qui servent seulement de fonds [à d'autres scènes]. L'un de ses meilleurs dans ce dernier genre est celui qui fait le fond de son tableau de *Saint Pierre martyr*. Les grands arbres qu'il y a introduits sont clairement distingués les uns des autres par la manière différente dont les branches sortent de leurs troncs, aussi bien que par leurs différents feuillages. Les plantes au premier plan sont variées de la même manière, autant que l'exige la variété, et pas davantage. Quand Algarotti parle de ce tableau et en fait l'éloge pour la distinction des feuilles et des plantes, au point de faire, comme il dit, l'admiration d'un botaniste, son intention est sans doute de louer, mais cela aux dépens de la vérité. Il aurait dû savoir que tel n'était pas le caractère du tableau de Titien. Mais, nous le savons, les connaisseurs ne cessent de trouver dans les tableaux ce qu'ils veulent y trouver. Algarotti n'a pas songé qu'en s'exprimant ainsi, il donnait de la réputation de Titien une description blessante. De tels comptes rendus sont de nature à nuire grandement aux jeunes peintres qui n'ont pas l'occasion de voir les ouvrages décrits. Ils peuvent s'imaginer, en lisant Algarotti, que le divin Titien a acquis ce surnom par une extraordinaire attention à des détails insignifiants, qui, en réalité, ne l'aurait pas élevé au-dessus d'un rang tout à fait commun de peintre⁹⁹.

Turner, qui consacre trois pages au tableau de Titien dans son carnet d'études consignant ses études au Louvre, ne tarit pas non plus d'éloges sur *La Mort de saint Pierre martyr* :

This picture is an instance of his great power as to conception and sublimity of intellect for the characters are finely contrived. The composition is beyond all system. The landscape tho natural is heroic. The figure wonderfully expressive of surprise and its concomitate fear. The sanguinary assassin striding over the prostrate martyr who with uplifted arm exults in being acknowledged by Heaven. The affrighted Saint has a dignity even in his fear (and tho' this idea might have been borrow'd) yet is here his own. The force with which he appears to bound towards you is an effort of the highest powers, the angels finely introduced and are boyant. Surely the sublimity of the whole lies in the simplicity of the parts and not in the historical colour which produces the sublimity in some pictures were [*sic*] the Subject and Nature must accord. Much has been said upon this subject more as an extenuation of an excentric color than as a Beauty or rule. Tho a charged with colour it should be uniform and accord with sentiments as of Nature. But here the tender green of the foreground and the foliage of the large trees are rendered black by the vivid blue of the sky which no doubt was glazed over with the nutralizing tint that pervades in the Saints but has been removed which has surely been removed from the right hand & leg of St Peter for it is of the same tone as the stone near it while the assassin is brown and full of colour. Fear is full, for when nature rather demands less of color, therefore the nutralizing tint, alias historical color, has been partially removed: not but blue is highly essential to the dignity of the subject, but its present glaze divides the picture into two, by being vivid and tender¹⁰⁰.

Et quand, dans un cours de 1811 dispensé à la Royal Academy, Turner se consacre à la question des fonds, de l'architecture et du paysage (« Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape »), c'est

⁹⁸ Blanc 2015, p. 265.

⁹⁹ Blanc 2015, p. 745-746.

¹⁰⁰ Londres, Tate Britain, inv. Turner Bequest LXXII 28a, fol. 27v°-28v°.

une nouvelle fois à la *Mort de saint Pierre martyr* qu'il revient, insistant sur la manière dont le paysage y joue un rôle premier :

But the highest honour that landscape has as yet, she received from the hands of Titian, which proves how highly he considered its value not only in employing its varieties of contrast, colour and dignity in most of his Historical Pictures; but the triumph even of Landscape may be safely said to exist in his divine picture of St. Peter Martyr. No thought of narrow subservience enters the Idea or appears in the arrangement of that truly great specimen of his powers and of art¹⁰¹.

Les arguments avancés par Turner concernent ainsi l'aspect formel aussi bien que l'invention du tableau de Titien. Il s'agit de défendre la manière dont l'artiste vénitien donne aux arbres une fonction structurante au sein de sa composition, en faisant converger plusieurs troncs à l'endroit même où a lieu le martyre, pour y « nouer » le récit visuel, et en couronnant la composition d'un ensemble de feuillages qui accompagne le geste de la victime réclamant sa palme de martyr, entourée d'anges. Mais, pour Turner, la réussite du tableau de Titien tient aussi dans sa capacité à mêler à l'histoire un paysage dont la dignité et la noblesse lui correspondent et ne crée pas, dans le tableau, un hiatus similaire à celui que Reynolds avait condamné, en 1788, dans la *Destruction des enfants de Niobé* de Richard Wilson :

History suffers only by a union with commonality. Whatever is little, mean and commonplace enters not, or ought not, the landscape of History as an assistant or as a Historical Landscape, or Architecture or Sculpture. Each, tho' separately drawn from the same source, yet should be considered separately for its subject by combining what is truly dignified and majestic and possessing Nature of an elevated quality. This [is the] class of Titian and Giorgione landscapes and

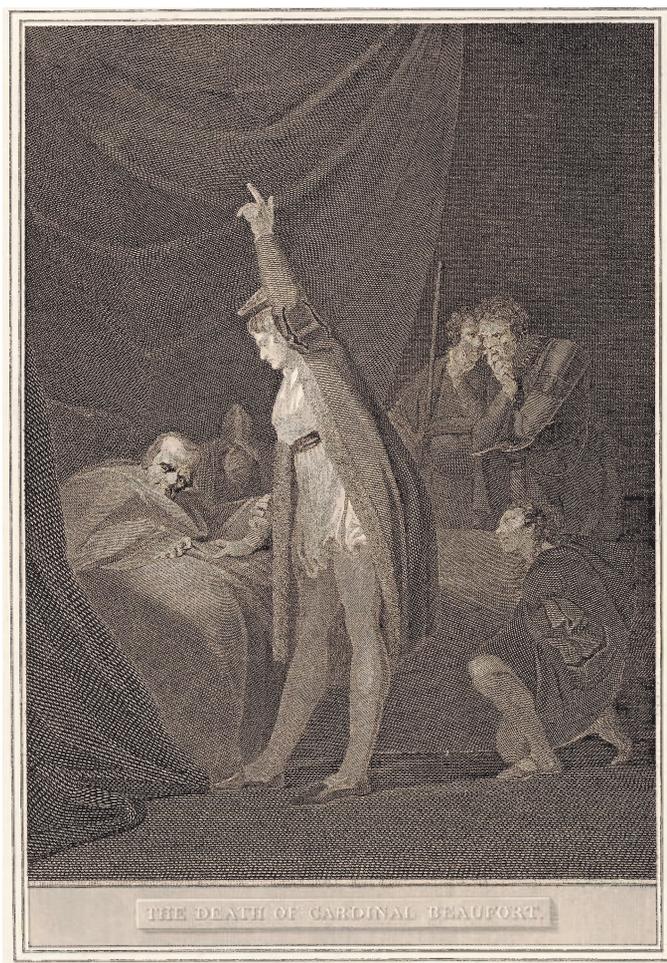
Paolo's architecture and other works [which] elucidate the coalition of such powerful auxiliaries that in many instances they not only assert their value but dispute for the palm of celebrity. Such presumptions must have brought down upon them, and particularly landscape, the dire disgrace she suffers under the hands of Paul Bril and Rottenhammer who, as they saw, painted Nature individually, not collectively, while Bassano's master has left us the greatest specimen of landscape for grandeur and dignified character, arising from the simplest forms in nature, a few mellow lines, but whose aggregate form seems to have aroused the mind of Titian in the composition of St. Peter Martyr to that point which will be the very standard of his powers and, perhaps, of Landscape¹⁰².

Oscillant volontairement entre le paysage et l'histoire, le tableau de Turner joue ainsi d'une ambiguïté qui ne cessera d'irriguer son œuvre. De plus en plus sévèrement critiqué par George Beaumont, dont l'influence à son égard est néfaste sur l'opinion au sein de la presse et de certains cercles de la Royal Academy, Turner parvient à s'attirer également des critiques positives, notamment pour son travail d'illustrateur, mais aussi ses grands paysages historiques, qui font le plus souvent écho à l'actualité historique, mais aussi, comme c'est le cas de sa *Vénus et Adonis*, au patrimoine littéraire et poétique de la Grande-Bretagne.

Parmi les peintres d'histoire britanniques du début du XIX^e siècle, Henry Fuseli continue toutefois d'être le plus actif et le plus respecté par la critique, même lorsqu'il fait le choix, dans la *Mort du cardinal Beaufort*, achevée en 1812 (ill. 201), de revenir sur un sujet déjà traité (ill. 124), par lui-même, mais aussi par Joshua Reynolds (ill. 180). Fuseli n'avait guère goûté, on l'a dit, au tableau de son ami, d'autant que ce dernier revisitait de façon critique le dessin que le peintre zurichois avait lui-même réalisé en 1772. Sans doute attendait-il la possibilité de se pencher à nouveau sur la scène III de l'acte III de la deuxième des trois parties de *King Henry VI*. Cette occasion lui est offerte par l'un de ses jeunes collègues,

¹⁰¹ Ziff 1963, p. 135. Le manuscrit, comme tous ceux des cours de Turner, est conservé au Department of Western Manuscripts de la British Library (inv. ADD MS 46151). Il est le seul, jusqu'à présent, à avoir été entièrement transcrit en anglais.

¹⁰² Ziff 1963, p. 139.



201. William Bromley d'après Henry Fuseli, *La Mort du cardinal Beaufort* (série de l'*Historic Gallery de Robert Bowyer*), 1804, eau-forte et gravure, 47 × 33,4 cm, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1858,1099.105

John Opie, élu professeur de peinture de la Royal Academy en 1805, et qui assure ses premiers cours en 1807. Le 16 février 1807, Opie défend l'autonomie de la peinture d'histoire vis-à-vis de ses sources textuelles. Certes, la fin d'un tableau, explique Opie, doit être la vérité et non la seule fantaisie de l'artiste: « Truth, not novelty, has invariably been my object »¹⁰³. Mais cette

vérité doit pouvoir éclater au sein d'une image qui vaut pour elle-même, sans avoir nécessairement besoin du recours direct à la source sur laquelle elle prend appui. Un tableau d'histoire réussi est d'abord un tableau réussi, qui produit des effets puissants sur le spectateur, quitte à prendre des libertés avec l'histoire. C'est la raison pour laquelle il affirme admirer l'unité d'objet chez Michel-Ange, qui lui permet de ne sélectionner que l'essentiel des histoires qu'il représente, contrairement à Raphaël qui se perd dans les détails, au nom de la variété¹⁰⁴. Mais c'est la même raison qui le pousse à critiquer le même peintre qui, au même titre que les « superficiels et lourds maniéristes » (« superficial and clumsy mannerists »¹⁰⁵) qui l'imitent, et auxquels il oppose le simple et gracieux Raphaël, compliquent excessivement leurs compositions d'attitudes et de figures affectées: « But I hold it not safe to admit of apologies of this nature, and more particularly in the present case; for errors are errors, from whatever source they spring, and are never so likely to be pernicious as when associated with splendid and overpowering excellence »¹⁰⁶. De même, il ne goûte guère à « la froideur dure de David » aux « teintes de brique du savant Poussin » et même à « la sécheresse de Raphaël lui-même » (« the barren coldness of David, the brick-dust of the learned Poussin, nor even the dryness of Raffaello himself »¹⁰⁷), précisément parce que ces défauts éloignent le spectateur du tableau en refusant une représentation simple et naturelle de l'histoire:

Let it therefore be always understood that the end of painting, in its highest style, is twofold: first, the giving effect, illusion, or the true appearance of objects to the eye; and, secondly, the combination of this with the ideal, or the conception of them in their utmost perfection, and under such an arrangement as is calculated to make the greatest possible impression on the spectator¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Opie 1809, p. 44-45.

¹⁰⁵ Opie 1809, p. 48.

¹⁰⁶ Opie 1809, p. 47.

¹⁰⁷ Opie 1809, p. 18.

¹⁰⁸ Opie 1809, p. 18.

¹⁰³ Opie 1809, p. 4.

Opie exprime en cela une opinion relativement ancienne. En 1699, Roger de Piles affirmait déjà qu'un peintre d'histoire n'était historien que « par accident », relativisant ainsi les principes de fidélité aux sources¹⁰⁹. Reynolds, pour sa part, a insisté, on l'a dit, sur l'importance de distinguer la poésie propre aux poètes et la poésie des peintres, qui dépendent de langages fort différents et reposent donc sur des règles en partie incompatibles. Il faut, explique-t-il, au début de l'année 1782, dans les notes qu'il consacre au *De arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy, qu'un peintre d'histoire apprenne à « former le sujet dans son imagination en l'adaptant au mieux à son art, même s'il est emprunté à des poètes, à des historiens ou à la tradition populaire », c'est-à-dire « suivre les idées qu'il a reçues et les traduire (si je puis utiliser cette expression) en un autre art » dans la mesure où « il lui faut, d'une certaine manière, refondre le tout et le modeler en fonction de sa propre imagination » : « Alors que, par son intellect, il peut forger une idée de ce qu'est le pathétique et le grand, il doit ensuite trouver les moyens de faire correspondre cette idée à ce qui paraît touchant et horrible à l'œil, ce qui n'a rien d'évident. C'est ici que commence ce que le langage des peintres appelle l'invention »¹¹⁰.

Il n'est pas sans intérêt que, pour appuyer ses propos dans le cours qu'il présente le 23 février 1807, quelques mois avant sa mort, Opie donne l'exemple de *La Mort du cardinal Beaufort* de Reynolds dont, contre une grande partie de la critique négative au sujet de ce tableau – et notamment les reproches adressés par Burke, et qui seront encore rappelés par Edwards dans un ouvrage publié en 1808¹¹¹ –, il défend les choix d'invention, faisant de cette œuvre l'un des exemples paradigmatiques d'une invention spécifiquement picturale :

To come nearer to our own times, I know of no one who has availed himself of poetic licence with more address than

Sir Joshua Reynolds, in his celebrated picture of the Death of Cardinal Beaufort, painted for the Shakspeare Gallery. The varied beauties of this work might well employ a great part of a lecture, but, at present, I shall pass them over, and attend only to what relates immediately to the question before us, the effect of the visionary devil, couched close, and listening eagerly behind the pillow of the dying wretch; which not only invigorates and clothes the subject in its appropriate interest and terror, but immediately clears up all ambiguity, by informing us that those are not bodily sufferings which we behold so forcibly delineated, that they are not merely the pangs of death which make him grin, but that his agony proceeds from those daggers of the mind, the overwhelming horrors of a guilty and an awakened conscience. This was the point on which rested the whole moral effect of the piece; it was absolutely necessary to be understood, and could by no other means have been so strongly and perspicuously expressed. An expedient, therefore, at once so necessary, so consistent with the spirit of the subject, and so completely successful, far from being regarded as an unwarrantable licence, is justifiable by all rules of sound criticism, and ought to be regarded as one of the most signal examples of the invention of the artist. It is to be lamented that this most poetical incident, producing equal effect, and proceeding from the same power of fancy as that which caused the weird sisters to rise like bubbles and vanish with their enchanted cauldrons, which forged the air-drawn dagger to marshal Macbeth the way to Duncan, which dictated the resurrection to Banquos ghost to fill the chair of the murderer, has not as yet been properly felt and appreciated according to its merit¹¹².

Les propos d'Opie ne pouvaient que déplaire aux admirateurs inconditionnels de Michel-Ange comme Fuseli, qui fait alors le choix stratégique de peindre une nouvelle *Mort du cardinal Beaufort* afin de prouver la véracité de ses idées et de contrer les idées de ses collègues. J'avais souligné que la *Mort du cardinal Beaufort* achevée par Joshua Reynolds en 1789 pour la

¹⁰⁹ Piles 1699, p. 23-25.

¹¹⁰ Blanc 2015, p. 708.

¹¹¹ Edwards 1808, p. 201.

¹¹² Opie 1809, p. 75-76.

Shakespeare Gallery avait été en partie conçue comme une réponse critique au dessin exposé par Henry Fuseli à la Royal Academy en 1772. À ce titre, le nouveau tableau de Fuseli, exposé en 1808, et dont est issue une estampe gravée en 1812 et intégrée à l'Historic Gallery de Robert Bowyer¹¹³ dont je reparlerai ci-après, peut être considérée comme une véritable réplique du peintre à son collègue défunt, qui prend en compte ses qualités, mais corrige aussi ses défauts, en fonction des choix iconographiques et formels qui avaient été ceux de Fuseli dans sa première composition de 1772.

Même si Fuseli n'a jamais caché avoir des réserves sur les qualités d'invention de Reynolds, il est frappant de constater que la nouvelle composition de Fuseli ne brille pas non plus par son originalité. Un certain nombre des détails de la composition montrent le souhait de Fuseli de demeurer fidèle à l'invention de son dessin original. À droite, les figures de Salisbury et de Warwick sont calquées, en miroir, sur celles qui se trouvaient à l'extrême gauche du dessin de 1772. La figure agenouillée s'inspire également de la figure de l'apothicaire, dans la même œuvre. Plusieurs aspects de l'invention et de la composition de cette nouvelle œuvre doivent par ailleurs beaucoup au tableau de Reynolds. Le dessin de Fuseli de 1772 retenait la dimension religieuse de la scène en entourant la tête du cardinal de trois hommes d'église paraissant discuter de la scène et en montrant, au premier plan, quatre moines agenouillés en prière. L'œuvre de 1812 limite pour sa part ce commentaire à une seule figure encapuchonnée, toujours au chevet du mourant. La réduction du nombre de figures et le choix d'une composition très sombre, attirant l'attention du spectateur sur les deux masses claires constituées par la tête et les mains de Beaufort et du roi Henri VI, est également redevable des choix de Reynolds et permet d'éviter la division de la perception.

La principale modification de cette œuvre par rapport au dessin de 1772 est la place de la figure du roi. Dans

sa première composition, Fuseli l'avait placé au second plan, afin de mettre en valeur l'expression faciale et corporelle du cardinal. En 1789, Reynolds fait le choix, en suivant le modèle de la *Mort de Germanicus* de Nicolas Poussin (ill. 37) – dont le dessin de Fuseli s'était lui-même inspiré –, de replacer la figure du roi au centre de la composition en fondant son attitude sur l'un des proches du général romain qui fait le serment de le venger en désignant le ciel, comme pour le prendre à témoin. Au sein du récit shakespearien, ce signe fait évidemment écho aux paroles d'Henri VI qui prend pitié du cardinal, après que ce dernier avoue ses fautes¹¹⁴. Peut-être dans l'idée de demeurer au plus près du modèle poussinien, et de le rendre donc plus aisément reconnaissable au sein de sa propre composition ou, plus probablement, pour faire référence à la célèbre invention de Timanthe dans son *Sacrifice d'Iphigénie*, Reynolds fait toutefois le choix de ne pas montrer le visage du soldat, qui demeure masqué par son bras. Ce refus de faire voir l'expression du roi est plastiquement critiqué par Fuseli qui, de son côté, reprend lui aussi la figure du tableau de Poussin (tout comme l'arrière-plan constitué par les rideaux écartés, dont il est question en ouverture de la scène et qu'il avait déjà choisis dans son dessin de 1772), mais en la retournant : ce n'est plus avec la main droite, mais avec la main gauche qu'il désigne le ciel. Ce choix permet au peintre de faire voir le visage miséricordieux du roi, mais aussi le geste de sa main droite, posée près du poing fermé du cardinal qui, on l'a dit, refuse de faire un signe à Henri VI qui lui demande de « soulever la main » afin de montrer qu'il « croit en la béatitude » et « en l'espérance » et signe sa culpabilité tout en faisant écho aux paroles de Warwick qui évoque les traits déformés de son visage (« See how the pangs of death do make him grin »). Ce contraste permet d'opposer de façon manichéenne le Bien incarné par le roi – dont la tête semble surmontée d'une sorte d'auréole –, et le Mal, représenté par un Beaufort recroquevillé sur lui-

¹¹³ Bowyer, 1812.

¹¹⁴ William Shakespeare, *2 Henry VI*, III, III, v. 19-23.

même, comme rongé par le remords, et cela sans avoir à faire voir les dents serrées du cardinal grimaçant ou le petit démon près de son coussin, comme le tableau de Reynolds. Il s'agit ainsi, pour Fuseli, de montrer qu'il est possible d'exprimer les aspects les plus abstraits du texte de Shakespeare sans lui ajouter des inventions inutiles ou fantaisistes.

David Hume et l'Historic Gallery de Robert Bowyer (1793)

Le renouvellement de la peinture d'histoire qui a lieu en Grande-Bretagne à la toute fin du XVIII^e siècle ne s'appuie pas seulement sur le renouvellement de ses lectures de son patrimoine théâtral ou poétique. Il consiste aussi, comme dans les années 1780, dans le lancement de nouveaux grands projets. J'en citerais deux, ici, qui me paraissent particulièrement significatifs des évolutions que connaît alors la peinture d'histoire britannique.

Au début des années 1790, l'éditeur Robert Bowyer, aquarelliste de George III et miniaturiste de la reine, annonce deux nouvelles grandes entreprises éditoriales qui sont également deux entreprises concurrentielles : une nouvelle édition illustrée de la Bible, sur le modèle de Thomas Macklin ; mais également une nouvelle édition de l'*History of England* de David Hume, qui entend entrer indirectement en confrontation avec la Shakespeare Gallery de John Boydell. Les premières planches de la Bible sortent dès 1791 et qu'est publiée en 1795 une série de trente-deux estampes gravées par James Fittler d'après des tableaux de maîtres anciens conservés dans les collections particulières anglaises, le second projet est une édition illustrée de l'*History of England* de David Hume, dont les six volumes avaient initialement paru entre 1754 et 1761¹¹⁵.

L'*History of England* de Robert Bowyer n'est pas le premier exemple d'une histoire de l'Angleterre illustrée par des artistes. Entre 1743 et 1747 est publiée la traduction anglaise par Nicholas Tindal de l'*Histoire*

d'Angleterre (1723-1725) de Paul Rapin de Thoyras – il s'agit de sept volumes accompagnés de cartes, d'arbres généalogiques et de portraits royaux, notamment gravés par George Vertue, Hubert Gravelot et Charles Grignion. Ce dernier participe également à l'illustration de la *New History of England* de Thomas Mortimer (1764-1766). Plus près de Bowyer, plusieurs autres ensembles méritent encore d'être mentionnés : la très populaire *Biographical History of England* (1769), véritable galerie de portraits commentés par James Granger ; les deux volumes d'*A New and Universal History of England* (1771-1772) de William Henry Montague, accompagné d'estampes reprenant des compositions originales de Samuel Wale et gravées par Charles Grignion et William Walker ; *A New and Authentic History of England* (1777) de William Augustus Russel ; et encore *A New, Universal and Impartial History of England* (1786) de George Frederick Raymond, illustrée d'estampes gravées d'après des compositions de Samuel Wale et Thomas Stothard. Ces ouvrages, et notamment le premier, faisaient la promotion d'une interprétation whig de l'histoire anglo-saxonne ; il s'agissait de mettre constamment en évidence les tensions entre les monarques anglais et les attentes de la noblesse et de souligner avec admiration les périodes – surtout anciennes – durant lesquelles, au contraire, il existait un parfait équilibre entre les pouvoirs du roi, du Parlement et de Constitution et le Monarque¹¹⁶.

David Hume, au contraire, et cela malgré une partie de ses amitiés personnelles, affirme faire valoir la vérité factuelle de l'histoire sur la nature de ses opinions, ce qui l'amène à être accusé de proposer une interprétation trop encline à la sympathie envers les monarques britanniques, et notamment envers les Stuart avec lesquels il commence son histoire :

Je pensais être le seul historien capable d'ignorer le pouvoir en place, l'intérêt et l'autorité tout autant que la clameur des préjugés populaires. Et comme le sujet était à la portée de tous, j'attendais d'être applaudi en conséquence. Ma déconvenue

¹¹⁵ Boase 1963.

¹¹⁶ Sunderland 1986, p. 14.

fut pitoyable. Reproches, désapprobations, détestation même : je fus assailli par un concert unanime. Anglais, Écossais et Irlandais, whigs et tories, gens d'Église et sectaires, libre-penseurs et esprits religieux, patriotes et partisans de la cour, tous s'unirent dans une même rage contre l'homme qui avait osé verser une larme généreuse sur le sort de Charles I^{er} et du comte de Strafford. Et, chose plus mortifiante encore, après que les premiers bouillonnements de leur fureur se furent apaisés, le livre sembla dans l'oubli. M. Millar m'apprit qu'en douze mois il n'en avait vendu que 45 exemplaires¹¹⁷.

Si, comme le regrette Hume dans son autobiographie, son *History of England* n'a pas été un succès de librairie immédiat, la situation évolue au cours du XVIII^e siècle. Son ouvrage devient au fil des années le plus lu et le plus respecté de l'historiographie contemporaine, connaissant de nombreuses rééditions, y compris, chez l'éditeur Charles Cooke, dans des formats de poche ou des volumes illustrés. En lançant son projet, Robert Bowyer souhaite ainsi tirer profit d'un ouvrage reconnu de tous.

Mais telle n'est pas sa seule ambition. Comme il l'indique dans ses textes de présentation, Bowyer pense son projet comme une entreprise de valorisation réciproque de la peinture et de l'histoire. Grâce aux peintres, les historiens voient leurs idées et leurs discours prendre une nouvelle ampleur et acquérir une nouvelle visibilité, tandis que, par le truchement de l'histoire savante, les artistes se voient offrir l'occasion de nouvelles commandes et d'espaces où développer de nouvelles manières de penser et de peindre la fable¹¹⁸. Contrairement à Boydell, qui affirme la supériorité du texte sur l'image, Bowyer met son projet au service de la peinture : « What has been said must render the method to be pursued in selecting subjects sufficiently obvious : they must be in themselves interesting ; they must be adapted to the pencil ; and they must be from different periods »¹¹⁹.

Les peintres auxquels Bowyer fait appel n'ont pas pour seul rôle d'illustrer le texte de Hume ; ils doivent aussi insister sur les effets émotionnels qu'il peut et devrait susciter auprès du spectateur. Leur travail est de l'ordre d'une expression édifiante et exemplaire, « to rouse the passions, to fire the mind with emulation of heroic deeds, or to inspire it with detestation of criminal actions ». Si, donc, Bowyer fait appel à certains artistes qui participent également à la Shakespeare Gallery, il affirme ne pas leur demander la même chose, faisant primer l'esprit sur la lettre du texte. Travaillent ainsi pour lui Henry Fuseli, William Hamilton, James Northcote, John Francis Rigaud (*Le Meurtre de Wat Tyler* [1798]), Robert Smirke (*La Capture du duc de Monmouth après la bataille de Sedgemoor* [1801]), Henry Tresham ou Richard Westall. Le *Prospectus for Hume's History* et ses illustrations est publié en 1792 ; et en 1793, Bowyer présente *An Elucidation of Mr. Bowyer's Plans for a Magnificent Edition of Hume's History of England with a Continuation by G. Gregory* : ces deux publications sont destinées à préparer la liste des souscripteurs. Quelques mois plus tard, la première partie de l'*History of England* est publiée en 1793, en quelques treize volumes, au moment même où les premiers tableaux commandés sont exposés dans l'Historic Gallery érigée par Robert Bowyer sur le Pall Mall. Le projet n'avance toutefois que très lentement, étant en partie parasité par l'ouverture de la Woodmason's Gallery, en 1783. En 1806, seuls cinq in-folios ont été publiés, couvrant une période allant jusqu'en 1688 et la Glorieuse Révolution, mais n'enchaînant pas sur la suite, promise, de George Gregory. Il finira inachevé.

Parmi les œuvres ayant été commandées par Robert Bowyer pour être exposées dans son Historic Gallery et servir de modèles aux estampes de son *History of England*, la *Boadicée haranguant les Bretons* de John Opie, achevée en 1793, occupe une place symptomatique (ill. 202). Boadicée (Boudica ou Boudicca en anglais) fait partie des personnages majeurs de l'antiquité anglo-saxonne. Elle joue un rôle important dans l'historiographie, mais

¹¹⁷ Hume [2001], p. 96.

¹¹⁸ Bowyer 1795, p. 8-9.

¹¹⁹ Bowyer 1795, p. 12.



202. William Sharpe d'après John Opie, *Boadicee haranguant les Bretons* (série de l'*Historic Gallery de Robert Bowyer*), 1795, eau-forte et gravure, 46,9 x 33,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1858,1009.129

aussi dans les belles-lettres et le théâtre britanniques, où elle symbolise le plus souvent l'éternelle indépendance insulaire du pays, toujours menacée par les velléités des envahisseurs. Elle est d'abord mentionnée comme l'épouse de Prasutagus, alors chef des Icènes, une tribu brittonique vivant dans un pays couvrant le Norfolk et le Suffolk actuels. Installé après l'invasion romaine, avec l'accord de l'empereur Claude, Prasutagus pense à tort que cet accord est destiné à perdurer au-delà de sa mort.

Tout juste avant de mourir, il lègue ainsi la moitié de son royaume à Boadicee et à leurs deux filles, et l'autre moitié à l'Empire romain. Les Romains ne sont toutefois pas du même avis. Chargé de faire respecter cet héritage, le procureur Catus Decianus multiplie les exactions et les humiliations ; il augmente les taxes et couvre les pillages et méfaits de ses légionnaires, qui finissent par s'en prendre à la famille royale elle-même, flagellant en public Boadicee et violant ses deux filles. Ces crimes marquent le début de la révolte des Icènes contre l'autorité de l'Empire romain, menée par Boadicee, laquelle se transforme à cette occasion en véritable cheffe de guerre. Elle rallie à sa cause les Icènes, mais aussi d'autres tribus brittoniques comme leurs voisins Trinovantes. Profitant de l'absence du gouverneur romain Gaius Suetonius Paulinus, parti explorer l'île d'Anglesey, sur la côte nord-ouest du pays de Galles actuel, ses troupes détruisent Camulodunum (l'actuelle Colchester) où s'était installée une colonie romaine et où un temple était dédié à l'empereur Claude. Revenu dans l'urgence, le gouverneur romain se réfugie à Londinium (Londres) afin de se mettre sur la route des rebelles ; mais voyant affluer les quelques 100 000 Icènes sur la ville, les Romains finissent par abandonner la ville à elle-même, qui est saccagée au terme d'une véritable boucherie, entraînant la mort de près de 80 000 combattants des deux côtés.

Bien que les troupes de Boadicee soient défaites par Suetonius, Boadicee finit par occuper au sein de l'historiographie mythique de la Grande-Bretagne une place similaire à celle de Claudius Civilis, le chef batave qui s'est révolté contre les Romains, dans les représentations collectives des Pays-Bas. Ignorée des premiers historiens et chroniqueurs britanniques, elle est citée, d'après Dion Cassius et Tacite, par Polydore Veirgil (*Anglica Historia*, 1534) et par Raphael Holinshed (*The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, 1577), avant de devenir un personnage du théâtre anglais au XVII^e siècle, dans le sillage des premières pièces historiques shakespeariennes. À ma connaissance,

Francis Beaumont et John Fletcher sont les premiers à lui consacrer une pièce, jouée pour la première fois entre 1610 et 1613 et publiée en 1647 (*Bonduca*). À la fin de sa carrière, Henry Purcell lui consacre également une musique de scène (*Bonduca, or the British Heroine*, 1695), deux ans avant une nouvelle pièce de Charles Hopkins (*Boadicea, Queen of Britain*, 1697). Après une longue éclipse, elle retrouve l'intérêt des auteurs à la fin du XVIII^e siècle, avec un poème célèbre de William Cowper (*Boadicea*, 1782) et une nouvelle pièce de théâtre de Richard Glover (*Boadicea*, 1791). Au même moment, elle refait son apparition remarquée dans les études historiques illustrées, notamment dans la *New, Universal and Impartial History of England* (1786) de George Frederick Raymond où Thomas Stothard la représente « brûlant la ville de Londres » (« Boadicea, Queen of the Iceni, Burning the City of London »). Ayant pour tâche d'illustrer l'*History of England*, John Opie se trouve confronté à une difficulté épineuse – David Hume ne consacre qu'une portion congrue du premier volume de son ouvrage à Boadicée, ne livrant au lecteur que des informations très générales et factuelles sur les circonstances de la rébellion :

Suetonius [...] drove the Britons off the field, burned the Druids in the same fires which those priests had prepared for their captive enemies, destroyed all the consecrated groves and altars; and, having thus triumphed over the religion of the Britons, he thought his future progress would be easy, in reducing the people to subjection. But he was disappointed in his expectations. The Britons, taking advantage of his absence, were all in arms; and headed by Boadicea, queen of the Iceni, who had been treated in the most ignominious, by the Roman tribunes, had already attacked with success several settlements of their insulting conquerors. Suetonius hastened to the protection of London, which was already a flourishing Roman colony; but he found on his arrival, that it would be requisite for the general safety to abandon that place to the merciless fury of the ennemy. London was reduced to

ashes; such of the inhabitants as remained in it were cruelly massacred¹²⁰.

La rareté de ces informations explique dans la représentation qu'il en livre en 1786, pour la *New, Universal and Impartial History of England* de Raymond, Stothard se concentre sur l'incendie de Londres, plus spectaculaire que la reine elle-même. Opie ne se résout pas à ce choix. Peut-être à l'invitation de Bowyer, le peintre fait le choix d'en revenir aux deux principaux textes antiques mentionnant les actions de Boadicée. De la description proposée par Dion Cassius, il ne retient que ce que peut servir à renforcer l'effet terrible de la scène :

Sa taille était grande, sa figure farouche, son regard perçant; elle avait la voix rude; elle laissait tomber jusqu'au bas du dos son épaisse chevelure d'un blond prononcé, et portait un grand collier d'or; sur son sein était serrée une tunique de diverses couleurs, et par dessus s'attachait avec une agrafe une épaisse chlamyde¹²¹.

Pour mettre en scène le chef de guerre, Opie supprime tous les ornements associés au féminin. La chevelure paraît effectivement « épaisse »; mais ses teintes sombres se fondent dans celles de l'arrière-plan. Le « grand collier d'or » et la « tunique de diverses couleurs » ont disparu, remplacés par une large et brillante ceinture. En revanche, l'« épaisse chlamyde » et la grande taille sont retenus, ce qui permet d'insister sur la stature de la reine, qui domine de plusieurs têtes ses deux filles et ses soldats, mais aussi de souligner la force morale de Boadicée en lui attribuant un vêtement romain traditionnellement masculin, associé depuis Alexandre le Grand, lorsqu'il est pourpre, aux attributs royaux. Quant à l'action, John Opie l'emprunte directement au récit de sa harangue dans les *Annales* de Tacite :

Boudicca, montée sur un char, ayant devant elle ses deux filles, parcourait l'une après l'autre ces nations rassemblées,

¹²⁰ Hume [1793], t. I, p. 8-9.

¹²¹ Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXII, 2.

en protestant que, tout accoutumés qu'étaient les Bretons à marcher à l'ennemi conduits par leurs reines, elle ne venait pas, fière de ses nobles aïeux, réclamer son royaume et ses richesses ; elle venait, comme une simple femme, venger sa liberté ravie, son corps déchiré de verges, l'honneur de ses filles indignement flétri. La convoitise romaine, des biens, était passée aux corps, et ni la vieillesse ni l'enfance n'échappaient à ses souillures. Mais les dieux secondaient enfin une juste vengeance : une légion, qui avait osé combattre, était tombée tout entière ; le reste des ennemis se tenait caché dans son camp, ou ne songeait qu'à la fuite. Ils ne soutiendraient pas le bruit même et le cri de guerre, encore moins le choc et les coups d'une si grande armée. Qu'on réfléchît avec elle au nombre des combattants et aux causes de la guerre, on verrait qu'il fallait vaincre en ce lieu ou bien y périr. Femme, c'était là sa résolution : les hommes pouvaient choisir la vie et l'esclavage¹²².

À proprement parler, le tableau d'Opie n'est pas tant l'illustration du texte de Hume qu'une vision personnelle et synthétique d'un personnage historique. Certes, il fait bien référence à l'action historique : il met en scène le discours de la reine et évoque par de puissants effets de clair-obscur et de contre-jour (dont il est toujours considéré comme l'un des meilleurs spécialistes britanniques) l'incendie de Londinium que les troupes de Boadicee s'appêtent à commettre sous ses ordres. Mais l'enjeu principal est de faire le portrait d'une reine qui, se substituant à l'autorité de son défunt époux, parle et agit comme un homme. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Opie lui donne de larges épaules et une haute statue, mais aussi un casque, qu'aucun historien ancien ne mentionne, mais qui permet de construire un lien typologique entre la reine des Icènes et la déesse Minerve. Si Bowyer fait appel à Opie, c'est donc moins pour l'acuité de son commentaire du texte humien que pour ses talents de peintre et pour la manière dramatique dont il exprime ce moment crucial au cours duquel la reine Boadicee s'appête à déclencher le sac de Londinium et

le massacre vengeur de plusieurs dizaines de milliers de soldats romains.

Thomas Lawrence et John Milton

Les artistes britanniques de la jeune génération s'intéressent également à cette question de la réinvention picturale de la tradition poétique et historique, y compris quand ces artistes ne sont pas des peintres d'histoire professionnels. C'est le cas notable de Thomas Lawrence. Originaire de Bristol, Lawrence s'était fait connaître très jeune. Installé à Devizes où son père était devenu le tenancier d'un relais de poste connu, sur la route entre Londres et Bath, le jeune garçon suscitait alors la curiosité des nombreux visiteurs du relais par sa beauté, par son talent dans la récitation de la poésie anglaise, et par sa capacité à pouvoir, en quelques traits de plume, croquer leur portrait. À l'âge de dix ans, il est repéré par la romancière Fanny Burney, qui apprend de sa mère que Joshua Reynolds avait déjà utilisé le mot de « genius » pour qualifier les talents du jeune homme. Après la banqueroute de son père, Lawrence devient le principal objet de son attention. Il commence alors une carrière de pastelliste amateur à Bath, vers 1783. Il entre en formation auprès de William Hoare et contacte les collectionneurs de la ville qui mettent à sa disposition leurs dessins, leurs estampes et leurs tableaux, qu'il copie assidûment, en se consacrant surtout à Michel-Ange et Raphaël. C'est précisément grâce à une copie aux crayons de la *Transfiguration* de Raphaël (ill. 90) que Lawrence reçoit, en 1784, le prix d'une palette d'argent de la part de la Society of Arts¹²³. Trois ans plus tard, il quitte Bath pour Londres où il entre dans les ateliers de la Royal Academy. Durant ces mêmes années, il copie encore l'*Aurore* de Guido Reni, la *Descente de croix* de Daniela da Volterra, la *Vision de saint Romuald* d'Andrea Sacchi et le *Saul retrouvant la vue grâce à Ananias* de Pierre de Cortone¹²⁴. Après

¹²² Tacite, *Annales*, XIV, xxxv.

¹²³ New Haven, Yale Center for British Art. Voir Williams 1831, t. I, p. 89.

¹²⁴ Williams 1831, t. I, p. 71.

le succès de sa copie de la *Transfiguration* de Raphaël, Lawrence décide de rester à Londres. Ayant un niveau largement supérieur à ses camarades de même âge, il finit par ne plus fréquenter les ateliers de la Royal Academy et envoie ses premières œuvres aux expositions annuelles – des pastels (1787), puis des portraits à l’huile, dès 1789. En 1790, ses portraits d’Elizabeth Farren¹²⁵ et de la reine Charlotte¹²⁶, conjointement exposés à la Royal Academy, sont chaleureusement accueillis par la presse. Deux ans plus tard, à la mort de Joshua Reynolds, il devient peintre ordinaire du roi.

Devenu académicien en 1794, à l’âge de 25 ans, Lawrence n’a pourtant pas totalement abandonné ses ambitions premières de peintre d’histoire. En 1791, il expose un *Homère récitant ses poèmes*¹²⁷, commandé par Richard Payne Knight. Deux ans plus tard, il peint et expose un *Prospero soulevant la tempête*, d’après Shakespeare. Mais c’est en 1797 qu’il expose son tableau d’histoire le plus important, tant sur le plan des dimensions que des ambitions, qu’il tire de *Paradise Lost* de John Milton, l’une de ses lectures favorites depuis l’enfance¹²⁸. C’est en parfaite connaissance de cause, mais aussi en profitant du projet de Milton Gallery envisagé par Henry Fuseli, que Lawrence conçoit son *Satan rassemblant ses légions* (ill. 203). Ce tableau se concentre sur le moment précis où, après avoir été défait par Dieu, puis banni au Tartare, et à l’issue d’un discours de Belzébuth, Satan se porte volontaire pour instiller le poison dans la nouvelle Terre créée par Dieu et harangue ses troupes pour lancer la guerre¹²⁹. Dans *Paradise Lost* et, plus particulièrement dans ce long passage que Lawrence synthétise de façon saisissante, Milton présente Satan comme un orateur extraordinaire, dont la langue et l’éloquence lui permettent de gagner la conviction de ses armées. Il est aussi le plus beau de tous les anges du ciel, une figure



203. Thomas Lawrence, *Satan rassemblant ses légions*, 1796-1797, huile sur toile, 431,8 x 274,3 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/1094

de la force, qui fait de la faiblesse et de la certitude sa principale obsession :

To be weak is to be miserable
Doing or Suffering¹³⁰.

¹²⁵ New York, Metropolitan Museum of Art.

¹²⁶ Londres, National Gallery.

¹²⁷ Londres, Tate Britain.

¹²⁸ Williams 1831, t. I, p. 16-17.

¹²⁹ John Milton, *Paradise Lost*, I, v. 283-330.

¹³⁰ *Ibid.*, v. 157-158.

Pour rendre compte de cette puissance de conviction, qui est tout à la fois une puissance langagière et une puissance physique, Lawrence organise l'ensemble de sa composition autour du corps entièrement nu et musculeux de Satan. Se tenant debout au bord d'une mer de feu vue en contre-plongée, le corps éclairé par les flammes de l'Enfer, casqué et armé d'un bouclier, d'une lance et d'une épée, levés vers le ciel, Satan lance la révolte, semblant adresser son regard terrible aux spectateurs eux-mêmes, devenant à leur corps défendant les complices du démon. Cette concentration de l'attention sur la seule figure de Satan explique non seulement que, parmi ses lieutenants cités par Milton, Belzébuth, Mammon, Bélial et Moloch, seul le premier soit représenté aux côtés de Satan, près de son épaule gauche, mais aussi que son corps – et plus particulièrement son visage –, éloigné de la lumière incandescente des Enfers, soit représenté dans la pénombre, afin de conserver à celui de Satan les masses les plus claires : il s'agit ainsi de garantir que le regard du spectateur se dirige directement et uniquement vers lui ; Belzébuth vient d'achever son discours et, comme tous les anges déchus, il se prosterne devant la supériorité de Satan. Plus que la représentation d'une scène, Thomas Lawrence tente ainsi de rendre compte d'un effet : la sidération que Satan provoque sur l'ensemble de ses auditeurs, analogue à la séduction irrésistible que le Serpent suscitera auprès d'Ève, jusqu'à la conduire au Pêché originel¹³¹.

Assumant le rôle des anges subjugués, le spectateur est le témoin de cette liberté folle et ivre d'elle-même, désireuse de renverser le pouvoir de Dieu, et assimilée à celle d'un tyran. Satan rappelle aux anges déchus qu'ils sont désormais les maîtres des Enfers (« Better to reign in Hell than serve in Heaven »¹³²) ; mais il les convainc en affirmant qu'ils doivent pouvoir gouverner le monde comme des dieux. Figure de la radicalité

révolutionnaire¹³³, Satan apparaît ainsi dans le tableau de Lawrence comme le héros sublime par excellence, ce qui explique que le peintre façonne son corps imposant sur le modèle des *Dioscures* antiques, dont la pose puissante et énergique avait déjà inspiré les tableaux de Gavin Hamilton, James Barry et d'Henry Fuseli, mais aussi sur les nus expressifs de Michel-Ange, que le peintre zurichois ne cesse de présenter comme l'exemple même de la « sublimity of conception », de la « grandeur of form » et de la « breadth of manner »¹³⁴.

Présenté à l'exposition de la Royal Academy de 1797, l'immense tableau de Thomas Lawrence suscite l'intérêt et la curiosité des spectateurs ; mais il divise la critique. Le président de la Royal Academy, Benjamin West, accueille l'œuvre du jeune peintre avec bienveillance ; il y voit avec plaisir les efforts d'un portraitiste soucieux de s'élever au-delà de sa condition et de contribuer aux progrès de la peinture d'histoire britannique :

On one occasion, a friend of Mr. West, after having recently contemplated the *Satan* of Sir Thomas Lawrence, expressed his regret that the author of that great work did not more often employ his powers in similar undertakings, and attend less to portraiture. To which Mr. West answered: « True, he is capable of the highest excellence: with fine invention, he has exquisite taste, rich colouring, and astonishing power of execution; but do not confound his pictures with mere portraits: painted as his are, they cease to be portraits in the ordinary sense; they rise to the dignity of history, and, like similar works of Titian and Vandyke, they may be said to be painted not alone to gratify friends and admirers in the present day, but rather for posterity. His reputation must last as long as the art shall be valued by mankind »¹³⁵.

¹³¹ *Ibid.*, IX, v. 65-78.

¹³² *Ibid.*, I, v. 263.

¹³³ C'est la raison pour laquelle William Blake n'hésitera pas à faire de Satan le modèle de l'artiste maudit : « The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it. » Voir Ostriker 1987, p. 579.

¹³⁴ Knowles 1831, t. II, p. 84.

¹³⁵ Williams 1831, t. II, p. 6-7.

Mais, pour les mêmes raisons, les premières réactions sont négatives, à l'image de celle du poète et satiriste John Williams qui, sous le pseudonyme d'Anthony Pasquin, instruit un procès en illégitimité contre Lawrence, un portraitiste alors reconnu, mais dont les talents de peintre d'histoire n'ont jamais été véritablement mis en évidence. Il accumule ainsi les attaques contre les fautes et les incorrections de la composition, notamment pour ce qui regarde le traitement des figures :

The frequency with which we have been annually compelled to notice the daring folly of our callow artists, in assuming the baton of an historical painter, before they had even the common knowledge of the human anatomy, has filled us with regret; and yet it appears, that no warning can restrain their lunacy, nor any admonition amend their manners. Before Michael Angelo, or Raphaele, attempted to walk in this path of sublimity, they added the force of incalculable and unremitting study to the purest and strongest endowments, and even then they took up the pencil tremblingly, well knowing the complicated difficulties of the pursuit. « But fools rush in, where angels fear to tread¹³⁶. » This picture is a melange made up of the worst parts of the divine Buonarroti and the extravagant Goltzius. The figure of Satan is colossal and very ill-drawn; the body is so disproportioned to the extremities, that it appears all legs and arms, and might at a distance be mistaken for a sign of the spread eagle. The colouring has as little analogy to truth as the contour, for it is so ordered, that it conveys an idea of a mad German sugar-baker dancing naked in a conflagration of his own treacle; but the liberties taken with his infernal Majesty are so numerous, so various, and so insulting, that we are amazed that the ecclesiastic orders do not interfere in behalf of an old friend¹³⁷.

En réalité, pour John Williams, le sujet choisi par Thomas Lawrence était impossible à peindre, comme il s'en explique dans un texte plus tardif. Il eût fallu, pour que son tableau ne parût pas ridicule ou misérable, ne pas

donner à la figure de Satan l'apparence d'un véritable héros, au corps athlétique et aux proportions idéales, mais celle d'un véritable monstre repoussant – ce qui aurait amené le peintre à tomber de Charybde en Scylla, en soumettant au regard du spectateur une œuvre sans beauté et sans charmes :

Where the poet's idea is that of immensity, the painter may represent it, as Mr. Martin has done, by gigantic proportions receding till they are lost in the obscurities of space, or by small light objects surrounded by immense shades, blackening into distant and utter darkness. But a supernatural being of abhorrence cannot be represented on the canvass, unless he be made hideous by deformity or extravagance¹³⁸.

En convoquant le nom du peintre John Martin, qui, en 1812, présente à la Royal Academy, en même temps que l'*Hannibal* de Turner, un *Sadak à la recherche des eaux de l'Oubli*, que la critique salue unanimement comme un chef-d'œuvre sublime¹³⁹, Williams complète et précise ses premières attaques. Il souligne que le principal problème que lui a posé le *Satan* de Lawrence était son incapacité à exprimer visuellement le sublime, tel qu'il a été défini par Burke, près d'un siècle plus tôt. Pour le critique, le sublime repose sur deux principales caractéristiques : le contraste des proportions et l'obscurité. Or le tableau de Lawrence, qui choisit un cadrage resserré, sans véritable arrière-plan, ne permet ni de créer des effets de gigantisme sublime et terrifiant, ni d'effrayer le spectateur en ôtant à sa vue ce qu'il faut exprimer sans représenter : rien ne lui est épargné des détails du corps de Satan, comme vu en gros plan, et en pleine lumière.

¹³⁸ « Where the poet's idea is that of immensity, the painter may represent it, as Mr. Martin has done, by gigantic proportions receding till they are lost in the obscurities of space, or by small light objects surrounded by immense shades, blackening into distant and utter darkness. But a supernatural being of abhorrence cannot be represented on the canvass, unless he be made hideous by deformity or extravagance » (Williams 1831, t. I, p. 181).

¹³⁹ St Louis Art Museum.

¹³⁶ Alexander Pope, *Essay on Criticism*, v. 627.

¹³⁷ Williams 1831, t. I, p. 170.

Pour d'autres critiques, en revanche, qui retiennent la définition plus traditionnelle du sublime, qui remonte au *Traité du sublime* de Longin et au *De natura rerum* de Lucrèce, où il est défini comme une espèce particulière et spectaculaire du beau, fondée sur l'exagération expressive des formes et des couleurs, le *Satan* de Thomas Lawrence est à saluer comme une tentative réussie de renouveler les formes de la peinture d'histoire en renouvelant ses sujets. La même année, dans un autre pamphlet, *The Royal Academy, or a Touchstone to the Present Exhibition*, un auteur inconnu, qui signe sous le nom d'Anthony Touchstone, singe la prose de Pasquin et renverse ses arguments pour montrer l'excellence du tableau de Lawrence :

The frequency with which we have been annually compelled to notice the daring folly of our callous artists, in assuming the baton of an historical painter, before they had even a common knowledge of the human anatomy, has filled us with regret ; but we must, in this instance, candidly acknowledge that we rejoice to find our warnings and admonitions had not the power to dampen the ardour of Mr. Lawrence, and to prevent the pleasure the public must indubitably feel in perusing this effort of masculine genius. Mr. Lawrence, knowing the necessity of unremitting study being added to the purest and strongest endowments, before he attempted to walk in this path of sublimity, came into the field, like M. Angelo or Raphaëlle, armed from top to toe with every requisite for the contest, and not like his heedless, headless brothers of the palette, who essay with all the hardness of ignorance, this the most difficult complicated branch of the graphic art : « But fools rush in, where angels fear to tread. » This picture is not much inferior to the best conceptions of the divine Buonarroti and the extravagant Goltzius. The figure of Satan is colossal, and drawn with excellent skill and judgment. Before we entered the room, we confess that we felt, for a moment, a secret wish that it had come from the pencil of Fuseli ; but the instant that we saw it, (and the more we looked on it, the more was the eye of criticism filled with satisfaction,) we esteemed it as a wonderful production of the human mind, and equal to any

thing of the kind produced in modern days. Satan is ably and nobly conceived, and conveys to the imagination every due idea of fallen majesty and terrific power. The attendant fiend, also, deserves our warmest praise. The growling look and cloudy malignity depicted in his visage, and the sullen, evil disposition with which he appears to rest upon his spear, while listening to his master, are all traits of a masterly hand. We must add, however, before we conclude, that from following the direction of the hilt of Satan's sword, it seems to us that some thing of its remainder should necessarily appear : « Verum ubi plura nitent in carmine non ego paucis / Offendar maculis / Hor. / But where the beauties thus in clusters blaze, / A fault like this should pass unnoticed as we gaze¹⁴⁰ ».

Les derniers mots, empruntés à l'*Art poétique* d'Horace, marquent bien la position d'Anthony Touchstone. Au contraire de John Williams, pour lequel le sublime n'est exprimable que dans le cadre d'un grand paysage, et qui semble privilégier, pour la peinture d'histoire, l'harmonie régulière et le charme simple de la beauté, le critique fait valoir la possibilité, et peut-être même la nécessité, pour un peintre qui aspire au génie, de prendre des risques vis-à-vis des règles et de la correction, réactivant ainsi les débats qui ont agité les peintres et les théoriciens autour de Michel-Ange et de la réception d'artistes comme James Barry ou Henry Fuseli.

Un critique anonyme avance encore un autre argument, qui répond au deuxième reproche avancé par John Williams, sur le choix du sujet du *Satan*, pour souligner que la beauté du corps du démon est parfaitement volontaire, puisqu'il s'agit, pour Lawrence, de rappeler qu'il s'agissait d'un ange qui, malgré sa répudiation, conserve encore des traces de sa beauté originelle :

This aspiring artist has undertaken a subject, perhaps the most difficult in his art ; to represent a figure the most grand and sublime that Poetry has ever described. In the attempt, though great, he has not failed. The composition of the

¹⁴⁰ Williams 1831, t. I, p. 175-177.

picture is simple. The figure of Satan, after recent defeat, and ineffable disgrace, has all the ferocious energy and violent dignity of his character; and it is well contrasted with that of Beelzebub, which is marked by dejection and despondence. Though the style and form be far beyond common life, and not in the usual practice of modern art, the drawing is executed with great accuracy and skill. The countenance, though terrible, still retains part of its former lustre and beauty; and he appears altogether no less than angel fallen. The colouring has great clearness and force; and the mind of the beholder is properly impressed by the general effect of a sober, appropriate and grand style pervading the whole picture¹⁴¹.

Pour ce critique, Lawrence aurait ainsi tenté de mêler ce qui, pour Burke, relève de deux catégories strictement opposées et parfaitement incompatibles : le sublime terrible du démon et la beauté absolue de l'ange. Si, dans un premier temps, Lawrence a ainsi affirmé que le *Satan* était son meilleur tableau¹⁴², il finira, au fil des années, par ne retenir que les critiques négatives qui ont exprimées à son égard, avec le sentiment d'avoir été l'ultime victime expiatoire de débats esthétiques nés près d'un demi-siècle plus tôt, et que ses prédécesseurs n'étaient pas parvenus à résoudre. Certes, le tableau est vendu en 1798 à Charles Howard, onzième duc de Norfolk ; mais après l'avoir revu en 1811, le portraitiste finit par déclarer y ressentir « the past dreadful waste of time and improvidence of my Life and Talent »¹⁴³ ; et, après la mort de Norfolk, en 1815, le *Satan* est rendu à Lawrence, qui le conserve toujours à sa mort en 1830.

Peinture et liberté : la Milton Gallery (1791-1799) d'Henry Fuseli

L'échec relatif du *Satan* de Thomas Lawrence ainsi que des réinterprétations de William Shakespeare et de l'histoire anglo-saxonne, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, met en évidence ce qui peut apparaître comme la dernière grande crise que notre ouvrage souhaiterait évoquer. Cette crise ne concerne pas tellement la qualité des productions proposées. Elle met plutôt en évidence les limites désormais atteintes d'une esthétique fondée presque exclusivement sur l'imitation des maîtres : tout semble avoir été dit, pensé et peint, si bien que, pour une partie importante des peintres de la toute fin du XVIII^e siècle, il apparaît indispensable d'affirmer une nouvelle liberté, tant vis-à-vis des modèles artistiques et des sources textuelles que de la peinture d'histoire elle-même. Une histoire de cette nouvelle liberté chérie et revendiquée par les peintres britanniques de la fin des Lumières, qui ne coïnciderait pas nécessairement avec ce que l'on appelle, sans doute à tort, le « romantisme », nécessiterait sans doute un nouvel ouvrage. Je me concentrerai ici sur un projet qui, en un sens, résume le mieux les enjeux et les problèmes posés aux peintres d'histoire britanniques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle : la Milton Gallery d'Henry Fuseli.

Le lancement du projet (1790-1791)

Le projet du peintre zurichois est lancé au début des années 1790, plusieurs années avant que le *Satan* de Thomas Lawrence ne soit présenté au public. Fuseli explique alors qu'il souhaite consacrer une série de tableaux à la poésie de John Milton, sur le modèle de la Shakespeare Gallery et de la Poets Gallery¹⁴⁴. Ce projet

¹⁴¹ Williams 1831, t. I, p. 176-177.

¹⁴² Williams 1831, t. I, p. 221.

¹⁴³ Lawrence [1906], p. 84.

¹⁴⁴ Calè 2006.

est évoqué par le peintre dès 1790, dans une lettre adressée à son ami William Roscoe :

Nowithstanding the success of my election at the Academy, and of the pictures I have painted for the Shakespeare Gallery – my situation continues to be extremely precarious. I have and am contributing to make the public drop their gold in purses not my own, and though I am and probably shall be fully employed for some time to come, the scheme is hastening with rapidity towards its conclusion. There are, says West, but two ways of working successfully, that is lastingly, in this country for an artist: the one is to paint for the king, the other to meditate a scheme of your own. The first he has monopolized, in the second he is not idle: witness the prints from English History and the late advertisement of allegorical prints to be published from his designs by Bartolozzi. In imitation of so great a man, I am determined to lay, hatch and crack an egg for myself too – if I can. What it shall be – I am not yet ready to tell with certainty – but the sum of it is, a series of Pictures for Exhibitions, such as Boydells and Macklins¹⁴⁵.

Les propos de Fuseli témoignent d'une double frustration, artistique et financière. S'il ne nie pas que les grands projets de Boydell ou de Macklin ont contribué à revivifier la peinture d'histoire britannique, cette renaissance n'a pas nécessairement profité aux artistes, auxquels on impose des contraintes importantes, tant du point de vue de l'invention que de l'exécution, et qui ne bénéficient que marginalement des revenus engendrés par les expositions organisées. Ce que le peintre zurichois réclame ici, c'est d'abord de la liberté dans le choix et le traitement des sujets de ses tableaux que dans la capacité à pouvoir concevoir un « projet » (*scheme*) dans son ensemble et à en tirer des revenus substantiels.

C'est en cela que l'idée d'une Milton Gallery est nouvelle, alors que de nombreux artistes s'y sont penchés, de John Baptiste de Medina (*Paradise Lost*, 1688) à Joseph Wright of Derby (*La Jeune dame dans le*

Comus *de Milton*, 1784; ill. 158), en passant par George Romney (*La Joie* et *La Mélancolie*, 1745; ill. 103-104), James Barry (*La Tentation d'Adam*, 1771; ill. 113), Alexander Runciman (*L'Allegro*, 1773) ou Philippe-Jacques de Louthembourg (*Satan*, 1782; ill. 155). Nous avons vu que le poète britannique est très tôt entré dans le catalogue des auteurs que les peintres d'histoire ont souhaité utiliser. Dans sa réédition augmentée des commentaires de Roger de Piles sur le *De arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy (1695), Richard Graham est l'un des premiers à encourager ses compatriotes à se pencher sur les vers du poète, quelques années avant qu'il ne revienne dans le goût des poètes grâce aux nombreuses imitations dont il fait l'objet, notamment dans les *Seasons* (1730) de James Thomson, ainsi qu'aux éloges que lui adresse Edmund Burke, notamment dans le domaine de l'obscurité. Véritable parangon, avec Shakespeare, du génie britannique (Joseph Addison, Voltaire, Jonathan Richardson), Milton offre un avantage paradoxal quoique considérable: sa poésie est peu visuelle, se fondant sur un ensemble de métaphores essentiellement textuelles, difficiles, voire impossibles à mettre en images, et qui rompent en partie avec les règles métriques habituelles; elle oblige donc les peintres qui s'y intéressent à faire preuve d'inventivité, mais aussi de liberté vis-à-vis de son texte, comme le souligne Reynolds dans un texte déjà cité¹⁴⁶.

Fuseli peint lui-même en 1780 un « Satan starting from the touch of Ithuriel's lance » dans le cadre d'une série de sept tableaux commandés par Robert Smythe, l'un de ses amis. Dans les années 1790, il est également engagé, en compagnie de William Hamilton, dans la production de dessins pour une nouvelle édition illustrée de *Paradise Lost*, finalement publiée en 1802 par F.J. du Roveray; mais cette incursion dans le monde miltonien ne suffit pas à l'artiste. Ce qui marque l'originalité du grand projet d'Henry Fuseli, c'est d'être précisément un *grand projet*: il s'agit d'appréhender l'ensemble des productions de

¹⁴⁵ Myrone 2005, p. 301-302.

¹⁴⁶ Blanc 2015, p. 557.

Milton comme un œuvre, et non comme une somme de poèmes parmi d'autres. Sans doute a-t-il été ainsi surpris, et peut-être choqué, par la place relativement secondaire du poète britannique dans la *Poets Gallery* de Macklin. Dans sa préface du catalogue de 1790, l'entrepreneur loue, dans un vocabulaire typiquement burkien, les « sublime and superhuman descriptions » de Milton, qui sont les « inexhaustible sources of all that could astonish, interest, or entertain »¹⁴⁷; mais le catalogue ne mentionne que deux tableaux miltoniens : un « Adam's First Sight of Eve » et « The Entry of the Brothers from Comus » de l'obscur peintre Elias Martin.

C'est dans ce contexte que Fuseli, soutenu une nouvelle fois par son ami le libraire radical Joseph Johnson, publie en 1791 le projet d'une nouvelle édition illustrée des poèmes de John Milton. Il s'agit de proposer un tableau général de la poésie du poète. Fuseli et Johnson reçoivent l'aide du poète William Cowper, l'un des meilleurs connaisseurs britanniques de la poésie de Milton. À une vingtaine d'années, Cowper avait déjà rempli l'exemplaire de *Paradise Lost* de son oncle d'un grand nombre de commentaires marginaux. Au milieu du mois de mars 1793, c'est à Cowper que William Hayley écrira, l'informant de son projet d'écrire une vie de Milton, dans le cadre d'un nouveau projet d'édition des œuvres du poète anglais. Ce projet ne verra pas le jour ; mais les deux poètes, devenus amis, travailleront ensemble à la traduction des poèmes latins et italiens de Milton, durant l'automne 1792. Fort de cette expertise, Cowper accepte de se charger de l'édition des textes de Milton pour Johnson et Fuseli, qui reçoivent le soutien financier d'autres amis, comme le banquier Thomas Coutts, l'amateur William Lock, le juriste William Roscoe, et les écrivains William Seward et George Steevens¹⁴⁸. Une série de vignettes et trente estampes dessinées par Fuseli sont envisagées ; et d'excellents graveurs, expérimentés ou plus jeunes, sont contactés – Francesco Bartolozzi, William Blake, Thomas Holloway et William Sharpe.

Ce projet fait toutefois long feu, notamment en raison du retrait prématuré de Cowper, dont les troubles mentaux et les crises mélancoliques l'empêchent d'y prendre part. Henry Fuseli n'accepte pourtant pas cet échec. Dès 1792, il commence à forger un nouveau projet, désormais personnel. Il le formule pour la première fois dans une lettre datée du 15 février 1794, adressée à Cowper :

My plan was, if I should live and retain my senses and sight, to paint six other subjects from Milton : three where Satan is the hero, and three of Adam and Eve. Perhaps six of each. I have ideas of them all, and I may say sketches ; but alas ! I cannot begin any thing for one year or two, and if my name was mentioned, I should hear nothing but abuse, and that I cannot bear¹⁴⁹.

Fuseli a besoin de temps et de confidentialité pour mener ce projet à son terme. S'il insiste sur cette confidentialité et sur le secret qui doit l'entourer, c'est qu'il sait que les sujets miltoniens sont désormais à la mode, y compris parmi les peintres de la jeune génération. A-t-il considéré le *Satan* de Thomas Lawrence comme un coup d'arrêt à son projet ou, au contraire, comme le signe de sa nécessité ? Il est difficile de l'affirmer clairement : les sources dont nous disposons sont contradictoires ; et la relation personnelle et professionnelle entre les peintres n'a jamais été véritablement étudiée par les historiens de l'art¹⁵⁰. Si l'on en croit une lettre adressée à Thomas Campbell par John Knowles, le premier biographe de Fuseli, « Fuseli and Sir Thomas were on the most intimate terms ». Knowles suppose même que le *Satan* de Lawrence avait été peint pour être exposé dans la Milton Gallery, ce que Fuseli a refusé, souhaitant que l'ensemble des tableaux de la série soit peint par lui¹⁵¹. Ces affirmations, toutefois, reposent toutefois sur des propos rapportés et ne sont donc pas vérifiables. Il est

¹⁴⁷ Macklin 1790, p. v.

¹⁴⁸ Myrone 2005, p. 302.

¹⁴⁹ Hayley 1809, p. 212.

¹⁵⁰ Il est ainsi frappant de constater que ni le nom de Thomas Lawrence, ni son tableau n'apparaissent dans l'excellent ouvrage que Luisa Calé a consacré à la Milton Gallery. Voir Calé 2006.

¹⁵¹ Williams 1831, t. I, p. 55.

plus probable que Fuseli, qui avait lui-même achevé avant le mois d'août 1790 un *Satan*, sans doute dans la perspective de sa Milton Gallery, n'ait guère apprécié les débats ayant entouré l'accueil du tableau de son confrère, qu'il ait au moins tacitement soutenu les critiques exprimées par John Williams et que son refus d'intégrer le *Satan* de Lawrence à l'ensemble de sa galerie soit à interpréter dans le même sens¹⁵². C'est en proposant de répondre à ces critiques qu'il conçoit les quarante et un tableaux liés à la vie et à l'œuvre de Milton qu'il présente pour la première fois en mai 1799, dans le cadre d'une exposition personnelle organisée deux ans tout juste après le *Satan* de Lawrence, et à laquelle sont intégrés vingt-sept tableaux illustrant *Paradise Lost*. (Une seconde exposition aura lieu, l'année suivante, composée de quarante-sept tableaux.)

Pittoresque et sublime

Il est ainsi possible que l'échec du *Satan* de Lawrence semble avoir relancé, peut-être à son corps défendant, le projet de la Milton Gallery. Luisa Calè prétend que la Milton Gallery a été pensée comme une réponse aux théories formulées dans le *Laocoon* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing¹⁵³. Soucieux de défendre l'autonomie des arts et de critiquer la position contraire, notamment illustrée par le comte de Caylus, l'auteur allemand affirme le caractère apictural et essentiellement poétique de *Paradise Lost*:

Si un poème peut être fécond pour le peintre sans être pictural et si l'inverse est vrai, alors c'en est fait de l'idée du comte de Caylus qui regardait comme pierre de touche de la poésie son utilité possible pour le peintre et prétendait établir la hiérarchie des poètes d'après le nombre de tableaux qu'ils fournissent à l'artiste. Loin de nous de vouloir, ne fût-ce que par notre silence, laisser à cette idée l'apparence d'une règle. Milton, le premier, en serait l'innocente victime. Car il semble réellement que le mépris de Caylus à son égard n'est pas tant

la conséquence d'un goût national que de sa prétendue règle : la cécité, dit-il, est peut-être la plus grande ressemblance de Milton avec Homère. Il est vrai que Milton ne pourrait pas remplir une galerie ; mais s'il fallait que, tant que mes yeux verront, la limite de ma vision sensible soit aussi celle de ma vision intérieure, j'attacherais un grand prix à la perte de ma vue pour me délivrer d'une telle restriction. *Le Paradis perdu*, tout en fournissant que peu de sujets de peinture, n'en est pas moins la première épopée après celle d'Homère¹⁵⁴.

Il est vrai qu'au moment même où il commence à entrer dans le vif de sa Milton Gallery, Fuseli semble avoir à l'esprit les idées de Lessing, comme le montre le compte rendu de l'*Essay on the Picturesque* (1794) d'Uvedale Price qu'il fait publier dans l'*Analytical Review* en novembre 1794, neuf mois après avoir exposé le « plan » de sa galerie à son ami William Cowper :

From long bigotted deference to the old maxim that poetry is painting dumb poetry, the two sisters, marked with features so different by nature, and the great masters of composition, her oracles, have been constantly confounded with each other by the herds of mediocrity and thoughtless imitation. Hence that deluge of descriptive stuff, which overwhelms by a rhapsody of successive sounds what can only be represented by figure, and the less frequent, but equally absurd attempt of combining moments and subdividing expression. Homer describes generally in one word, where action is not concerned ; and the triple expression of a Paris by Euphranor belongs probably only to the writer who, in talking of the Laocoon, expresses his astonishment at the windings of the serpents, and at the rope, when he mentions the group of Dirce. The futility of such mutual inroads on poetry and painting on each other has been shown by a late German writer of great acuteness and some taste, though on a tame principle, and without drawing the inferences that obviously derive from his rules¹⁵⁵.

¹⁵² Myrone 2005, p. 303.

¹⁵³ Calè 2006, p. 9.

¹⁵⁴ Lessing [1990], p. 117.

¹⁵⁵ *The Analytical Review*, XX, novembre 1794, p. 259, cité par Fuseli [1951], p. 206-207.

Fuseli affirme être d'accord avec les idées générales de Lessing, d'ailleurs assez banales ; mais il exprime un profond désaccord avec les conséquences que l'auteur allemand tire de ses idées, lequel explique que les vers de Milton ne sont pas du ressort du visible et ne peuvent donc inspirer les peintres. Pour Fuseli, Lessing commet la même erreur que Winckelmann ou Mengs et « their false or frigid oracles »¹⁵⁶ ; il marque la primauté indépassable de l'art antique et fait la promotion d'une beauté indicible et poétique, que les peintres modernes seraient incapables de restituer et condamnés à ne faire qu'approcher. Il serait ainsi possible de retenir l'idée, avancée par Luisa Calè, qu'à travers la Milton Gallery, Fuseli souhaitait démontrer que Lessing avait tort, et qu'il était possible à un peintre de donner une forme visuelle aux vers de John Milton.

L'idée selon laquelle la peinture et la poésie doivent être clairement distinguées, au nom de l'autonomie propre du langage de chacun de ces arts, n'est pas nouvelle dans la littérature artistique et, plus spécifiquement, dans la littérature artistique britannique. Comme j'ai essayé de le montrer dans ce livre, elle traverse l'ensemble des débats esthétiques de la peinture d'histoire au XVIII^e siècle. Cette question est devenue tout é fait ordinaire au moment où Fuseli conçoit sa Milton Gallery, ne serait-ce qu'à travers ses nombreuses et explicites reformulations dans les écrits théoriques de Reynolds. On pourrait affirmer à cet égard qu'une grande partie des peintres d'histoire britanniques de la toute fin du XVIII^e siècle sont plus lessingiens que winckelmanniens, même lorsqu'ils n'ont lu ni l'un ni l'autre de ces auteurs. En revanche, il est utile de souligner que les propos critiques adressés par Fuseli à Lessing, que je viens d'évoquer, sont formulés dans un compte rendu de l'*Essay on the Picturesque* (1794) où Uvedale Price discute notamment des idées de Burke sur le sublime, afin de réagir à *The Landscape* (1794) de son ami Richard Payne Knight¹⁵⁷. C'est au sein des

débats portant sur le pittoresque et le sublime, durant les années 1790, que semble plutôt s'inscrire le projet de Fuseli. C'est la raison pour laquelle il nous faut arrêter à présent sur ces notions.

Les idées de Payne Knight et les réactions de Fuseli à leur rencontre s'inscrivent dans un contexte théorique extrêmement riche. À partir de la fin des années 1760, les penseurs et les artistes britanniques ne cessent de construire et de penser la notion de « pittoresque » (*picturesque*), en se posant une question principale : quelles sont les spécificités propres aux différents arts ? Dans son *Essay upon Prints* (1768), William Gilpin est l'un des premiers à proposer une définition claire et distincte du *picturesque*. Ce terme désigne chez lui « a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture »¹⁵⁸. Cette définition est assez traditionnelle ; elle recoupe celles que l'on retrouve dans certains traités italiens de la Renaissance¹⁵⁹, mais aussi les positions d'auteurs plus récents : Antoine Coypel définit en 1721 le « pittoresque » comme le « choix piquant et singulier des effets de la nature, assaisonné de l'esprit et du goût, et soutenu par la raison¹⁶⁰ ». Si Gilpin parle de « cette sorte particulière de beauté » qu'est le pittoresque, c'est que, pour lui comme pour Coypel, la beauté pittoresque se distingue des autres formes de beauté (et notamment du beau idéal) en ce qu'elle est un savant mélange d'art et de nature. Considérée comme Gilpin comme la forme la plus spécifiquement picturale de la beauté naturelle, la beauté pittoresque est une beauté qui, à la manière du courtisan décrit par Baldassare Castiglione, sait « cacher son art » en ménageant des effets qui paraissent dictés par la nature elle-même plutôt que par la connaissance des maîtres. Pour Gilpin, la beauté pittoresque doit rechercher une voie médiane entre l'étude directe de la nature et l'imitation des maîtres : « Nature should be the standard of imitation ; and every object should be executed, as

¹⁵⁶ *The Analytical Review*, XXVI, décembre 1797, p. 548, cité par Fuseli [1951], p. 119.

¹⁵⁷ Durot-Boucé 2004, p. 69-70.

¹⁵⁸ Gilpin 1768, p. 2.

¹⁵⁹ Sohm 1991.

¹⁶⁰ Coypel 1721, p. 13.

nearly as possible, in *her manner* »¹⁶¹. Si un artiste ne suit que la première voie, il imitera les estampes de William Hogarth ou de Rembrandt, qui, dit-il, sont que de simples « copies de la nature » (*copies from nature*)¹⁶². Mais s'il fait le choix de ne suivre que la seconde voix, il risque de devenir ce que Gilpin appelle un « maniériste » (*manierist*), qui se contente de suivre la manière des autres maîtres. Ainsi :

Thus Salvator [Rosa]'s figures, [Karel] Du Jardin's animals, and [Anthonie] Waterloo's landskips, are all strongly impressed with the character of nature. Other masters again, deviating from this standard, instead of nature, have recourse only to their own ideas. They have gotten a general idea of a man, a horse, or a tree; and to these ideas they apply upon all occasions. Instead therefore of representing that endless variety, which nature exhibits on every subject, a sameness runs through all their performances¹⁶³.

Parmi les derniers artistes, Gilpin cite les noms de Jacques Callot et d'Antonio Tempesta. Il ne nie pas la beauté de leurs estampes ; mais leur beauté n'est pas une beauté pittoresque, car elles cherchent à faire valoir leur art et font ainsi trop transparaître la manière de leur auteur. Les théories de Gilpin ne suivent donc que partiellement la distinction établie en 1708 par Roger de Piles, dans sa conférence « Du vrai dans la peinture », où il distingue le vrai simple, « qui est une imitation simple et fidèle des mouvements expressifs de la nature et des objets » et le vrai idéal, qui est « un choix de diverses perfections qui ne se trouvent jamais dans un seul modèle, mais qui se tirent de plusieurs et ordinairement de l'antique »¹⁶⁴. Gilpin ne pose pas la question du naturel seulement du point de vue de sa production, mais aussi, et peut-être surtout, du point de vue de sa réception : toute œuvre d'art est idéale, puisqu'elle est conçue et fabriquée par un artiste, qui puise dans sa culture visuelle et son savoir-

faire technique, et s'inscrit dans une histoire. La question est plutôt de savoir quand l'art doit apparaître tel qu'en lui-même et quand, au contraire, il doit s'ingénier à se dissimuler lui-même.

Dès le milieu des années 1770, quelques années après la publication du traité de William Gilpin, Joshua Reynolds est amené à prendre position. Alors qu'il se repose dans sa propriété de Richmond, durant l'été 1776, il reçoit la visite du poète et dilettante William Mason, connu pour avoir lui-même consacré un poème descriptif et didactique à l'art des jardins, *The English Garden*, dont il publie les quatre volumes entre 1772 et 1781. Sans doute est-ce en raison de cet intérêt personnel, qu'il met en pratique en dessinant les jardins de fleurs de Thurcaston, de Middleton Park et de Nuneham Courtenay, mais aussi de la proximité de ses idées avec Reynolds¹⁶⁵, que Mason sollicite l'avis de son ami concernant un manuscrit qui vient de lui être remis : le brouillon d'un essai que William Gilpin souhaite publier sur le sujet de la beauté pittoresque¹⁶⁶. Reynolds accepte cette demande ; il lit le manuscrit et écrit une courte lettre assez peu enthousiaste¹⁶⁷ à son auteur, qui conduit Gilpin à revoir son manuscrit et à le soumettre à nouveau à Reynolds en avril 1791. Reynolds lui répond à nouveau, en détaillant davantage ses arguments, encore assez critiques¹⁶⁸ – ce qui n'empêche pas Gilpin de publier son essai sous le titre : *On Picturesque Beauty* (1792)¹⁶⁹. D'accord avec les idées générales exprimées par Gilpin sur le pittoresque, Reynolds exprime toutefois, dans ses deux réponses au révérend, une série de critiques qui tiennent, pour l'essentiel, aux contradictions qu'il affirme déceler dans l'argumentation de son collègue. La première est pointée dès le début de sa lettre de 1791. Gilpin affirme qu'« on dit d'un objet qu'il est pittoresque

¹⁶¹ Gilpin 1768, p. 30.

¹⁶² Gilpin 1768, p. 118, 165-166.

¹⁶³ Gilpin 1768, p. 30-31.

¹⁶⁴ Cité par Michel 2008, p. 61.

¹⁶⁵ Au début du mois de mars 1782, Reynolds rédige d'ailleurs un ensemble de commentaires sur la traduction anglaise du *De arte graphica* (1668) de Charles-Alphonse Dufresnoy par William Mason.

¹⁶⁶ Roberts 1944 ; Barbier 1963 ; Dixon Hunt 1977.

¹⁶⁷ Blanc 2015, p. 494-498.

¹⁶⁸ Blanc 2015, p. 939-940.

¹⁶⁹ Gilpin 1792.

à proportion qu'il ferait un bon effet dans un tableau »¹⁷⁰. Dans ce cas, explique Reynolds, il faut assumer que cette notion « ne peut s'appliquer qu'aux ouvrages de la nature » et donc ni aux tableaux ni aux jardins qui, dans un cas comme dans l'autre, sont des œuvres de l'art. Cette première réponse de Reynolds ruine ainsi l'une des ambitions affichées par Gilpin : proposer une réforme du jardin britannique en s'inspirant du modèle des jardins informels de Lancelot « Capability » Brown, auxquels le révérend avait, dès 1748, consacré un petit livre dithyrambique¹⁷¹. Pour Brown et, avant lui, d'Henry Flitcroft, qui s'illustre notamment, à partir du milieu des années 1740, dans le jardin pittoresque du riche banquier londonien Henry Hoare à Stourhead¹⁷², l'enjeu est de former le jardin britannique sur le modèle des tableaux de Claude Lorrain ou de Salvator Rosa. Quand Hoare décide ainsi de faire construire, à partir de 1762, un petit pont palladien dans l'un des coins de son lac, il ne dissimule pas, dans une lettre écrite à sa sœur aînée, Susanna, le 23 octobre, l'idée initiale de son projet : « La vue du pont, du village et de l'église sera un charmant tableau de Gaspard Dughet, à l'extrémité du plan d'eau »¹⁷³. L'idée de Hoare, toutefois, est moins de reconstituer un tableau à l'identique que de construire un espace dans lequel c'est au spectateur de fabriquer le paysage de son choix, à partir des possibilités formelles qui lui sont offertes par l'aménagement du domaine et l'insertion de ses sites et de ses fabriques. À la façon d'un peintre plutôt que d'un architecte, mais d'un peintre qui accepterait que le spectateur entre dans son tableau afin de le modifier à sa guise, Hoare fait des fabriques à l'antique de Stourhead moins des points de focalisation que des articulations, des chevilles autour desquelles le visiteur-spectateur peut mettre en place son propre regard sur le paysage naturel, qui n'est autre

qu'une fiction personnelle – la sienne. Reprenant à son compte ces nouveautés du jardin britannique, Gilpin encourage les architectes à imiter les tableaux de Claude et de Salvator. Il souligne qu'un parc est d'autant plus pittoresque qu'il se rapproche d'un ou de plusieurs de ces modèles peints. Or c'est précisément à cette idée que Reynolds s'attaque dans ses lettres ; il ne s'oppose pas aux principes édictés par le révérend, mais les approuve et suit scrupuleusement leur logique. Il explique ainsi que cet argument est irrecevable, dans la mesure où il contredit la nature même de ce qu'est un jardin :

Pour rendre un jardin pittoresque, il faut qu'aucune idée de l'art ne soit visible, et dans ce cas, ce n'est plus un jardin. Je ne peux donc approuver votre idée de réformer l'art du jardinage par le pittoresque de la peinture de paysage. Cette idée me semble dévaluer l'art du jardinage, que je considère être un art qui se tient sur sa propre fondation et qui est gouverné par plusieurs principes. L'art du jardinage doit présenter de façon apparente, si ce n'est ostensible, les marques de l'art. Puisque cet art fait de la nature une œuvre d'art, une partie de sa beauté et de sa perfection consistant à apparaître à première vue comme un lieu cultivé – qui est habité, où tout est en ordre, convenable et confortable ; ce qui est un état que la nature ne produira jamais¹⁷⁴.

Si Gilpin expose un raisonnement problématique, c'est – deuxième contradiction pointée par Reynolds – qu'il ne parvient pas à comprendre la relation ambiguë que la beauté pittoresque entretient avec la nature. Le théoricien a raison d'expliquer qu'une œuvre pittoresque doit être naturelle ; mais il ne saisit pas que, de ce point de vue, le « naturel » est toujours, pourrait-on écrire, un d'après nature « au carré ». Comme l'explique Reynolds, toute œuvre d'art imite la nature : « l'objet d'étude d'un peintre est la seule nature ; il dédaigne de prendre ses idées de seconde main, d'un autre art »¹⁷⁵. Pourtant, on l'a dit, toute œuvre d'art n'est pas naturelle. Le naturel désigne donc un art particulier d'imiter la nature ou, plutôt,

¹⁷⁰ Blanc 2015, p. 495.

¹⁷¹ Gilpin 1748. Voir Dixon Hunt 1977 ; Dixon Hunt 1992.

¹⁷² Woodbridge 1970 ; Woodbridge 1974 ; Sühnel 1977 ; Turner 1985 ; Hinde 1986 ; Muzzillo 1995 ; Clifford 1997 ; *Lancelot Brown (1716-1783)*, 2001.

¹⁷³ Schulz 1985, p. 330.

¹⁷⁴ Blanc 2015, p. 496.

¹⁷⁵ Blanc 2015, p. 496.

l'art d'imiter une forme particulière de la nature. Ce n'est pas une nature qui présenterait plus d'expressivité, d'irrégularité ou d'accident, mais, au contraire, une belle nature, qui apparaît elle-même comme l'imitation des plus beaux tableaux :

Il me semble que c'est jouer excessivement sur les mots que de dire des traits d'un visage qu'ils sont plus pittoresques lorsqu'ils sont expressifs que lorsqu'ils sont calmes. On pourrait dire qu'ils sont plus intéressants. Mais pourquoi dire qu'ils sont plus pittoresques ? Ou pourquoi faudrait-il dire qu'un vieil homme, ou le *Laocoon*, fût plus pittoresque qu'un jeune homme ou une figure moins musclée ? Il y a une nécessité à ce que le mot soit appliqué aux seules beautés de la nature. Si son usage n'est pas ainsi confiné, tout ce qui rencontre notre approbation pourrait être appelé pittoresque, alors même qu'il ne faudrait rien appeler ainsi qui ne fait le sujet d'une composition de peintre, c'est-à-dire la belle nature¹⁷⁶.

Pour Reynolds, l'art ne doit pas viser la nature en tant que telle, dans ses accidents et ses imperfections ; il doit viser ce qu'il appelle (rarement) la « belle nature » et, plus fréquemment, la « beauté idéale » (*ideal beauty*), essentiellement dans ses écrits du début des années 1770. Sans doute en référence au livre de Lambert ten Kate, *The Beau Idéal* (1732), réédité en 1769, il conçoit la beauté idéale non point comme le produit d'une abstraction mentale, mais comme « un choix judicieux et une ingénieuse représentation des objets, de sorte que chaque chose soit excellente en son genre et choisie dans l'entière nature pour attirer les yeux et captiver l'attention des connaisseurs »¹⁷⁷, c'est-à-dire comme la généralisation du fruit de l'expérience et de l'observation, afin de construire l'image la plus vraisemblable, universelle et efficace possible :

Comme il faut que le sujet qu'on sélectionne soit général, il n'est pas moins nécessaire qu'il soit tenu débarrassé de

ce qui pourrait servir à distraire l'attention du spectateur. Quand on raconte une histoire, chacun se forme dans l'esprit une peinture de l'action et de l'expression des personnages concernés. La capacité de représenter cette peinture mentale sur la toile est ce que nous appelons l'invention chez un peintre. Dans la conception de cette peinture idéale, l'esprit n'entre pas dans tous les détails particuliers du vêtement, du meuble ou de la scène de l'action. De la même manière, quand le peintre vient à lui donner corps, il conçoit ces petits détails nécessaires et concomitants en faisant en sorte qu'ils ne frappent pas davantage le spectateur qu'ils ne l'ont frappé dans la première conception de l'histoire¹⁷⁸.

Si le pittoresque est ce qui fait un bon effet dans un tableau, et puisqu'un tableau doit toujours viser la beauté, Reynolds explique : « la difformité ne peut être pittoresque ; seule la beauté le peut. Beauté et pittoresque sont donc synonymes »¹⁷⁹. Parce que l'art des jardins est, à cet égard, un « art mental », aussi bien que la poésie ou que la peinture, il doit assumer une certaine forme d'artificialité, en faisant valoir et en faisant voir l'intervention de l'architecte, comme l'indique Reynolds dans son treizième discours académique, prononcé le 11 décembre 1786 :

L'objet de ces [...] arts est de se conformer à toutes les propensions et les inclinations naturelles de l'esprit. La poésie dépend, dans son existence même, de la licence qu'elle prend de s'éloigner de la nature actuelle, afin de satisfaire aux besoins de notre esprit par d'autres moyens qu'on sait par expérience propres à donner cette satisfaction. Elle emploie pour cela une langue excessivement artificielle, une construction de mots mesurés, dont l'homme ne s'est jamais servi, ou ne se servira jamais. [...] Une fois que ce mode artificiel a été établi comme véhicule du sentiment, un autre principe intervient, essentiel à l'esprit humain, sur la nature duquel se réfère tout l'ouvrage, et dont l'effet est de l'écarter encore plus de la nature ordinaire, et de l'en dévier pour le rendre plus parfait. Ce principe est le sens de la congruité, de la cohérence et de la consistance,

¹⁷⁶ Blanc 2015, p. 497-498.

¹⁷⁷ Ten Kate 1732, p. 2.

¹⁷⁸ Blanc 2015, p. 414-415.

¹⁷⁹ Blanc 2015, p. 495.

qui est un principe qui existe réellement en tout homme; et qui doit être gratifié. En conséquence de ce principe, étant admis un style et une mesure qui ne se trouvent pas dans le discours ordinaire, il est nécessaire que les sentiments eux-mêmes soient, selon une même proportion, élevés au-dessus de la nature commune, à cause de la nécessité d'accorder les parties et l'ensemble et de donner de l'uniformité au tout¹⁸⁰.

Les idées exprimées par Richard Payne Knight dans *The Landscape* (1794) sont fort proches de celles de Joshua Reynolds, mort trois ans avant la publication de son poème, même si ses arguments sont assez différents de ceux de son illustre prédécesseur. S'opposant aux théories du poète et critique Joseph Warton (*The Enthusiast*, 1744), ainsi que de Lancelot « Capability » Brown et de William Gilpin, qui promeuvent un jardin dont l'organisation en apparence chaotique imite les effets de la nature et se refuse aux allées bien ordonnées du *formal garden*, Payne Knight refuse qu'un jardin puisse n'être qu'une imitation directe de la nature. La manière dont Brown cherche à se dissimuler derrière l'apparence naturelle de ses jardins ne convient pas à l'idée que Knight se fait de l'art. Certes, les jardins de Brown constituent un indéniable progrès par rapport à la sèche organisation des *formal gardens* en introduisant de la variété et de la surprise dans leur parcours, dans la mesure où, comme le dit Payne Knight au début de son poème, l'artiste ne doit pas se contenter d'« exprimer la simple vérité par des nombres », mais doit « montrer ses charmes en la parant des habits fleuris de la fiction »¹⁸¹. Mais, aux yeux de Payne Knight, cette variété est encore insuffisante, parce qu'elle cherche presque toujours à sauver une certaine forme de beauté régulière et à prôner l'imitation mécanique des clichés ou des lieux communs tirés du paysage italien. Fort de sa connaissance du paysage néerlandais et de l'art de Salvator Rosa, Knight n'en demande pas, pour autant, aux artistes de reprendre platement et servilement

leurs compositions. La question centrale, dans l'art des jardins comme dans celui de la peinture, est de parvenir à instaurer une relation avec le spectateur, qui est de nature à la fois perceptive et émotionnelle, et dont la force est proportionnelle à la capacité à s'adresser à l'imagination et aux associations d'idées qui peuvent se nouer en elle. Produire une œuvre qui n'est qu'un plaisir des yeux revient à produire une œuvre insipide, et dont le plaisir n'est que superficiel et passager. À la suite de Hume (« Of the standard of taste »), qu'il cite d'ailleurs, Payne Knight considère en effet qu'il n'existe pas *une* manière universelle de codifier les lois de la beauté. Consacrant à cette question spécifique deux nouveaux traités (*A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful*, 1801; *An Analytical Inquiry Into the Principles of Taste*, 1805), Payne Knight affirme que les qualités du beau n'appartiennent pas en propre aux choses ou aux objets, qu'elles sont extrinsèques et construites dans l'esprit du spectateur : « Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind, which contemplates them, and each mind perceives a different beauty »¹⁸². S'il est un grand lecteur de Burke, Payne Knight n'est pas satisfait par l'esthétique de son illustre collègue. Sensible aux récentes théories associationnistes d'Archibald Alison (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790), il souligne que les perceptions humaines ont ceci de spécifique qu'elles mêlent en permanence les données des sens avec tous les autres contenus de pensée. Les émotions aussi bien que les sensations, les idées, et l'ensemble des références personnelles, littéraires ou philosophiques, sont indéfectiblement liées dans l'esprit et peuvent rejaillir ensemble si l'un des maillons de la chaîne est activé par un beau paysage ou une belle peinture. Ces associations expliquent, pour Payne Knight qui contredit là Burke, qu'il puisse exister d'autres formes de beautés que la beauté visuelle – la beauté logique d'un raisonnement, la beauté morale d'une action, etc. Payne Knight souligne

¹⁸⁰ Blanc 2015, p. 825-826.

¹⁸¹ Knight 1795, I, v. 9-10 : « Teach him plain truth in numbers to express, / And shew its charms through fiction's flowery dress ».

¹⁸² Night 1808, p. 16.

bien que plus ce monde mental a été cultivé au fil des années, et plus les effets suscités par la nature et l'art seront sensibles et puissants, dans la mesure que le nombre des combinaisons possibles sera plus important. Mais il insiste aussi sur la nécessité de relativiser le principe d'un goût universel, sur la variété des formes artistiques possibles et sur l'importance de la surprise dans l'effet expressif. Il n'existe aucune loi de l'art, générale ou particulière, mais seulement des habitudes et des coutumes, fondées sur l'expérience, qui peuvent donc, à cet égard, être modifiées, soit parce qu'on leur a substitué de nouvelles lois plus efficaces, soit parce que l'on s'en est lassé.

C'est aussi la raison pour laquelle les théories burkiennes du sublime sont critiquées par Payne Knight. Burke insiste sur l'importance systémique de la peur et du désarroi dans l'effet sublime. Pour son jeune collègue, cette explication est juste, mais insuffisante, car elle se fonde une nouvelle fois sur une grille de lecture exclusivement perceptive et émotionnelle. Revenant à une définition plus longinienne du sublime, qui valorise la force presque inhumaine de l'effet de l'œuvre sur le spectateur plutôt qu'un certain type d'effet particulier, Payne Knight insiste pour sa part sur le rôle déterminant et actif de ce spectateur dans l'effet sublime que l'œuvre produit sur lui :

Every energetic exertion of great and commanding power; whether of body or mind; whether physical or moral; or whether it be employed to preserve or destroy, will necessarily excite corresponding sympathies; and, of course, appear sublime: but, in all moral or political power, the sublimity is in the mental or personal energy exerted, and not in the power possessed¹⁸³.

La force de l'effet sublime ne tient pas à la force de sa source, mais à la force avec laquelle sa source est ressentie, c'est-à-dire au nombre et à la complexité des connexions mentales que la perception de cette source peut susciter

dans l'esprit du spectateur. Pour Payne Knight, on ne peut douter du caractère tyrannique du pouvoir exercé par Néron et Napoléon. L'un comme l'autre ont joui ou jouissent encore d'un pouvoir quasi illimité sur une grande partie de leurs contemporains, et peuvent à cet égard se faire craindre. Pourtant, explique le théoricien britannique, seule la tyrannie du second peut produire un effet sublime sur le spectateur, en raison du caractère impie et méprisable du premier :

A person of the meanest character and capacity; a Claudius, a Nero, or a Vitellius, may possess the most unlimited power; and yet be an object of contempt, even to those who are subject to it. A despot may command the actions of men, but cannot command their sentiments or opinions: wherefore, as Longinus observes, it is not the tyrant diffusing terror, whose character is sublime; but the man, whose exalted soul looks down upon empire, and scorns the transitory possessions, which it can bestow. He displays real energy of mind; and, with that energy, we sympathise; in whatever manner, of to whatever end, it be exerted¹⁸⁴.

Publié quelques mois avant *The Landscape* de Richard Payne Knight, *l'Essay on the Picturesque* (1794) d'Uvedale Price fait également part de ses insatisfactions à l'égard de la théorie burkienne du sublime. Pas plus que Payne Knight, il n'apprécie le « faux goût » des jardins de Lancelot « Capability » Brown, qu'il juge « mécanique » et artificiel :

There is one improvement that I am afraid almost all who had not been used to look at objects with a painter's eye would adopt, and which alone would entirely destroy its character; that is smoothing and levelling the ground: the moment this mechanical common-place operation (by which Mr. Brown and his followers have gained somuch credit) is begun, adieu to all that the painter admires – to all intricacies – to all the beautiful varieties of form, tint, and light and made; every deep recess – every bold projection – the fantastic roots of trees – the winding paths of sheep – all must go; in a few

¹⁸³ Knight 1805, III, I, 46.

¹⁸⁴ Knight 1805, III, I, 46.

hours, the rash hand of false taste completely demolishes what time only, and a thousand lucky accidents, can mature, so as to become the admiration and study of a Ruysdal [*sic*] or a Gainsborough, and reduces it to such a thing as an Oilman in Thames-street may at any time contract for by the yard at Islington or Mile-End¹⁸⁵.

Mais Price propose des solutions tout à fait différentes de Knight, et cela pour deux raisons. Tout d'abord, il ne révoque pas en doute la manière dont Burke distingue le beau et le sublime, croyant qu'il existe effectivement des lois générales du goût, qui peuvent être déduites de l'analyse des beautés de la nature et de l'art, et qui sont des propriétés des objets et non des productions de l'esprit. Il constate par ailleurs, à partir de ses propres expériences artistiques, que les deux formes esthétiques mises en évidence par Burke ne sont pas toujours aisées à séparer :

The principles of those two leading characters in nature, the sublime and the beautiful, have been fully illustrated and discriminated by a great master; but even when I first read that original work, I felt that there were numberless objects which gave delight to the eye and yet differed as widely from the beautiful as from the sublime. The reflections I have since been led to make have convinced me that these objects form a distinct class, and belong to what may properly be called the picturesque¹⁸⁶.

Tandis que la théorie de Burke propose un modèle dichotomique d'analyse des œuvres de la nature et de l'art, la théorie de Price envisage trois catégories esthétiques structurantes. Le beau désigne les objets caractérisés par leur douceur et par leur convenance, par la complexité et la variété de leurs formes et de leurs couleurs. Le sublime décrit les objets marqués par des qualités opposées – de la dureté, du contraste et de la simplicité, de la grandeur et de l'infinité. Quant au pittoresque, que Price associe aussi bien aux qualités

des peintures et des sculptures qu'à celles des jardins, il renvoie à un espace interstitiel entre ces deux qualités – que Burke pensait impossible, puisque, pour lui, beau et sublime sont des qualités opposées et incompatibles –, à un espace de négociation où il s'agit, au sein d'une même œuvre ou d'un même espace, de ménager des zones ou des moments alternativement beaux et sublimes.

Le pittoresque constitue en cela une catégorie doublement supérieure. D'une part, elle apporte plus de variété que le beau et plus d'effet que le sublime, alors que les productions des artistes modernes ou les interventions des architectes dans les jardins tendent à uniformiser leurs œuvres :

I have said little of the superior variety and effect of light and shade in scenes of this kind, as that of course must follow variety of forms and of masses and intricacy of disposition: I wished to avoid all detail that did not appear to me necessary to explain or illustrate some general principles; but when general principles are put crudely without examples, they are not only dry, but obscure, and make no impression¹⁸⁷.

D'autre part, le pittoresque est la qualité propre aux paysages britanniques – la qualité propre à ce que Price identifie à un « esprit » voire un « caractère » proprement anglais. Ainsi, alors qu'il se trouve dans son domaine de Foxley, Price, « trying the effect of my own principles », tente de mettre en forme les paysages environnants en évitant à la fois des formes trop belles et des effets trop sublimes, comme il l'explique dans une lettre au peintre et collectionneur George Beaumont :

It has been ingeniously said [...] that in every block of marble a fine statue is enclosed; you have only to clear away the rubbish: so it is with such a place as this; there are pictures in every tangled wood and thicket when the rubbish is removed: but what does, or does not constitute rubbish, is a very nice point: you must not destroy the appearance of intricacy and wildness in the near parts, nor injure the mass and general outline from the distance, and must take special care, while

¹⁸⁵ Price 1794, p. 27-29.

¹⁸⁶ Price 1794, p. 39.

¹⁸⁷ Price 1794, p. 27.

you are clearing, to make one picture, not to sacrifice others in the neighbourhood¹⁸⁸.

Durant toutes ces années, Fuseli a été un observateur attentif des débats impliquant Gilpin, Reynolds, Price et Payne Knight. Il n'hésite d'ailleurs pas à y participer publiquement, en publiant notamment son compte rendu de l'*Essay on the Picturesque* de Price et du poème de Payne Knight. Dans l'article qu'il consacre au premier, il est intéressant de constater que Fuseli s'arrête particulièrement aux passages où la poésie de Milton est citée et commentée par Price, à l'instar d'un long passage que je reprends ici :

Uniformity (which is so great an enemy to the picturesque) is not only compatible with the sublime, but often the cause of it. That general equal gloom which is spread over all nature before a storm, with the stillness so nobly described by Shakespeare is in the highest degree sublime*. [* And as we often see against a storm / A silence in the heavens, the rack stands still, / The bold winds speechless, and the orb itself / As hush as death, anon the dreadful thunder / Does rend the region¹⁸⁹]. The picturesque requires greater variety, and does not shew itself till the dreadful thunder has rent the region, has tolled the clouds into a thousand towering forms, and opened (as it were) the recesses of the sky. A blaze of light unmixed with shade, on the same principles, tends to the sublime only: Milton has placed light, in its most glorious brightness, as an inaccessible barrier round the throne of the Almighty: « For God is light, / And never but in unapproached light / Dwelt from eternity¹⁹⁰».

And such is the power he has given even to its diminished splendor: « That the brightest seraphim / Approach not, but with both wings veil their eyes¹⁹¹».

In one place, indeed, he has introduced very picturesque circumstances in his sublime representation of the deity; but it is of the deity in wrath, – it is when from the weakness and

narrowness of our conceptions we give the names and the effects of our passions to the all-perfect Creator: « And clouds began / To darken all the hill, and smoke to roll / In dusky wreaths reluctant flames, the sign / Of wrath awak'd¹⁹²».

In general, however, where the glory, power, or majesty of God are represented, he has avoided that variety of form and of colouring which might take off from simple and uniform grandeur, and has encompassed the divine essence with unapproached light, or with the majesty of darkness.

Again, (if we descend to earth) a perpendicular rock of vast bulk and height, though bare and unbroken, – a deep chasm under the same circumstances, are objects that produce awful sensations; but without some variety and intricacy, either in themselves or their accompaniments, they will not be picturesque, – Lastly, a most essential difference between the two characters is, that the sublime by its solemnity takes off from the loveliness of beauty, whereas the picturesque renders it more captivating.

According to Mr. Burke, the passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended with some degree of horror: the sublime also, being founded on ideas of pain and terror, like them operates by stretching the fibres beyond their natural tone. The passion excited by beauty is love and complacency; it acts by relaxing the fibres somewhat below their natural tone, and this is accompanied by an inward sense of melting languor¹⁹³.

Le fait que les premières observations critiques de Fuseli suivent immédiatement ce passage indique bien son souhait d'entrer dans les débats sur le beau, le sublime et le pittoresque en ayant en tête la poésie de Milton et son interprétation possible par les peintres. Pour Fuseli, en effet – et il rejoint là, en partie, les avis de Payne Knight, même s'il exprime de vives réserves sur les analyses que l'auteur propose des œuvres d'art et notamment, de la

¹⁸⁸ Lambin 1987, p. 244-270 · Daniels & Watkins 1991, p. 141-169.

¹⁸⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, II, II, v. 433-437.

¹⁹⁰ John Milton, *Paradise Lost*, III, v. 3-5.

¹⁹¹ *Ibid.*, III, v. 381-382.

¹⁹² *Ibid.*, VI, v. 56-59.

¹⁹³ *The Analytical Review*, XIX, juin 1794, p. 263-264. Voir Price 1794, p. 81-85.

primauté qu'il donne à l'art antique¹⁹⁴ –, les propositions de Price ne résistent guère à l'analyse. En effet, même si le savant a le mérite et même le courage d'essayer de mettre de l'ordre dans les catégories esthétiques proposées par Burke – ce dont Fuseli se félicite au début de son compte rendu –, le système qu'il propose constitue davantage une terminologie théorique qu'un ensemble de règles pouvant être mises en œuvre par les peintres. Ainsi explique-t-il, en se fondant sur d'autres passages de *Paradise Lost*, la nécessité de distinguer le pittoresque qui, proprement, relève de ce qui est susceptible d'être peint, et le sublime, qui consiste dans l'effet puissant que ce qui peint peut produire dans l'esprit du spectateur :

If the picturesqueness of objects be increased in proportion to their roughness of surface and intricacy of motion ; two spiders, such as the avicularia, not to descend to too diminutive a scale, caressing or attacking each other, must, in point of picturesqueness, have greatly the advantage over every athletic or amorous symplegma left by the ancients. Intricacy, however, appears sometimes completely to destroy what roughness had established, and not to mention inferior painters or poets, let us in proof of it produce one passage from Milton ; describing the ground on which Satan stood, he says : « And such appear'd in hue, as when the force / Of subterranean wind transports a hill / Torn from Pelorus, or the shatter'd side / Of thundering Ætna¹⁹⁵ ». Who will deny that these images, however sublime, are picturesque in the highest degree ? Now add what follows : « Whose combustible / And fuel'd entrails thence conceiving fire, / Sublim'd with mineral fury, aid the winds, / And leave a singed bottom all involv'd / With stench and smoke¹⁹⁶ ». This is so intricate that it might pass for an exemplification of it. And what is the effect ? Smoke, languor, and a groan, that the mind capable of rending the promontory and convulsing the mountain, should have sneaked into a miner's jacket, and anatomised their loathsome entrails¹⁹⁷.

S'opposant en cela à Price, mais aussi Burke, Henry Fuseli se fonde sur l'exemple de Milton pour affirmer que la peinture peut *tout à la fois* rendre visibles des formes et des objets – ce qui lui permet ainsi de prétendre au pittoresque – sans pour autant que cette visibilité soit attachée à un rendu précis et circonstancié de tous les détails, laissant ainsi à l'imagination du spectateur le soin de compléter l'image dans son esprit et de lui donner ainsi une plus grande force, à l'image des esquisses peintes.

L'art de la révolte

Peindre sans décrire, exprimer sans montrer, faire voir l'invisible : tels semblent ainsi les défis qu'Henry Fuseli tente de relever dans sa Milton Gallery. Répondant aux débats qui agitent les théoriciens de l'art à la fin du XVIII^e siècle, il cherche à montrer la validité de ses hypothèses, fondées sur le primat de l'imagination et la puissance expressive de la peinture. Il n'est pas étonnant, à cet égard, qu'il cherche à contrecarrer les idées de Burke en s'attachant à trouver des traductions visuelles à un poème dont l'auteur irlandais ne cesse de dire qu'il est l'exemple le plus brillant d'obscurité, en même temps que la preuve de la supériorité des arts poétiques sur les arts imitatifs, en raison même de l'irreprésentabilité de la plupart des scènes évoquées par le poète. Comme c'est le cas, par exemple, de sa *Naissance du Péché* (ill. 204), peinte entre 1796 et 1799, les sujets choisis par Fuseli le sont généralement pour leur importance, au sein de la narration de *Paradise Lost*, mais aussi pour les difficultés insurmontables qu'ils sont censés poser au peintre. Comme l'ensemble des tableaux projetés pour la Milton Gallery, la *Naissance du Péché* s'appuie sur un passage extrêmement précis de *Paradise Lost*. La scène est située au livre II. Après avoir organisé la rébellion des anges déchus et rassemblé ses troupes en Enfer, Satan s'interroge sur les moyens à mettre en œuvre pour renverser Dieu. Les démons sont partagés : certains l'encouragent à partir de nouveau à l'assaut du Créateur ; d'autres craignent d'essayer une nouvelle défaite. Une

¹⁹⁴ *The Analytical Review*, XIX, juin 1794, p. 174-180.

¹⁹⁵ John Milton, *Paradise Lost*, I, v. 230-233.

¹⁹⁶ *Ibid.*, I, v. 233-237.

¹⁹⁷ *The Analytical Review*, XIX, juin 1794, p. 265.



204. Henry Fuseli, *La Naissance du Péché* (série de la Milton Gallery), 1771-1799, huile sur toile, 142,5 x 118,7 cm, Dallas Museum of Art, inv. 1996.104.FA

troisième voie est finalement envisagée : Satan évoque une ancienne prophétie qui raconte qu'il existerait un autre monde où les démons pourraient fomenter leur revanche contre Dieu ; face au silence de ses sbires, Satan décide de partir seul à la recherche de ce monde, sous les applaudissements des démons. Après un long voyage, qu'il effectue après s'être paré « d'ailes rapides », il parvient aux portes de l'Enfer, qu'il trouve closes. Elles sont alors gardées par deux « figures formidables », les propres enfants de Satan : le Péché et la Mort. Satan ne les reconnaît pas immédiatement et leur demande leur identité en les défiant¹⁹⁸. Le Péché le reconnaît et

lui interdit de franchir le pas de la porte, lui rappelant les raisons et les conditions de son bannissement. Satan menace de le combattre ; mais le gardien révèle alors sa véritable identité¹⁹⁹. Satan lui répond en expliquant qu'il ne se souvient pas de lui²⁰⁰. Le Péché se rappelle alors à son bon souvenir en lui racontant les conditions de sa naissance – qui constituent le sujet du tableau de Fuseli :

T' whom thus the portress of Hell-gate replied:
 Hast thou forgot me, then ; and do I seem
 Now in thine eye so foul ? , once deemed so fair
 In Heaven, when at the assembly, and in sight
 Of all the seraphim with thee combined
 In bold conspiracy against Heaven's King,
 All on a sudden miserable pain
 Surprised thee, dim thine eyes and dizzy swum
 In darkness, while thy head flames thick and fast
 Threw forth, till on the left side opening wide,
 Likest to thee in shape and countenance bright,
 Then shining heavenly fair, a goddess armed,
 Out of thy head I sprung. Amazement seized
 All the host of Heaven ; back they recoiled afraid
 At first, and called me Sin, and for a sign
 Portentous held me ; but, familiar grown,
 I pleased, and with attractive graces won
 The most averse, thee chiefly, who, full oft
 Thyself in me thy perfect image viewing,
 Becam'st enamored ; and such joy thou took'st
 With me in secret that my womb conceived
 A growing burden²⁰¹.

C'est à un passage essentiel, mais aussi particulièrement difficile de *Paradise Lost* que Fuseli décide donc de se confronter. Pour cela, il fait le choix de ne retenir de l'« assemblée » des « séraphins », mentionnée par le Péché, que deux figures : celle de Satan, qu'il représente sur son trône, et celle du Péché, d'un « visage radieux » et « d'une céleste beauté », « jaillissant » de sa « tête »

¹⁹⁸ John Milton, *Paradise Lost*, II, v. 681-687.

¹⁹⁹ *Ibid.*, II, v. 727-734.

²⁰⁰ *Ibid.*, II, v. 737-745.

²⁰¹ *Ibid.*, II, v. 746-767.

sous la forme d'une « déesse armée ». Un certain nombre d'éléments précisés par Milton sont éliminés par Fuseli, qui ne fait pas sortir le Péché de son « flanc gauche », qui s'est « ouvert béant », mais directement de son crâne. Ce choix n'est toutefois pas une licence, mais une lecture précise du texte miltonien qui, sur le mode typologique, mais aussi ironique, compare la naissance du Péché du corps de Satan à celle de Minerve, la déesse de la Sagesse, notamment évoquée dans la *Bibliothèque* d'Apollodore²⁰².

Fuseli fait le choix d'insister sur cette relation typologique, notamment parce qu'elle lui semble servir le propos du poème de Milton comme de son tableau. En faisant de Minerve la fille de Métis et de Jupiter, délivrée du corps de ce dernier par Prométhée, Apollodore propose de suivre l'interprétation allégorique du récit mythique déjà présente chez Hésiode : la Puissance divine veut s'attacher la force de la Sagesse et, pour cela, l'ingère afin de la contenir en lui tout en évitant que ne soit réalisée la sinistre prophétie ; mais c'est finalement contre son gré qu'il donne naissance à Minerve, et avec l'aide de Prométhée, le Titan qui a volé le feu sacré de l'Olympe, c'est-à-dire le savoir des dieux, et qui est châtié pour cela par Jupiter en étant jeté aux Enfers, qui, de ce fait, incarne dans l'imaginaire littéraire et politique britannique de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, comme Satan, l'esprit rebelle se retournant contre son Créateur. Cette lecture typologique est évidemment tentante. On sait la fascination qu'exerce la figure de Prométhée sur les poètes et les peintres de l'Europe révolutionnaire. Le Titan incarne effet, face au pouvoir de Zeus, la résistance et la rébellion vis-à-vis d'un pouvoir tyrannique, défié et refusé. Inspiré par sa lecture du Prométhée enchaîné d'Eschyle, Johann Wolfgang Goethe lui consacre ainsi un poème, *Prometheus*, entre 1772 et 1774, qu'il publie d'abord de façon anonyme, en 1785, puis sous son nom, en 1789. En 1820, c'est au tour de Percy Bysshe Shelley de composer un poème, *Prometheus Unbound*,

une nouvelle fois dérivé d'Eschyle, cinq ans avant la mort de Fuseli, et deux ans après la publication du *Frankenstein ; or, The Modern Prometheus* (1818) de sa seconde femme, Mary Shelley. Percy Shelley n'hésite pas à comparer explicitement son Prométhée avec le Satan de *Paradise Lost*, par son refus d'une puissance inique et sa révolte contre le Dieu, même si, selon lui, la figure de Prométhée est moralement plus pure, puisque ne s'y mêle aucun intérêt, ni aucune soif de revanche :

The only imaginary being, resembling in any degree Prometheus, is Satan ; and Prometheus is, in my judgment, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandizement, which, in the hero of *Paradise Lost*, interfere with the interest. The character of Satan engenders in the mind a pernicious casuistry which leads us to weigh his faults with his wrongs, and to excuse the former because the latter exceed all measure. In the minds of those who consider that magnificent fiction with a religious feeling it engenders something worse. But Prometheus is, as it were, the type of the highest perfection of moral and intellectual nature, impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends²⁰³.

Comme il l'explique l'année suivante dans sa *Defence of Poetry*, écrite en 1821, mais publiée seulement en 1840, Shelley ne croit pas que le Satan de Milton incarne le Mal, opposé au Bien de Dieu ; il est plutôt le portrait du refus d'une Loi implacable et sourde aux souffrances issues de ses châtiments, que le poète assimile une nouvelle fois à celle d'un tyran, c'est-à-dire d'un pouvoir insensible et proprement inhumain :

Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in *Paradise Lost*. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil. Implacable hate, patient

²⁰² Apollodore, *Bibliothèque*, I, III, 6.

²⁰³ Shelley 1820, p. VIII-IX.

cunning, and a sleepless refinement of device to inflict the extremist anguish on an enemy, these things are evil; and, although venial in a slave, are not to be forgiven in a tyrant; although redeemed by much that ennobles his defeat in one subdued, are marked by all that dishonors his conquest in the victor. Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God, as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy, not from any mistaken notion of inducing him to repent of a perseverance in enmity, but with the alleged design of exasperating him to deserve new torments. Milton has so far violated the popular creed (if this shall be judged to be a violation) as to have alleged no superiority of moral virtue to his God over his Devil. And this bold neglect of a direct moral purpose is the most decisive proof of the supremacy of Milton's genius. He mingled as it were the elements of human nature as colors upon a single pallet, and arranged them in the composition of his great picture according to the laws of epic truth; that is, according to the laws of that principle by which a series of actions of the external universe and of intelligent and ethical beings is calculated to excite the sympathy of succeeding generations of mankind. The *Divina Commedia* and *Paradise Lost* have conferred upon modern mythology a systematic form; and when change and time shall have added one more superstition to the mass of those which have arisen and decayed upon the earth, commentators will be learnedly employed in elucidating the religion of ancestral Europe, only not utterly forgotten because it will have been stamped with the eternity of genius²⁰⁴.

Lecteur de Goethe (même s'il ne cite son nom qu'à une seule reprise dans sa correspondance²⁰⁵), Fuseli connaît probablement le poème dramatique de l'auteur allemand consacré à Prométhée, ainsi que la pièce d'Eschyle. Dans une lettre datée du 4 février 1774, Lavater n'hésite d'ailleurs pas à comparer les caractères propres de

Fuseli et de Goethe : « Goethe et Fuseli – admirablement peints l'un avec l'autre, et pourtant aussi différents que possible. Goethe – plus proche de l'être humain; lui – plus proche d'un poète »²⁰⁶. Et Fuseli ne cesse, de son côté, de louer Goethe, dont le génie original lui semble être le même que celui de William Shakespeare ou de John Milton²⁰⁷. Par ailleurs, il est probable que Fuseli partage avec Shelley l'idée que Satan, comme Prométhée, peut être considéré comme une métaphore de la rébellion politique, même si, durant les deux dernières décennies du XVIII^e siècle, les avis du peintre changent sensiblement à cet égard.

En 1788, à la création de *The Analytical Review*, décidée par son ami Joseph Johnson, Henry Fuseli devient, pour le magazine, le principal rédacteur des comptes rendus d'ouvrages ou d'événements liés aux arts et à l'histoire, qu'il signe sous des pseudonymes. Le premier article qui peut lui être certainement attribué est une critique de l'exposition de la Royal Academy, en juin 1788²⁰⁸, qui est publié dans le premier numéro du magazine. Il ne cesse ensuite ses activités jusqu'à l'automne 1798, consacrant notamment son attention aux expositions londoniennes²⁰⁹, aux derniers discours de Joshua Reynolds²¹⁰, ainsi qu'aux ouvrages d'Archibald Alison²¹¹, de Goethe²¹² et, on l'a dit, aux travaux d'Uvedale Price et de Richard Payne Knight. Ces activités permettent à Fuseli de côtoyer les cercles radicaux de Johnson, notamment composés de John Aikin, de William Enfield, de William Godwin, de Thomas Paine, de Mary Wollstonecraft, et du poète William Cowper, dont j'ai déjà rappelé qu'il est alors régulièrement interpellé par Fuseli lorsque le projet de la Milton Gallery est imaginé par Fuseli et Johnson.

²⁰⁴ Cité par Eliot 1909-1914, t. XXVII, p. 27.

²⁰⁵ Fuseli [1951], p. 361.

²⁰⁶ Fuseli [1951], p. 67.

²⁰⁷ *The Analytical Review*, XXVIII, août 1798, p. 170-175.

²⁰⁸ *Ibid.*, I, juin 1788, p. 218.

²⁰⁹ *Ibid.*, II, octobre 1788, p. 234, IV, mai 1789, p. 106 (John Boydell); IV, juillet 1789, p. 354 (Thomas Macklin).

²¹⁰ *Ibid.*, V, septembre 1789, p. 38; X, mai 1791, p. 1.

²¹¹ *Ibid.*, VII, mai 1790, p. 26.

²¹² *Ibid.*, XXVIII, août 1789, p. 170.

Dans leur ensemble, ces auteurs affichent publiquement leur désapprobation à l'égard de la politique britannique, mais aussi leur soutien aux révolutionnaires français. Tout semble d'ailleurs montrer que, jusqu'en 1792, Henry Fuseli partage les sympathies révolutionnaires des co-rédacteurs de *The Analytical Review*; et il est possible de supposer que, dans ce contexte, le projet de la Milton Gallery ait pu être envisagé comme une métaphore des événements révolutionnaires français. Dès les années 1780, les *Poems* (1782) de William Cowper, publiés par Joseph Johnson, puis *The Task* (1785), du même auteur, critiquent l'immoralité de l'aristocratie et la corruption des gouvernants britanniques, et remettent en cause, en raison même de cette attaque de la tyrannie, toutes les formes de violence jugées iniques, comme l'esclavage ou la maltraitance des animaux.

Après la prise de la Bastille, la plupart des rédacteurs de *The Analytical Review* prennent fait et cause pour les révolutionnaires, et avec plus d'engagement encore après la publication des *Reflections on the Revolution in France* (1790), où Edmund Burke, se distinguant en cela des positions de certains whigs (Richard Price, Charles James Fox), remet en cause la légitimité de la Révolution française. Contrairement aux Américains, dont il avait soutenu les revendications, au nom des principes de justice et de liberté, les Français cherchent selon lui, en vertu d'idées parfaitement abstraites, à renverser l'ordre social et politique établi et, de ce fait, à remettre en cause l'autorité et la tradition. Et quand il cherche ainsi à prédire les conséquences catastrophiques de la Révolution, c'est ainsi au passage consacré par John Milton à la géographie des Enfers que Burke fait directement référence :

La France sera entièrement gouvernée par les agitateurs des corporations de métiers, ainsi que par les sociétés réunissant dans les villes les émetteurs d'assignats et les curateurs chargés de vendre les biens de l'Église, les avoués, les agents, les financiers, les spéculateurs et les aventuriers de toute espèce qui composent la vile oligarchie fondée sur la ruine de la Couronne, de l'Église, de la noblesse et du peuple. Tel est l'aboutissement des rêves trompeurs et des chimères de l'égalité et des Droits

de l'homme : tout cela s'enlise dans le « marais sirbonien » de l'oligarchie – s'embourbe, s'enfonce et s'engloutit à jamais²¹³.

Plus loin, c'est encore à Milton que Burke fait appel pour évoquer la « cold, dry, petrifick mace » de la « philosophie fausse et sensible » des révolutionnaires²¹⁴. Le revirement de Burke, favorable à l'émancipation des Américains, mais hostile à celle des révolutionnaires français, qui n'empêche pas son livre d'être un véritable succès de librairie, inquiète et agace dans les cercles radicaux de Fuseli. *The Analytical Review* se fait l'écho des critiques adressées aux *Reflections*, publiant un compte rendu extensif de l'ouvrage. Plusieurs des auteurs travaillant habituellement pour la revue publient également des réponses. Anne Laetitia Barbauld consacre un pamphlet à la gloire de la Révolution (*An Address to the Opposers of the Repeal of the Corporation and Test Acts*, 1790). La même année, son frère, le médecin John Aikin, également favorable aux révolutionnaires français, proteste contre la politique discriminatoire de l'Église d'Angleterre dans deux pamphlets qui défendent la liberté de conscience, *The Spirit of the Constitution and that of the Church of England Compared* et *An Address to the Dissidents of England on their Late Defeat*. Et c'est encore en 1790 que Mary Wollstonecraft, qui entretient alors un amour platonique avec Fuseli, tout en conservant des liens avec lui, achève à son tour *A Vindication of the Rights of Men, in a Letter to the Right Honorable Edmund Burke* (1790), un mois à peine après la publication des *Reflections*, et alors que Fuseli commence à dessiner les contours de sa Milton Gallery. Deux ans plus tard, après avoir pris fait et cause pour la Révolution et rompu avec

²¹³ Burke [1989], p. 250. Voir John Milton, *Paradise Lost*, II, 587-595 : « Beyond this flood a frozen continent / Lies dark and wild, beat with perpetual storms / Of whirlwind and dire hail, which on firm land / Thaws not, but gathers heap, and ruin seems / Of ancient pile ; all else deep snow and ice, / A gulf profound as that Serbonian bog / Betwixt Damia and Mount Casius old, / Where armies whole have sunk : the parching air / Burns frore, and cold performs the effect of fire ».

²¹⁴ Burke [1989], p. 311, citant John Milton, *Paradise Lost*, V, 293-296 : « The aggregated soil / Death with his mace petrific, cold and dry, / As with a trident, smote ; and fixed as firm / As Delos, floating once ».

Fuseli, elle publie un nouveau pamphlet, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792).

Fuseli lui-même exprime d’abord une fascination en apprenant les événements de juillet 1789, qu’il assimile à un véritable changement de civilisation, et auquel il lui paraît ni pensable ni sensé de demeurer insensible :

Posterity will learn with equal indignation and astonishment that the philosopher suffered his mind to evaporate with the steams, and to subside with the dregs of a crucible ; and that the traveller, heedless of his equals, roamed either hemisphere in quest of shores and views, or animals and plants, in an age pregnant with the most gigantic efforts of character, shaken with the convulsion of old, and the emersion of new empires : whilst an unexampled vigour seemed to vibrate from pole through the human mind, and to challenge the general sympathy²¹⁵.

Cet enthousiasme n’est toutefois que de courte durée. Comme la plupart des rédacteurs de l’*Analytical Review*, prorévolutionnaires, mais anti-jacobins, Fuseli est atterré par l’ampleur et la violence des massacres qui ont lieu entre le 2 et le 6 septembre 1792, qui provoquent plus d’un millier de morts à Paris. Dans *The Analytical Review* du mois de novembre 1793, il se saisit de l’occasion qui lui est offerte d’un compte rendu des *Works of C. Tacitus with an Essay on his Life and Genius* (1793) de l’écrivain irlandais Arthur Murphy, pour faire allusion à l’évolution des événements révolutionnaires :

He who reads the works of Tacitus according to the arrangement with which they have been transmitted to us by all the editors, will find that they inculcate the important and terrible maxim, that anarchy is the legitimate offspring of despotism, and that the tools of oppression end in becoming the engines of revolution. If the people be such as Tacitus describes, the dregs of a nation brought up by liberty, perverted by conquest, and, overwhelmed by its own weight, sinking into despotism, the anarchies that ensue will be little more than the temporary contests for rule of factions equally

criminal ; and the vital sparks of public virtue being in such a nation entirely extinguished, and that of private energy reduced to a tame remembrance of antiquated heroism, the bulk will subside again under the tyrant of the ruling party, and in degenerate silence subscribe to the law of force. The decision of force alone gave a sanction to the contests equally sacrilegious between the praetorian bands of Otho, the german legions of Vitellius, and the eastern armies of Vespasian ; the hereditary chain of oppression was shattered, and he who had strength enough to rule longer than a moment was the legitimate god of Rome. Neither that « holy flame of liberty » which the dedicator ascribes to Agricola, nor the indignation of Tacitus himself, would have prevented the one, had Otho or Vitellius been victorious, from becoming the tool of either in making proselytes of slavery by war, or the other from holding the chain and conducting to the jaws of a prison the victims of that virtue he professed to adore. Has such been the « flame of liberty » which animated Hampden, Sidney, Russell and all the boasted worthies of our glorious revolution, Mr. M. would not now probably have had an opportunity of pronouncing his panegyric on its blessings²¹⁶.

Non sans malice, Fuseli ajoute qu’il n’est pas surpris que Murphy ait « dedicated his book, and, in our opinion, not without propriety, to Mr. Burke »²¹⁷. Et, quelques années plus tard, Fuseli renouvelle ses réserves à l’égard d’un autre révolutionnaire, Bonaparte, qui, si l’on en croit Joseph Farington, qui rapporte une conversation avec le peintre sur la maladie mentale et la foi de William Cowper, incarnait pour le peintre une *hubris* et une folie similaires à celles dont Satan avait fait preuve à l’égard du Créateur :

I dined alone & drank tea with Fuseli : we talked about Mr. Cowper the poet. –He said he had been informed that the prevailing idea in Cowper’s mind when in that low state which at times caused insanity, was, « He had conceived from a dream or some other cause, that it was the Will of God that He should destroy himself, as a sacrifice on some account or other, and that by not doing it He was in a state of

²¹⁵ *The Analytical Review*, V, décembre 1789, p. 463-464.

²¹⁶ *Ibid.*, XVII, novembre 1793, p. 242-243.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 242.

reprobation. » Possessed with this dreadful idea, he shrank from himself, with horror and at different times had attempted to kill himself. [...] Fuseli thinks Cowper the best of all the Poets of his period, above Hayley, etc., and even Darwin. He had imagery and his stile was more perfect and pure. We talked about the state of public affairs. Fuseli considers Buonaparte a man buoyed up with pride and presumption and of unrestrained passion; and that he must suffer much, in the opinion of the world, by his conduct and deportment. He thinks the war will be short²¹⁸.

Malgré ce faisceau d'indices et d'éléments, il n'existe pas, à ma connaissance, de documents permettant de prouver de manière certaine que cette situation politique et idéologique a joué un rôle dans la conception de la Milton Gallery. Il est en revanche certain que le thème de la révolte, qui y est clairement mis en scène, a rencontré un contexte historique particulièrement fécond, qui a conféré aux œuvres de Fuseli une force inédite et singulière. La Milton Gallery est pourtant un échec commercial. Même si quelques tableaux sont achetés par des amis et des connaissances de Fuseli, dont le célèbre et riche collectionneur John Julius Angerstein, près de la moitié des œuvres peintes par l'artiste zurichois demeurent dans son atelier jusqu'à sa mort. Le succès contemporain de la Woodmason Gallery explique sans doute cet échec²¹⁹. Présentée pour la première fois dans le *Dublin Journal*, entre le 7 et le 9 juin 1792²²⁰ par James Woodmason, cette nouvelle galerie consacrée au théâtre de William Shakespeare ouvre d'abord ses portes à Dublin, dans la Whistler's Great Room (Exchequer Street), le 1^{er} mai 1793. Ne parvenant pas à attirer un grand nombre de visiteurs, Woodmason décide toutefois de tenter sa chance à Londres. Ouverte le 16 janvier 1794, la Woodmason Gallery rencontre un tel succès qu'elle demeure jusqu'en mars de l'année suivante. Un prospectus pour cette New Shakespeare Gallery laisse supposer que Woodmason imaginait une édition des textes et des images, sur le modèle de Boydell. Le renom des peintres qui y collaborent, et qui, pour une bonne part, ont également travaillé pour Boydell – William Hamilton (*Isabelle plaide en vain contre l'exécution de son frère Claudio* [1793]²²¹), James Northcote (*La Mort de John de Gaunt*²²²), John Opie, Matthew William Peters (*Le Suicide de Juliette* [1794]²²³), Francis Wheatley et Henry Fuseli lui-même, qui livre cinq tableaux (dont son *Réveil de Titania* [1793-1794]²²⁴), explique sans doute cette réussite. Loin de l'ambition poétique et politique de la Milton Gallery, la Woodmason Gallery apparaît comme une collection ingénieuse de beaux tableaux, peints par des artistes reconnus, qui rendent hommage au dramaturge préféré des Britanniques en illustrant des sujets déjà largement usés par les peintres nationaux.

²¹⁸ Farington [1978], t. II, p. 103.

²¹⁹ Hamlyn 1978.

²²⁰ Hamlyn 1978, p. 516.

²²¹ New York, Folger Shakespeare Library, inv. FPa30.

²²² Lieu de conservation inconnu : ce tableau a été vendu chez Phillips, le 30 avril 1991 (lot 29).

²²³ New York, Folger Shakespeare Gallery, inv. FPa43.

²²⁴ Zurich, Kunsthaus.

CONCLUSION

Malgré les efforts incessants de Fuseli pour tenter de renouveler les sujets et les formes de la peinture d'histoire britannique, il ne parvient pas à faire entendre sa voix. Pire : en dépit des engagements multiples de Joshua Reynolds, de ses concurrents et de ses héritiers, les peintres d'histoire britannique ne sont pas parvenus à produire une École anglaise digne de ce nom, homogène et cohérente. J'ai tenté de proposer une réponse possible à cet échec final, en montrant comment la guerre de succession ayant suivi la mort de Reynolds n'a réussi ni à produire de véritables héritiers ni à engendrer des opposants crédibles. Comme le montre l'exemple de la Shakespeare Gallery, voulue et pensée par Boydell, les projets qui réussissent auprès du public sont d'abord des projets patriotiques et entrepreneuriaux : ils plaisent parce qu'ils capitalisent sur les grands noms de l'histoire et des lettres britanniques, et non parce qu'ils renouvellent profondément les formes de la peinture d'histoire. Quand, à l'instar de Fuseli, les peintres proposent de nouvelles manières de penser la peinture d'histoire, le public ne répond pas et leurs ambitions ne sont pas couronnées de succès.

Il y a donc bien, dans l'histoire de la peinture d'histoire britannique de la fin du XVIII^e siècle, ce que l'on pourrait appeler un moment conservateur qui, durant les premières années du siècle suivant, ne cesse de se confirmer, avec la mort successive des principaux acteurs des débats artistiques des Lumières britanniques : George Romney (1802), James Barry (1806), Benjamin West (1820) et Henry Fuseli (1825). Fait intéressant : ces morts sont aussitôt suivies et accompagnées de célébrations qui visent à monumentaliser les peintres disparus plutôt qu'à tenter de mettre en question leur héritage. Trois ans après la mort de Barry sont publiés les écrits du peintre irlandais¹. En 1805, un an avant la mort de Barry, le peintre et critique Martin Archer Shee fait l'éloge de son ancien confrère dans ses *Rhymes on Art, or, The Remonstrance of a Painter*. Plus tard, il regrettera que les efforts personnels et financiers de James Barry, pour la Society of Arts, se soient soldés par un

¹ Barry 1809.

échec critique et financier², et explique ces déconvenues par le décalage entre le goût de Barry, qui n'aurait pas dépareillé du temps du pape Léon X, et le goût d'un public davantage attiré par le coloris brillant :

In his art and in his manners, he alike mistook, or rather disregarded, what was essential to his time: in the former, he followed the Roman School, when only the Venetian was admired; in the latter, he neglected urbanity, when urbanity was necessary to please, and allowed himself to be rough and independant amongst those, who always demand our respect, and often our obsequiousness³.

Archer Shee participe également de la canonisation de Joshua Reynolds, en consacrant un poème entier à l'ancien président de la Royal Academy, *The Commemoration de Reynolds* (1814), et alors que la mode est au retour nostalgique vers les œuvres, la vie et les œuvres du peintre. Un an plus tôt, en 1813, la British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, créée en juin 1805, notamment pour promouvoir plus efficacement la peinture d'histoire que la Royal Academy, organise sa première exposition d'art ancien, qui est en même temps la première rétrospective jamais consacrée à Reynolds, dont 143 tableaux sont ainsi exposés dans ses locaux de Pall Mall: le succès public est considérable. En 1817, James Northcote, l'ancien élève du peintre, publie ses *Memoirs of Sir Joshua Reynolds* (1817), suivi, deux ans plus tard, des deux volumes de sa *Life of Reynolds* (1819). Cette mode des mémoires, consacrés aux artistes – *Nollekens and his Times: A Life of that Celebrated Sculptor and Memoirs of Several Contemporary Artists, from the Time of Roubiliac, Hogarth and Reynolds to that of Fuseli, Flaxman and Blake* (1829) de John Thomas Smith; *Memoirs of the Life and Works of George Romney* (1830) de John Romney; *The Progress of Genius, or, Authentic Memoirs of the Early Life of Benjamin West, Esq. President of the Royal Academy* (1831) de John

Galt – mais aussi aux auteurs – *The Memoirs of the late Thomas Holcroft* (1816) de William Hazlitt – et aux acteurs – *Memoirs of Mrs. Siddons* (1827) de James Boaden – traduit bien un moment conservateur qui est, en même temps, un moment nostalgique et mémoriel, où il s'agit de regretter un passé désormais révolu⁴, qui a pu laisser supposer les historiens de l'art qu'en réalité, la peinture d'histoire n'eût jamais véritablement sa place ou sa légitimité au sein de l'art britannique du XVIII^e siècle. Les propos de certains artistes semblent d'ailleurs confirmer cette idée. Formulés dans ses *Elements of Art* (1809), les propos de Martin Archer Shee paraissent accréditer l'idée que la peinture d'histoire n'est jamais vraiment parvenue à se faire une place au sein de l'art britannique du XVIII^e siècle, concurrencée qu'elle était par les charmes séducteurs du portrait :

The practice of portrait painting however, though it tends to divert our artists from the nobler pursuit of History, is not unproductive of advantage. If it is unfavourable to purity of design, it is the best school of colouring. The continual intercourse with Nature, which it occasions, produces a power and truth of imitation, a richness, vigour, and variety of execution, which are rarely attained by any other means. What the portrait painter can do, he generally does better than any other artist⁵.

Trente-six ans après Thomas Gainsborough, le peintre britannique semble ainsi aboutir à la même conclusion que son collègue: « There is no call for [history painting] in this country »⁶. Il va de soi que ces affirmations sont d'abord mues par les intérêts des artistes qui les expriment. Gainsborough, comme Archer Shee, sont des portraitistes de formation et de profession. Soucieux de conserver et même d'accroître le nombre de leurs clients, il est logique qu'ils insistent sur la part importante prise par le portrait dans l'art de leur pays, et sur la

² Archer Shee 1809, p. 161.

³ Archer Shee 1809, p. 163-164.

⁴ Hazlitt 1816; Northcote 1817; Northcote 1819; Boaden 1827; Nollekens 1829; Romney 1830; Galt 1831.

⁵ Archer Shee 1809, p. 57.

⁶ Gainsborough [2001], p. 112.

nécessité de ne cultiver ni dédain, ni mépris à l'égard d'une partie de la peinture qui, sur le plan théorique, a souvent été considérée comme inférieure à la peinture d'histoire, mais qui, à elle seule, a permis à ses praticiens de contribuer à l'élaboration d'une véritable « École anglaise de peinture ». De ce fait, il est difficile de nier le constat dressé par Gainsborough et Archer Shee. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir les catalogues des expositions organisées par la Royal Academy, et de comparer le nombre des portraits et des tableaux d'histoire présentés, ainsi que les éloges et les critiques réservés aux uns et aux autres.

Pour autant, il ne suffit pas de dire que, dans l'ensemble, la peinture d'histoire n'a pas réussi à s'imposer dans l'art britannique du XVIII^e siècle pour affirmer qu'elle n'a joué qu'un rôle secondaire dans son développement. Cette étude a précisément souhaité défendre une idée paradoxale : si les peintres d'histoire britanniques se sont distingués aussi bien par les échecs que leurs œuvres ont souvent rencontrés que par les réussites qu'elles leur ont parfois permis d'obtenir, ces réussites comme ces échecs ont joué un rôle majeur dans l'évolution de l'art britannique des Lumières en orientant les débats esthétiques, en marquant les positions des critiques et en façonnant le goût du public. Cette évolution me semble avoir connu quatre moments importants. Durant la première moitié du XVIII^e siècle, la peinture d'histoire britannique a été profondément marquée par William Hogarth, dont les théories et les œuvres ont emporté aussi bien l'adhésion que le rejet. L'importance qu'il a toujours affichée pour la primauté de l'étude de la nature et pour l'établissement d'institutions pédagogiques sur le sol britannique a été prise au sérieux ; et il est probable que la fondation de la Society of Arts (1755), de la Society of Artists (1760) et de la Royal Academy (1768) lui doit beaucoup. Mais les idées de l'artiste anglais ont également suscité de vives oppositions, qui ont permis l'émergence d'une esthétique alternative au milieu du XVIII^e siècle. De William Kent à Joshua Reynolds, les peintres qui ont contribué à la définition de cette

nouvelle esthétique ont surtout cherché à se détacher d'une étude servile de la nature. Il s'agissait pour eux de faire la promotion systématique de la notion de grandeur, qu'il fallait entendre aussi bien du point de vue de l'invention (choisir les sujets les plus élevés, les plus pathétiques ou les plus sublimes) que de l'exécution (imiter l'antique et les grands maîtres). Ces différences, pour ne pas dire ces différends esthétiques, expliquent les crises que traversent les principales institutions artistiques britanniques durant les années 1770 et 1780. Contrairement à l'idée que l'on se fait parfois des activités des académies européennes au XVII^e ou au XVIII^e siècles, en pensant que les académies produisent nécessairement des produits d'école, formatés et stéréotypés, il est frappant de constater que les institutions artistiques britanniques des Lumières paraissent incapables et même peu soucieuses de faire primer une manière de peindre l'histoire sur une autre. Au sein d'une vie artistique phagocytée par la concurrence entre les peintres et par l'importance de la nouveauté et de la mode, ce sont les stratégies de différenciation qui finissent par être estimées et reconnues, plutôt que les tentatives de construction d'une sensibilité collective et homogène. La redéfinition théorique de la notion de sublime, initiée par Edmund Burke, n'entraîne ni n'encourage la fabrication d'une seule forme de « goût sublime » ; mais elle provoque, bien au contraire, des réponses d'une grande diversité, et même un refus des formes d'expression exacerbée. Les tentatives tardives de fabrication d'un « goût », voire d'une « École » nationale, dont participe la multiplication des galeries historiques et artistiques à partir de la fin des années 1780, ont été, dans leur ensemble, des échecs retentissants. Elles ont en effet ravivé les tensions entre les peintres d'histoire, soucieux plus encore de se distinguer les uns des autres, plutôt qu'elles n'ont permis de promouvoir « la gloire de l'École anglaise » que John Boydell appelait initialement de ses vœux. Par ailleurs, en privilégiant des œuvres et des artistes d'abord choisis pour plaire au plus large public, ces projets entrepreneuriaux autant qu'artistiques ont

entravé les tentatives de renouvellement des sujets et des formes de la peinture d'histoire britannique et encouragé une forme de conservatisme artistique dont témoignent les productions de la toute fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle.

Les conclusions auxquelles je parviens, en conclusion de cette étude, ne contredisent donc pas les constats de Gainsborough et d'Archer Shee ; mais elles permettent, je l'espère, de mieux en saisir les causes et les raisons. Ce n'est pas seulement malgré, mais aussi en raison des résistances qu'elle a suscitées au sein de la société artistique que la peinture d'histoire britannique s'est construite tout au long du XVIII^e siècle et qu'elle a organisé autour d'elle une grande partie des débats esthétiques. En l'absence d'un corpus d'idées unanimement admis et reconnus par les artistes, d'une demande susceptible d'encourager le développement continu et d'institutions capables d'accompagner son renouvellement, elle n'a eu de cesse de se remettre en question, d'explorer de nouveaux sujets et de nouveaux enjeux, et de repousser les frontières généralement admises de ses modèles et de ses formes.

BIBLIOGRAPHIE

- « Minute Book of H. M. Commission for rebuilding St Paul's Cathedral », *Wren Society*, 1939, XVI, p. 107-109
- A Catalogue of Pictures, Painted by J. Wright, of Derby, and Exhibited at Mr Robins's Rooms under the Great Piazza*, Covent Garden, Londres, 1785
- A Description of Vaux-Hall Gardens*, Londres, 1762
- ABRAMS, Ann Uhry, « Politics, Prints, and John Singleton Copley's *Watson and the Shark* », *The Art Bulletin*, LXI, 2, 1979, p. 265-276
- *The Valiant Hero : Benjamin West and Grand-Style History Painting*, Washington, 1985
- ADAIR, James, *The History of the American Indians*, Londres, 1775
- ADAM, Robert & CLÉRISSEAU, Charles-Louis, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, Londres, 1764
- ADAMS, Eric, *Francis Danby : Varieties of Poetic Landscape*, New Haven, 1973
- ADDISON, Agnes, « The Legend of West's "Death of Wolfe" », *College Art Journal*, 1945, V, 1, p. 23-25
- ADDISON, Joseph, *Cato*, Londres, 1713
- *Caton*, trad. fr. Abel Boyer, Amsterdam, 1713 [a]
- AGLIONBY, William, *Painting Illustrated in Three Dialogues*, Londres, 1686
- ALBERTS, Robert Carmen, *Benjamin West : A Biography*, Boston, 1978
- ALGAROTTI, Francesco, *An Essay on Painting*, Londres, 1764
- ALISON, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Sudborough, 1790
- ALLEN, Brian, *Francis Hayman*, New Haven, 1987
- ALLEN, George, *Some Occasional Thoughts on Genius*, Londres, 1750
- ALLSTON, Washington, *The Correspondence of Washington Allston*, éd. N. Wright, Lexington, 1993
- ALTHUSSER, Louis, *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, Paris, 1974
- ALTICK, Richard, *The Shows of London*, Londres, 1978
- An Explanation of the Painting in the Royal-Hospital at Greenwich, by Sir James Thornhill*, Londres, 1730

- ANDERSON, Benedict, *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. fr., Paris, 2013
- Antonio Verrio, *Chroniques d'un peintre italien voyageur*, cat. exp., Toulouse, Musée des Augustins, 2010
- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, 2000
- ARCHER SHEE, Martin, *Elements of Art, a Poem*, Londres, 1809
- ARMSTRONG, Alan, « Unfamiliar Shakespeare », in *Shakespeare : An Oxford Guide*, éd. L. Cowen Orlin & S. Wells, Oxford, 2003, p. 308–319.
- ARNOLD-BAKER, Charles, *The Companion to British History*, Londres, 1996
- ARNOLD, Dana, éd., *Cultural Identities and the Aesthetics of Britishness*, Manchester, 2004
- ASFOUR, Amal & WILLIAMSON, Paul, « On Reynolds's Use of de Piles, Locke, and Hume in his Essays on Rubens and Gainsborough », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1997, LX, p. 215-229
- ASLESON, Robyn, éd., *Notorious Muse : the Actress in British Art and Culture, 1776–1812*, New Haven, 2003
- & BENNETT, Shelley M., éd., *A Passion for Performance : Sarah Siddons and her Portraitists*, Los Angeles, 1999
- ASTINGTON, John H., « Macbeth and the Rowe Illustrations », *Shakespeare Quarterly*, XLIX, 1, 1998, p. 83–86
- AUBIGNAC, François Hédelin d', *La Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, 2011
- AUDRAN, Girard, *The Proportions of the Human Body*, Londres, 1718
- AVERY, Charles, *Studies in Italian Sculpture*, Londres, 2001
- BAKER, Robert, *Observations on the Pictures Now in Exhibition at the Royal Academy, Spring Gardens, and Mr. Christie's by the Author of the Remarks on the English Language*, Londres, 1771
- BALFOUR, James, *A Delineation of the Nature and Obligation of Morality with Reflexions Upon Mr. Hume's Book, Intituled, An Inquiry Concerning the Principles of Morals*, Édimbourg, 1753
- BÄR, Gerald & GASKILL, Howard, éd., *Ossian and National Epic*, Francfort, 2012
- BARBAULD, Anna Letitia, *Poems*, Londres, 1773
- BARBIER, Carl Paul, *William Gilpin : his Drawings, Teaching and Theory of the Picturesque*, Oxford, 1963
- BARETTI, Giuseppe, *Dissertation upon the Italian Poetry*, Londres, 1753
- *A Guide Through the Royal Academy*, Londres, 1780
- BARRELL, John, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt : « The Body of the Public »*, New Haven, 1986
- BARRY, James, *An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*, Londres, 1775
- *An Account of a Series of Pictures, in the Great Room of the Society of Arts, Manufactures, and Commerce, at the Adelphi*, Londres, 1783
- *A Letter to the Dilettanti Society, Respecting the Obtention of Certain Matters Essentially Necessary for the Improvement of Public Taste*, Londres, 1799
- BARTHOLOMEUSZ, Dennis, *Macbeth and the Players*, Londres, 1969
- BATTEN, Charles, *Pamela Censured in a Letter to the Editor*, Londres, 1740
- BATTEUX, Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746

- *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, éd. mod., Paris, 1989
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, éd. mod., Paris, 2008
- BAUDINO, Isabelle, *Peinture et historicité. Les mutations de la peinture d'histoire en Grande-Bretagne dans la première moitié du XVIII^e siècle, 1707-1768*, thèse, Aix-en-Provence, 1997
- BEARD, Charles R., « Highmore's Scrap-book », *The Connoisseur*, XCIII, 1934, p. 290-297
- BECKER, Christoph & HATTENDORFF, Claudia, éd., *Johann Heinrich Füssli : Das verlorene Paradies*, Stuttgart, 1997
- BELLANCA, Mary Ellen, « Science, Animal Sympathy, and Anna Barbauld's "The Mouse's Petition" », *Eighteenth-Century Studies*, XXXVI, 1, 2003, p. 47-67
- BELLORI, Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672
- BENNETT, Shelley M., *Thomas Stothard : The Mechanisms of Art Patronage in England circa 1800*, Columbia, 1988
- BENNETT, Susan, éd., *Cultivating the Human Faculties : James Barry (1741-1806) and the Society of Arts*, Bethlehem, 2008
- BENTLEY, Gerald Eades, *Blake Records*, Oxford, Clarendon Press, 1969
- BERLO, Janet Catherine, NEFF, Emily Ballew & WEBER, Kaylin H., éd., *American Adversaries : West and Copley in a Transatlantic World*, Houston, 2013
- BERMINGHAM, Ann, « Technologies of Illusion : De Louthembourg's *Eidophusikon* in Eighteenth-Century London », *Art History*, XXXIX, 2, 2016, p. 376-399
- BICKERSTAFFE, Isaac, *Love in a Village : A Comic Opera*, Londres, 1767
- BIGNAMINI, Ilaria, « George Vertue, Art Historian, and Art Institutions in London, 1689-1768 », *Walpole Society*, 1988, LIV, p. 1-148
- & POSTLE, Martin, *The Artist's Model : Its Role in British Art from Lely to Etty*, Nottingham, 1991
- BINDMAN, David, éd., *John Flaxman*, Munich, Prestel, 1979
- *Hogarth and his Times : Serious Comedy*, Londres, 1997
- BIRCH, Thomas, *The Heads of Illustrious Persons of Great Britain*, Londres, 1756
- BLAIR, Hugh, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*, Londres, 1763
- BLAKE, William, *Poetical Sketches (1783)*, éd. mod., Londres, 2007
- BLANC, Jan, « Confusion des genres. Des théories hollandaises de la "peinture de genre" », *Revue de l'art*, 2008, VIII, p. 11-19
- « "Hiérarchie des genres" : histoire d'une notion tactique et occasionnelle », in *Les Genres picturaux*, Genève, 2008 [a], p. 135-148
- « "Forger un nouveau code". Sir Joshua Reynolds et la question de l'ambiguïté », *Figurationen. Gender. Literatur. Kultur*, 2012, II, 12, p. 81-96
- « *Grand Style*. Joshua Reynolds dans les théories de l'art françaises du XVIII^e siècle », in *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, éd. Carl Magnusson & Christian Michel, Rome, 2013, p. 301-328
- « "Une idée entièrement nouvelle"? Le regard panoramique avant le panorama », in « *J'aime les panoramas* » : *s'approprier le monde*, éd. Laurence Madeline & Jean-Roch Bouiller, Paris, 2015, p. 106-114

- *Les Écrits de Sir Joshua Reynolds*, Turnhout, 2016, 2 vol.
- « Willkürliches oder unwillkürliches Erinnern ? Praktiken und Debatten um das Entleihen in den Künsten im Großbritannien des 18. Jahrhunderts », in *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1850*, éd. Bettina Gockel & Miriam Volmert, Berlin, 2017, p. 155-168
- BLANCKAERT, Claude, éd., *Le Terrain des sciences humaines : instructions et enquêtes (XVIII-XX^e siècle)*, Paris, 1996
- BOADEN, James, éd., *Memoirs of Mrs. Siddons, Interspersed with Anecdotes of Authors and Actors*, Londres, 1827
- BOASE, T. S. R., « Macklin and Bowyer », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1/2, 1963, p. 148-177
- BOCCACE, Jean, *Le Décaméron*, trad. fr., Paris, 1884
- BOLD, John, *Greenwich : An Architectural History of the Royal Hospital for Seamen and the Queen's House*, New Haven, 2000
- BOLTON, Arthur T. & HENDRY, H. Duncan, « Special Volume on St. Paul's Cathedral », *Wren Society*, XV, 1928, p. XXXV
- BOND, Peter, « Gibraltar's Finest Hour : The Great Siege 1779-1783 », in *300 Years of British Gibraltar 1704-2004*, Gibraltar, 2003, p. 28-29
- BOOTH, Susan, « The Early Career of Alexander Runciman and His Relations with Sir James Clerk of Penicuik », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, p. 332-343
- BORDES, Philippe, « Jacques-Louis David's Anglophilia on the Eve of the French Revolution », *The Burlington Magazine*, CXXXIV, 1073, 1992, p. 482-490
- BOURDIEU, Pierre, BOLTANSKI, Luc, CASTEL, Robert & CHAMBOREDON, Jean-Claude, éd., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, 1965
- BOWYER, Robert, *Elucidation of Mr. Bowyer's Plan for a Magnificent Edition of Hume's History of England, with a continuation by G. Gregory*, Londres, 1795
- BOYDELL, John, *A Catalogue of the Pictures in the Shakspeare Gallery, Pall-Mall*, Londres, 1789
- *A Catalogue of the Pictures, &c. in the Shakspeare Gallery*, Londres, 1790
- *A Catalogue of the Pictures &c. in the Shakspeare Gallery, Pall-Mall*, Londres, 1791
- *A Catalogue of the Pictures, &c. in the Shakspeare Gallery*, Londres, 1796
- BRANTLINGER, Patrick & THESING, William, *A Companion to the Victorian Novel*, Londres, 2008
- BRAUDEL, Fernand, « La longue durée », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XIII, 4, 1958, p. 725-753
- BRAY, Mrs, éd., *Life of Thomas Stothard, R. A.*, Londres, 1851
- BRENNEMAN, David A., « Self-Promotion and the Sublime : Fuseli's *Dido on the Funeral Pyre* », *The Huntington Library Quarterly*, XLII, 1-2, 1999, p. 81-82
- BRIGGS, Julia, *This Stage-Play World : Text and Contexts, 1580-1625*, Oxford, 1997
- BROWN, Peter Douglas, *William Pitt, Earl of Chatham : The Great Commoner*, Londres, 1978
- BRUNTJEN, Sven H. A., *John Boydell (1719-1804) : A Study of Art Patronage and Publishing in Georgian London*, New York, 1985
- BUCHANAN, George, *The History of Scotland*, trad. angl., Glasgow, 1827, 4 vol.
- BULLARD, Paddy, *Edmund Burke and the Art of Rhetoric*, Cambridge, 2011

- BUNGARTEN, Gisela, *J. H. Füsslis (1741-1825) « Lectures on painting » : das Modell der Antike und die moderne Nachahmung*, Berlin, 2005
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757
- *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime*, trad. fr., Paris, 1765
- *Reflections on the French Revolution*, Londres, 1790
- *A Letter from the Right Honourable Edmund Burke to a Noble Lord, on the Attacks Made Upon Him and his Pension*, Cork, 1796
- *On the Sublime and Beautiful*, éd. C. W. Eliot, New York, 1909–1914
- *Reflections on the French Revolution*, trad. fr., Paris, 1989
- BURNET, Gilbert, *Bishop Burnet's History of his Own Time*, Oxford, 1833
- BURNHAM, Patricia M., *John Trumbull, Historian : The Case of the Battle of Bunker Hill*, Cambridge, 1995.
- & GIESE, Lucretia Hoover, éd., *Redefining American History Painting*, Cambridge, 1995
- BURWICK, Frederick & PAPE, Walter, éd., *The Boydell Shakespeare Gallery*, Bottrop, 1996
- BUTLER, Marilyn, éd., *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*, Cambridge, 2002
- BUTLER, Samuel, *Hudibras*, Londres, 1726
- BUTLIN, Martin, « An Eighteenth-Century Art Scandal : Nathaniel Hone's *The Conjuror* », *Connoisseur*, CLXXIV, 699, 1970, p. 1-9
- BYRON, George Gordon Noël, *Letters and Journals. [...] Vol. 7, « Between Two Worlds » : 1820*, Londres, 1977
- CALÈ, Luisa, *Fuseli's Milton Gallery : « Turning Readers into Spectators »*, Oxford, 2006
- CAMPBELL, John, *The Lives of the Lord Chancellors and Keepers of the Great Seal of England*, Londres, 1856–1869
- CAMPBELL, Thomas, *Life of Mrs. Siddons*, Londres, 1834
- CANNON-BROOKES, Peter, *The Painted Word : British History Painting, 1750–1830*, Woodbridge, 1991
- CAREY, William, *Critical Description and Analytical Review of « Death on the Pale Horse »*, Londres, 1817
- CARRIER, David, « Gavin Hamilton's "Oath of Brutus" and David's "Oath of the Horatii" : The Revisionist Interpretation of Neo-Classical Art », *The Monist*, LXXI, 2, 1988, p. 197–213
- CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, 1751-1756
- *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur ce costume*, Paris, 1757
- CERVANTES, Miguel de, *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant, Don-Quixote of the Mancha*, trad. angl., Londres, 1612
- *Exemplarie Novells in Sixe Books*, trad. angl., Londres, 1640
- *The Spanish Decameron*, trad. angl., Londres, 1687
- *Vida y hechos del ingenioso hidalgo don Quixote de La Mancha*, Londres, 1738
- *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, trad. angl., Londres, 1742
- *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad. fr., Paris, 1996

- CHANDLER, Richard, REVETT, Nicholas & PARS, William, *Antiquities of Ionia*, Londres, 1769
- CHAPPELL, Miles L., « Fuseli and the “Judicious Adoption” of the Antique in the *Nightmare* », *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 999, 1986, p. 420–422
- CHARLEMONT, James Caulfeild, *The Manuscripts and Correspondence*, Londres, 1891
- CLARK, Sandra & MASON, Pamela, éd., *Macbeth by William Shakespeare*, Londres, 2015
- CLARK, Steven H. & WORRALL, David, éd., *Historicizing Blake*, Basingstoke, 1994
- CLIFFORD, Joan, *Capability Brown : An Illustrated Life of Lancelot Brown, 1716–1783*, Aylesbury, 1997
- CODRINGTON, Robert, *The Troublesome and Hard Adventures in Love Lively Setting Forth, the Feavers, Dangers, and the Jealousies of Lovers, and the Labyrinths and Wildernesses of Fears and Hopes Through which They Dayly Passe*, Londres, 1652
- COHEN, Ralph, *The Art of Discrimination : Thomson’s The Seasons, and the Language of Criticism*, Berkeley, 1964
- COHEN, Sheldon S., « Monuments to Greatness : George Dance, Charles Polhill, and Benjamin West’s Designs for a Memorial to George Washington », *The Virginia Magazine of History and Biography*, XCIX, 2, 1991, p. 187–203
- COKE, Thomas, *Vice Chamberlain Coke’s Theatrical Papers, 1706–1715*, Carbondale, 1982
- COLLINS, William, *Odes on Several Descriptive and Allegoric Subjects*, Londres, 1747
- CONLIN, Jonathan, « Benjamin West’s General Johnson and Representations of British Imperial Identity, 1759–1770 : An Empire of Mercy ? », *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, XXVII, 1, 2004, p. 37–59
- CONSTABLE, William George, *Richard Wilson*, Londres, 1953
- COOPER, Helen A. & BURNHAM, Patricia M., éd., *John Trumbull : The Hand and Spirit of a Painter*, New Haven, 1982
- COTTON, William, éd., *Sir Joshua Reynolds’ Notes and Observations on Pictures : Chiefly of the Venetian School, Being Extracts from his Italian Sketchbooks*, Londres, 1859
- COWLEY, Abraham, *Poems*, Londres, 1656
- COWLEY, Robert L. S., *Marriage a-la-mode : A Re-View of Hogarth’s Narrative Art*, Manchester, 1983
- COYPEL, Antoine, *Discours prononcés dans les conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1721
- Critical Remarks on Sir Charles Grandison, Clarissa and Pamela Enquiring, Whether They Have a Tendency to Corrupt or Improve the Public Taste and Morals*, Londres, 1754
- CROSS, David A., *A Striking Likeness : The Life of George Romney*, Aldershot, 2000
- CROWNE, John, *The Married Beau, or, The Curious Impertinent, a Comedy*, Londres, 1694
- CUNNINGHAM, Allan, *The Life of Sir David Wilkie*, Londres, 1843
- *The Lives of the Most Eminent British Painters*, Londres, 1879
- CURLEY, Thomas M., *Samuel Johnson, the Ossian Fraud and the Celtic Revival in Great Britain and Ireland*, Cambridge, 2009
- CURRAN, Andrew, *Sublime Disorder : Physical Monstrosity in Diderot’s Universe*, Oxford, 2001
- DANIELS, Jeffery, *Sebastiano Ricci*, Hove, 1976

- DANIELS, Stephen & WATKINS, Charles, « Picturesque Landscaping and Estate Management : Uvedale Price at Foxley, 1770–1829 », *Rural History*, II, 1991, p. 141–169
- DANTE, *Ceuvres complètes*, trad. fr., Paris, 1996
- DARWIN, Erasmus, *The Botanic Garden, A Poem in Two Parts*, Londres, 1791
- DAVIS, Bertram Hylton, *Thomas Percy*, Boston, 1981
- *Thomas Percy : A Scholar-Cleric in the Age of Johnson*, Philadelphie, 1989
- DE VOOGD, Peter Jan, *Henry Fielding and William Hogarth : The Correspondences of the Arts*, Amsterdam, 1981
- DÉCULTOT, Élisabeth, *Johann Joachim Winckelmann : enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, 2000
- DELON, Michel, « Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot », in *Le Regard et l'objet, Diderot critique d'art*, éd. M. Delon & W. Drost, Heidelberg, 1989, p. 35-53
- « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XXCVI, 1, 1986, p. 62-70
- DEREMETZ, Alain, *Le Miroir des muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, 1995
- DESGODETZ, Antoine, *Les Édifices antiques de Rome : dessinés et mesurés très exactement (1682)*, Paris, 2008
- DIAS, Rosie, *Exhibiting Englishness: John Boydell's Shakespeare Gallery and the Formation of a National Aesthetic*, New Haven, 2013
- DIDEROT, Denis, *Ceuvres : Esthétique, théâtre*, éd. mod., Paris, 2000
- DILLENBERGER, John, *Benjamin West : The Context of His Life's Work with Particular Attention to Paintings with Religious Subject Matter*, San Antonio, 1977
- DINWIDDY, J. R., « The Use of the Crown's Power of Deportation under the Aliens Act, 1793–1826 », *Bulletin of the Institute of Historical Research*, XLI, 1968, p. 193–211
- DISALVO, Jackie, ROSSO, G. A. & HOBSON, Christopher Z., éd., *Blake, Politics, and History*, New York, 1998
- DIXON HUNT, John, « La visite de William Gilpin à Stowe en 1747 : les jardins et le goût du pittoresque au milieu du dix-huitième siècle », *Jardins et paysages*, I, 1977, p. 97-107
- *Gardens and the Picturesque : Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, 1992
- DOLCE, Lodovico, *Dialogo della Pittura [...] intitolato l'Aretino*, Venise, 1557
- DOTSON, Esther G., *Shakespeare Illustrated, 1770–1820*, thèse de doctorat, New York University
- DOWLEY, Francis H., « French Baroque Interpretations of the Sacrifice of Iphigenia », *Festschrift Ulrich Middeldorf*, éd. A. Kosegarten & p. Tigler, Berlin, 1968, p. 466-476
- DRYDEN, John, *Amphitryon*, Londres, 1690
- DU BOS, Jean-Charles, *Critical Reflections on Poetry Painting and Music*, trad. angl., Londres, 1748
- DUFF, William, *An Essay on Original Genius*, Londres, 1767
- DUFFY, Michael H., « West's "Agrippina, Wolfe" and the Expression of Restraint », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LVIII, 2, 1995, p. 207-225
- DUFRESNOY, Charles-Alphonse, *De arte Graphica liber*, 1668, éd. et trad. C. Allen, Y. Haskell & F. Muecke, Genève, Librairie Droz, 2005
- DUFRESNOY, Charles-Alphonse, PILES, Roger de & GRAHAM, Richard, *De Arte Graphica : The Art of Painting*, trad. angl. J. Dryden, Londres, 1695

- DUNNE, Tom & PRESSLY, William L., éd., *James Barry, 1741-1806: History Painter*, Farnham, 2010
- DURO, Paul, « Observations on the Burkean sublime », *Word & Image*, XXIX, 1, 2013, p. 40-58
- DUROT-BOUCÉ, Elizabeth, *Le Lierre et la chauve-souris. Révéls gothiques. Émergence du roman noir anglais, 1764-1824*, Paris, 2004
- EARLAND, Ada, *John Opie and his Circle*, Londres, 1911
- EAVES, T. C. Duncan & KIMPEL, Ben D., *Samuel Richardson: A Biography*, Oxford, 1971
- EDGEWORTH, Maria, *Belinda*, Londres, 1801
- EDWARDS, Edward, *Anecdotes of Painters*, Londres, 1808
- EDWARDS, Ralph, « Hogarth into Highmore », *Apollo*, XL, 1969, p. 148-151
- EDWARDS, Thomas, *A Supplement to Mr. Warburton's Edition of Shakespear, Being the Canons of Criticism, and Glossary*, Londres, 1748
- EGERTON, Judy, éd., *Wright of Derby*, New York, 1990
- *Hogarth's « Marriage A-la-Mode »*, Londres, 1997
- EGGINTON, William, *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, Albany, 2003
- « *This Earthly Stage* » : *World and Stage in Late Medieval and Early Modern England*, Turnhout, 2010
- EGMONT, John Perceval, *Manuscripts of the Earl of Egmont : Diary of Viscount Percival Afterwards First Earl of Egmont*, Londres, 1920
- EINBERG, Elizabeth, éd., *Manners and Morals: Hogarth and British Painting, 1700-1760*, Londres, 1987
- ELIOT, Charles W., éd., *English Essays, from Sir Philip Sidney to Macaulay*, New York, 1909- 1914, 51 vol.
- ELLINGSON, Ter, *The Myth of the Noble Savage*, Berkeley, 2001
- ELSUM, John, *The Art of Painting After the Italian Manner*, Londres, 1703
- ERDMAN, David V., *Blake, Prophet Against Empire : A Poet's Interpretation of the History of his Own Times*, Princeton, 1954
- ERFFA, Helmut von & STALEY, Allen, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven, 1986
- ERRINGTON, Lindsay, « Gavin Hamilton's Sentimental Iliad », *The Burlington Magazine*, CXX, 898, 1978, p. 10-13
- EURIPIDE, *Hecuba, Orestes et Phœnissa*, éd. mod., Londres, 1748
- *Hecuba*, trad. angl. T. Morell, Londres, 1749
- EVANS, Bertrand, « The Brevity of Friar Laurence », *PMLA. Modern Language Association*, LXV, 5, 1950, p. 841-865
- EVANS, Grose, *Benjamin West and the Taste of his Times*, Carbondale, 1959
- EVANS, John, *The King and his Faithful Subjects Rejoycing in God ; and the Mouths of Liars Stopped*, Londres, 1727
- FALCONET, Étienne Maurice, *Œuvres*, Lausanne, 1781
- FARAGO, Claire J. & SZÖNYI, György Endre, « Jean de Léry's Anatomy Lesson : The Persuasive Power of Word and Image in Framing the Ethnographic Subject », in *European Iconography East and West*, Leyde, 1995, p. 109-127

- FARINGTON, Joseph, *Diary*, New Haven, 1978
- FARMER, John David, « Henry Fuseli, Milton and English Romanticism », *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, LXVIII, 4, 1974, p. 15-19
- FAROULT, Guillaume, *Johann Heinrich Füssli : Lady Macbeth marchant dans son sommeil*, Paris, 2011.
- , LERIBAUT, Christophe & SCHERF, Guilhem, éd., *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, 2010
- FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-1688, 5 vol.
- *The Tent of Darius Explain'd; or the Queens of Persia at the Feet of Alexander*, trad. angl., Londres, 1703
- *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, rééd., Londres, 1705
- *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1666-1688), éd. mod., Genève, 1972
- FELTON, Samuel, *Imperfect Hints Towards a New Edition of Shakespeare*, Londres, 1787
- FENTON, James, *Leonardo's Nephew. Essays on Art and Artists*, Londres, 1998
- *School of Genius : A History of the Royal Academy of Arts*, Londres, 2006
- FIELDING, Henry, *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews : in Which the Many Falshoods and Misrepresentations of a Book Called Pamela, are Exposed and Refuted*, Londres, 1741
- *Romans : Les Aventures de Joseph Andrews et de son ami M. Abraham Adams (1742). Vie de feu M. Jonathan Wild le Grand (1754). Histoire de Tom Jones, enfant trouvé (1749)*, trad. fr. F. Ledoux, Paris, 1979
- FIELDING, Sarah, *Remarks on Clarissa Addressed to the Author*, Londres, 1749
- FISHER, John H., *The Emergence of Standard English*, Lexington, 1996
- FITZGERALD, Percy Hetherington, *The Kembles: An Account of the Kemble Family*, Londres, 1871, 2 vol.
- FLAXMAN, John, *Lectures on Sculpture*, Londres, 1829
- FLEMING, John, *Robert Adam and his Circle in Edinburgh and Rome*, Londres, 1961
- FLETCHER, John, *Love's Pilgrimage (Comedies and Tragedies)*, Londres, 1647
- FLEXNER, James Thomas, *John Singleton Copley*, New York, 1993
- FLICK, Gert-Rudolf, « Missing Masterpieces : Hector's Farewell to Andromache by Batoni and Andromache Bewailing the Death of Hector by Hamilton », *The British Art Journal*, IV, 2003, p. 83-87
- FORDHAM, Douglas, « William Hogarth's "The March to Finchley" and the Fate of Comic History Painting », *Art History*, XVII, 1, 2004, p. 95-128, 184
- *British Art and the Seven Years' War: Allegiance and Autonomy*, Philadelphia, 2010
- FORSTER-HAHN, Françoise, « After Guercino or After the Greeks ? Gavin Hamilton's "Hebe": Tradition and Change in the 1760's », *The Burlington Magazine*, CXVII, 867, 1975, p. 364- 371
- FRANITS, Wayne, *Godefridus Schalcken: A Dutch Painter in Late Seventeenth-Century London*, Chicago, 2018
- FRASER, Floa, *Princesses : The Six Daughters of George III*, Londres, 2004
- FRÉART DE CHAMBRAY, Roland, *An Idea of the Perfection of Painting Demonstrated from the Principles of Art*, trad. angl. J. Evelyn, Londres, 1668

- FREMANTLE, Katharine, *Sir James Thornhill's Sketch-Book Travel Journal of 1711 : A Visit to East Anglia and the Low Countries*, Utrecht, 1975
- FRIEDMAN, Winifred H., *Boydell's Shakespeare Gallery*, New York, 1976
- FRITZSCHE, Peter, « The Melancholy of History : The French Revolution and European Historiography », in *The Literature of Melancholia, Early Modern to Postmodern*, éd. M. Middeke & C. Wald, Londres, 2011, p. 116–129
- FROMMERT, Christian, *Heros und Apokalypse: zum Erhabenen in Werken Johann Heinrich Füsslis und William Blakes*, Aachen, 1996
- FRULOVISI, Tito Livio dei, *Vita Henrici Quinti, regis Angliæ*, Oxford, 1716
- FRYD, Vivien Green, « Rereading the Indian in Benjamin West's "Death of General Wolfe" », *American Art*, IX, 1, 1995, p. 73-85
- FRYER, Edward & BURKE, William, éd., *The Works of James Barry*, Londres, 1809
- FUSELI, Henry, *Lectures on Painting, Delivered at the Royal Academy*, Londres, 1820
- *Briefe*, Bâle, 1942
- *The Mind of Henry Fuseli : Selections from his Writings*, éd. mod., Londres, 1951
- GAINSBOROUGH, Thomas, *The Letters of Thomas Gainsborough*, éd. mod., New Haven, 2001
- GALT, John, *The Life and Studies of Benjamin West*, Philadelphie, 1816
- *The Progress of Genius, or, Authentic Memoirs of the Early Life of Benjamin West, Esq. President of the Royal Academy*, Londres, 1831
- GARRICK, David, *An Essay on Acting in Which Will be Consider'd the Mimical Behaviour of a Certain Fashionable Faulty Actor*, Londres, 1744
- GAY, John, *Poems on Several Occasions. [...] Volume the First*, Londres, 1720
- *The Beggar's Opera*, Dublin, 1728
- *The Letters*, éd. mod., Oxford, 1966
- GEISELER, Marie-Louise, « Die Schönheit am Scheideweg. Schönheit und Mäßigung in den Tugend- und Kunst-Allegorien von Angelika Kauffmann », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXVII, 1, 2004, p. 131-141
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, 1982
- GERARD, Alexander, *An Essay on Taste*, Londres, 1759
- GERARD, Frances A., *Angelica Kauffmann: A Biography*, Londres, 1893
- GERDTS, William H. & THISTLETHWAITE, Mark Edward, *Grand Illusions: History Painting in America*, Fort Worth, 1988
- GESSNER, Salomon, *New Idylles*, 1776
- GILPIN, William, *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*, Londres, 1748
- *Essay upon Prints*, Londres, 1768
- *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, Londres, 1792
- GIMMESTAD, Victor E., *John Trumbull*, New York, 1974

- GIZZI, Corrado, éd., *Füssli e Dante*, Milan, 1985
- GOLDONI, Carlo, *Pamela nubile : commedia in tre atti*, éd. mod., Milan, Signorelli, 1953
- GOLDSMITH, Oliver, *She Stoops to Conquer: or, The Mistakes of a Night*, Londres, 1773
- *The Vicar of Wakefield*, éd. mod., Londres, 1986
- & PARNELL, Thomas, *Poems*, Londres, 1795
- GOODWIN, Thomas, *The History of the Reign of Henry the Fifth, King of England, &c.*, Londres, 1704
- GORDON, Paul Scott, « Reading Patriot Art : James Barry's "King Lear" », *Eighteenth-Century Studies*, XXXVI, 4, 2003, p. 491-509
- « Martial Art : Benjamin West's "The Death of Socrates", Colonial Politics, and the Puzzles of Patronage », *The William and Mary Quarterly*, LXV, 1, 2008, p. 65
- GRAVES, Algernon, *The Society of Artists of Great Britain 1760-1791. The Free Society of Artists 1761-1783. A Complete Dictionary of Contributors and their Work from the Foundation of the Societies to 1791*, Londres, 1907
- GRAY, Thomas, *Ode on the Spring*, Londres, 1748
- *Poems*, Dublin, 1775
- GREEN, Valentine, *A Review of the Polite Arts in France, at the Time of their Establishment under Louis the XIVth, Compared with their Present State in England*, Londres, 1782
- GREENACRE, Francis, éd., *The Bristol School of Artists : Francis Danby and Painting in Bristol, 1810-1840*, Bristol, 1973
- GRIFFIN, Dustin H., *Regaining Paradise: Milton and the Eighteenth Century*, Cambridge, 1986
- GRIGELY, Joseph, *Conversation Pieces: A Survey of Domestic Portraits and their Painters*, Kitakyushu, 1998
- GRIGSON, Caroline, éd., *The Life and Poems of Anne Hunter, Haydn's Tuneful Voice*, Liverpool, 2009
- GROOM, Gloria, « Art, Illustration, and Enterprise in Late Eighteenth-Century English Art : A Painting by Philippe Jacques de Loutherbourg », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, XVIII, 2, 1992, p. 124-135, 184-187
- GROSLEY, Pierre-Jean, *A Tour to London*, Londres, 1772
- GWYNN, John, *An Essay on Design, Including Proposals for Erecting a Public Academy*, Dublin, 1749
- GWYNN, Stephen Lucius, *Memorials of an Eighteenth-Century Painter*, Londres, 1898
- HALLETT, Mark, *Reynolds : Portraiture in Action*, New Haven, 2014
- & RIDING, Christine, éd., *Hogarth*, Londres, 2006
- HAMILTON-PHILLIPS, Martha, « Benjamin West and William Beckford : Some Projects for Fonthill », *Metropolitan Museum Journal*, XV, 1980, p. 157-174
- HAMILTON, Gavin, *Schola italica picturae, sive, Selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae*, Rome, 1773
- HAMILTON, George, *The English School: A Series of the Most Approved Productions in Painting and Sculpture, Executed by British Artists from the Days of Hogarth to the Present Time*, Londres, 1831
- HAMILTON, James, *Turner*, Londres, Random House, 2007
- HAMLIN, Robin, « An Irish Shakespeare Gallery », *The Burlington Magazine*, CXX, 905, 1978, p. 515-529

- , éd., *William Blake : visions de mons eterns, 1757-1827*, Barcelone, 1996
- HAMMELMANN, Hanns, *Book Illustrators in Eighteenth-Century England*, New Haven, 1975
- HANCARVILLE, Pierre d' & HAMILTON, William, *Collection of Etruscan, Greek, and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honble. Wm. Hamilton, His Britannick Majesty's Envoy Extraordinary at the Court of Naples – Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S. M. britannique en Cour de Naples*, Naples, 1766
- HANHAM, Andrew, « Caroline of Brandenburg-Ansbach and the “Anglicisation” of the House of Hanover », in *Queenship in Europe 1660-1815: The Role of the Consort*, éd. C. Campbell Orr, Cambridge, 2004, p. 276-299, p. 284
- HARDCASTLE Ephraim [William Henry PYNE], *Wine and Walnuts; or, After Dinner Chit-Chat*, Londres, 1823
- HARGRAVES, Matthew, *Candidates for Fame: The Society of Artists of Great Britain*, New Haven, 2006
- HARRIS, James, *Three Treatises: The First Concerning Art; The Second Concerning Music, Painting, and Poetry; The Third Concerning Happiness*, Londres, 1744
- HARRISS, Gerald Leslie, *Henry V: The Practice of Kingship*, Oxford, 1985
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, 2003
- HAUSER, David R., « Pope's Lodona and the Uses of Mythology », *Studies in English Literature, 1500-1900*, VI, 3, 1966, p. 465-482
- HAUSSKER, Faya, « Lament », in *The Homer Encyclopedia*, éd. M. Finkelberg, Chichester, 2011, p. 455-456
- HAVENS, Raymond, *The Influence of Milton on English Poetry*, New York, 1961
- HAYDON, Benjamin Robert, *Correspondence and Table-Talk*, Londres, 1876, 2 vol.
- HAYLEY, William, *The Life of George Romney*, Londres, 1809
- HAYWOOD, Eliza Fowler, *Anti-Pamela, or, Feign'd Innocence Detected in a Series of Syrena's Adventures*, Londres, 1741
- HAZLITT, William, éd., *The Memoirs of the late Thomas Holcroft*, Londres, 1816, 3 vol.
- *Criticisms on Art: and Sketches of the Picture Galleries of England*, Londres, 1843
- *The Complete Works [...] Vol. 4*, éd. mod., Londres, 1930
- & NORTHCOTE, James, *The Round Table. Northcote's Conversations. Characteristics*, éd. mod., Londres, 1871
- HEATH, Benjamin, *A Revisal of Shakespear's Text*, Londres, 1766
- HÉNIN, Emmanuelle, « Iphigénie ou la représentation voilée », *Studiolo*, III, 2005, p. 95-132
- HERRICK, Marvin Theodore, *Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England*, Urbana, 1962
- HÉSIODE, *The Works*, trad. angl. T. Cooke, Londres, 1728
- HIGHMORE, Joseph, *A Critical Examination of Those Two Paintings on the Cieling [sic] of the Banqueting-House at Whitehall: in which Architecture is Introduced, so far as Relates to the Perspective; Together with the Discussion of a Question, which has been the Subject of Debate Among Painters*, Londres, 1754
- *The Practice of Perspective on the Principles of Dr. Brook Taylor*, Londres, 1763
- *Essays, Moral and Religious, and Miscellaneous*, Londres, 1766
- HINDE, Thomas, *Capability Brown: The Story of a Master Gardener*, Londres, 1986

- HINNANT, Charles H., « Dryden and Hogarth's *Sigismunda* », *Eighteenth-Century Studies*, VI, 4, 1973, p. 462-474
- HIPPLE, Walter John, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957
- HOFFMANN, Roald, éd., *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*, New York, 2011
- HOGARTH, William, *The Analysis of Beauty*, éd. mod., Oxford, 1955
- *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, trad. fr., Paris, 1991
- *The Analysis of Beauty*, éd. mod., New Haven, 2007
- HOHLIOS, Stephanie M., *Henry Fuseli's The Death of Dido at Somerset House*, mémoire de maîtrise, Salt Lake City, The University of Utah, 2011
- HOLLOWAY, James, « Batoni's Sacrifice of Iphigenia », *Burlington Magazine*, CXXII, 929, 1980, p. 564-567
- HOLT, Edward, *The Public and Domestic Life of His Late Most Gracious Majesty, George the Third*, Londres, 1820, 2 vol.
- HOMÈRE, *The Iliad*, trad. angl. A. Pope, Londres, 1715
- *The Odyssey*, trad. fr. A. Pope, Londres, 1725
- HONOUR, Hugh, « Benjamin West's "Indian Family" », *The Burlington Magazine*, CXXV, 969, 1983, p. 726-733
- HOOCK, Holger, *The King's Artists: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760-1840*, Oxford, 2003
- *Empires of the Imagination: Politics, War, and the Arts in the British World, 1750-1850*, Londres, 2010
- HOPE, Ann M., *The Theory and Practice of Neoclassicism in English Painting: The Origins, Development and Decline of an Ideal*, New York, 1988
- HORACE, *Épîtres*, trad. fr., Paris, Les Belles Lettres, 1989
- HORALEK, David Brent, *Joseph Wright of Derby's « The Lady in Milton's Comus »*, mémoire de maîtrise, Eugene, The University of Oregon, 2008
- HORNE, Richard Hengist, *Exposition of the False Medium and Barriers excluding Men of Genius from the Public*, Londres, 1833
- HOUDART DE LA MOTTE, Antoine, *A Critical Discourse Upon Homer's Iliad*, trad. angl. L. Theobald, Londres, 1714
- HOURTICQ, Louis, *De Poussin à Watteau, ou des origines de l'école parisienne de peinture*, Paris, Hachette, 1921
- HOWARD, Frederick, *Poems Consisting of the Following Pieces*, Londres, 1772-1773
- HOWARD, Henry, *A Course of Lectures on Painting, Delivered at the Royal Academy of Fine Arts*, Londres, 1848
- HUDSON, Derek L. & LUCKHURST, Kenneth W., *The Royal Society of Arts, 1754-1954*, Londres, 1954
- HUGHES, Anthony & Ranfft, Erich, *Sculpture and its Reproductions*, Londres, 1997
- HUHN, Tom, *Imitation and Society: The Persistence of Mimesis in the Aesthetics of Burke, Hogarth, and Kant*, University Park, 2014.
- HUME, David, *The History of England*, Londres, 1762

- *The History of England, from the Invasion of Julius Caesar, to the Revolution in 1688, in Thirteen Volumes, Illustrated with Plates*, rééd., Londres, 1793, 13 vol.
- *The Letters*, éd. mod., New York, 1983
- *Enquête sur les principes de la morale*, trad. fr., Paris, 1991
- *Essais moraux, politiques et littéraires, et autres essais*, trad. angl., Paris, 2001
- *A Treatise of Human Nature*, éd. mod., Oxford, 2009
- HUTCHESON, Francis, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, trad. fr., Paris, 1991
- HUTCHISON, Sidney C., *The History of the Royal Academy, 1768-1968*, New York, 1968
- HUTTON, Serena Q., « "A Historical Painter": Gavin Hamilton in 1755 », *The Burlington Magazine*, CXX, 898, 1978, p. 25-27
- INGAMELLS, John, « John Vanderbank and Don Quixote », *City of York Art Gallery Quarterly Preview*, XXI, 1968, p. 763-767
- , éd., *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven, 1997
- INGLEFIELD, John Nicholson, *Captain Inglefield's Narrative Concerning the Loss of the His Majesty Ship, the Centaur, of Seventy-Four Guns, and the Miraculous Preservation of the Pinnacy with the Captain Master, and Ten of the Crew, in a Traverse of Near 300 Leagues on the Great Western Ocean ; with the Names of the People Saved*, Londres, 1783
- IRELAND, John, *Hogarth Illustrated*, Londres, 1796
- *Hogarth Illustrated*, Londres, 1798
- IRWIN, David, « Angelica Kauffmann and Her Times », *The Burlington Magazine*, CX, 786, 1968, p. 533-537
- « James Barry, and the Death of Wolfe in 1759 », *The Art Bulletin*, XLI, 4, 1959, p. 330-332
- *Neoclassicism*, Londres, 2000
- & IRWIN, Francina, *Scottish Painters at Home and Abroad, 1700-1900*, Londres, 1975
- JAFFE, Irma B., « John Singleton Copley's "Watson and the Shark" », *American Art Journal*, IX, 1, 1977, p. 15-25
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Paris, 1978
- John Hamilton Mortimer ARA, 1740-1779*, cat. exp., Londres, Paul Mellon Foundation for British Art, 1968
- John Singleton Copley's Watson and the Shark*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1992
- JOHNS, Richard, « "An Air of Grandeur and Modesty" : James Thornhill's Painting in the Dome of St. Paul's Cathedral », *Eighteenth-Century Studies*, XLII, 4, 2009, p. 501-527
- JOHNSON, Samuel, [*Rasselas*] *The Prince of Abissinia, A Tale*, Londres, 1759
- *The Idler*, Londres, 1767
- *Lives of the English Poets*, éd. mod., Oxford, 1905
- *Samuel Johnson*, éd. mod., Oxford, 1984
- *Vies des poètes anglais*, trad. fr., Paris, 2016
- JONES, Inigo, *The Designs of Inigo Jones, Consisting of Plans and Elevations for Publick and Private Buildings*, Londres, 1727
- *Designs of Inigo Jones and Others*, Londres, 1731

- JOUAN, François, « Autour du sacrifice d'Iphigénie », in *Texte et image*, Paris, 1984, p. 61-74
- JUNIUS, Franciscus, *The Paintings of the Ancients*, Londres, 1638
- KALM, Pehr, *Travels into North America*, Londres, 1771
- KEDINGTON, Roger, *Critical Dissertations on the Iliad of Homer*, Londres, 1759
- KELLY, John, *Pamela's Conduct in High Life*, Londres, 1741
- KELLY, Linda, *The Kemble Era : John Philip Kemble, Sarah Siddons and the London Stage*, Londres, 1980
- KELLY, Thomas Forrest, *First Nights at the Opera*, New Haven, 2004
- KENNET, Basil, *Romae antiquae notitia, or the Antiquities of Rome*, Londres, 1713
- KEYMER, Tom, *Richardson's Clarissa and the Eighteenth-Century Reader*, Cambridge, 1992
- KIDSON, Alex, éd., *George Romney, 1734-1802*, Londres, 2002
- *Those Delightful Regions of Imagination : Essays on George Romney*, New Haven, 2002 [a]
- KIRBY, John Joshua, *Dr. Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy Both in Theory and Practice*, Ipswich, 1754
- KITSON, Michael, « Hogarth's "Apology for Painters" », *Walpole Society*, XLI, 1966, p. 46-111
- KLINKE, Harald, *Amerikanische Historienmalerei : neue Bilder für die Neue Welt*, Göttingen, 2011
- KNAPTON, Charles & POND, Arthur, *Prints in Imitation of Drawings*, Londres, 1735
- KNOWLES, John, éd., *The Life and Writings of Henry Fuseli*, Londres, 1831
- KNOWLES, Ronald, éd., *King Henry VI, Part 2*, Londres, 1999
- KUSCH-ARNHOLD, Britta, *Pierino da Vinci*, Münster, 2008
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, 1747
- LAIRESSE, Gérard de, *The Art of Painting in All Its Branches, Methodically Demonstrated by Discourses and Plates, and Exemplified by Remarks on the Paintings of the Best Masters, trad. angl. J. F. Fritsch*, Londres, 1738
- LAMBIN, Denis A., « Foxley : the Prices' Estate in Herefordshire », *Journal of Garden History*, VII 1987, 244-270
- LAMY, Bernard, *A Treatise of Perspective*, Londres, 1702
- Lancelot Brown (1716-1783) and the Landscape Park*, cat. exp., Londres, 2001
- LARSEN, Elizabeth, « Re-Inventing Invention: Alexander Gerard and *An Essay on Genius* », *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, XI, 2, 1993, p. 181-197
- LAWRENCE, Thomas, *Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag*, éd. mod., Londres, 1906
- LAWSON, M. K., *Cnut : England's Viking King*, Londres, 2011
- LE BLANC, Jean-Bernard, *Letters on the English and French Nations, Containing Curious and Useful Observations on their Constitutions Natural and Political*, Dublin, 1747
- LE BLOND DE LA TOUR, Antoine, *Lettre du sieur Le Blond de La Tour à un de ses amis, contenant quelques instructions touchant la peinture*, Bordeaux, 1669
- LE ROY, Julien-David, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758
- LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, 2007

- LEBORGNE, Dominique, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Paris, 1997
- LENIHAN, Liam, *The Writings of James Barry and the Genre of History Painting, 1775-1809*, Farnham, 2014
- LENTZSCH, Franziska & BECKER, Christoph, éd., *Füssli: The Wild Swiss*, Zurich, 2005
- LESLIE, Charles Robert, *Autobiographical Recollections*, Londres, 1860
- *Handbook for Young Painters*, Londres, 1870
- & TAYLOR, Tom, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds, with Notices of Some of his Contemporaries*, Londres, 1865
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, trad. fr., Paris, 1990
- LEVIN, Gerald Henry, *Richardson the Novelist : The Psychological Patterns*, Amsterdam, 1978
- LEWIS, Jayne Elizabeth, « Hamilton's "Abdication", Boswell's Jacobitism and the Myth of Mary Queen of Scots », *ELH*, LXIV, 4, 1997, p. 1069–1090
- LICHT, Fred, TOSINI PIZZETTI Simona & WEINGLASS, David H., éd., *Füssli pittore di Shakespeare : pittura e teatro 1775-1825*, Milan, 1997
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989
- & MICHEL, Christian, éd., *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, Paris, 2006
- LIPKING, Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*, Princeton, 1970
- LITMAN, Théodore A., *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, 1971
- LOCQUIN, Jean, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1978
- LOEHLIN, James N., *Romeo and Juliet*, Cambridge, 2002
- LONGIN, *On the Sublime*, trad. angl. W. Smith, Londres, 1739
- LUCAIN, *Ceuvres complètes*, trad. fr. D. Nisard, Paris, 1871
- MACK, Robert L., *Thomas Gray: A Life*, New Haven, 2000
- MACCALMAN, Iain, « The Virtual Infernal : Philippe de Louthembourg, William Beckford and the Spectacle of the Sublime », *Romanticism on the Net*, XLVI, 2007 (<https://www.erudit.org/fr/revues/ron/2007-n46-ron1782/016129ar/>)
- MACKENZIE, Clayton G., « Love, Sex and Death in Romeo and Juliet », *English Studies*, LXXXVIII, 1, 2007, p. 22–42
- MACKLIN, Thomas, *Poets' Gallery. [...] A Catalogue of the Second exhibition of Pictures, Painted for Mr. Macklin, by the Artists of Britain, Illustrative of the British Poets*, Londres, 1789
- *Gallery of Poets, Pall-Mall and Fleet-Street, April 2, 1790. Catalogue of the Third Exhibition of Pictures, Painted for Mr. Macklin by the Artists of Britain, Illustrative of the British Poets, and the Bible*, Londres, 1790
- MACMILLAN, Duncan, « Alexander Runciman in Rome », *The Burlington Magazine*, CXII, 802, 1970, p. 21–31
- , éd., *Painting in Scotland : The Golden Age*, Oxford, Phaidon Press, 1986
- MACMULLAN, Gordon, éd., *The Politics of Tragicomedy: Shakespeare and After*, Londres, Routledge, 1992
- MACNAMARA, Carole, *Benjamin West : General Wolfe and the Art of Empire*, Ann Arbor, 2012

- MACPHERSON, Heather, « Picturing Tragedy : Mrs. Siddons as the Tragic Muse Revisited », *Eighteenth-Century Studies*, XXXIII, 3, 2000, p. 401-430
- MACPHERSON, James, *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland*, Édimbourg, 1760
- , éd., *Temora : An Ancient Epic Poem, in Eight Books : Together with Several Other Poems, Composed by Ossian, the Son of Fingal*, Londres, 1763
- MACSOTAY, Tomas, « Offering a Hermeneutics for Painted Landscapes : Diderot's View of Joseph Vernet as a Sublime Painter », in Magnusson & Michel 2013, p. 347-364
- MAGNUSSON, Carl & MICHEL, Christian, éd., *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome, 2013
- MANDRY, Violette, *Les Trois Sorcières – quand se croisent théâtre, littérature et peinture : Shakespeare, mythologie, sorcellerie*, mémoire de bachelier, Université de Genève, 2015
- MANNERS, Victoria, *Matthew William Peters, R. A., his Life and Work*, Londres, 1913
- MANNINGS, David, « Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules », *Eighteenth-Century Studies*, XVII, 3, 1984, p. 259-283
- & POSTLE, Martin, *Sir Joshua Reynolds : A Complete Catalogue of his Paintings*, New Haven, 2000
- MARKS, Arthur S., « Benjamin West's "Jonah" : A Previously Overlooked Illustration for the First Oratorio Composed in the New World », *American Art Journal*, XXVIII, 1-2, 1997, p. 123-137
- MARSDEN, Jean I., « Improving Shakespeare : From the Restoration to Garrick », in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge, 2002, p. 21-36
- MARSHALL, David, *The Frame of Art : Fictions of Aesthetic Experience, 1750-1815*, Baltimore, 2005
- MARTINEAU, Jane, éd., *Shakespeare nell'arte*, Ferrare, 2003
- MASON, Pamela, « Henry V : "The Quick Forge and Working House of Thought" », in *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, éd. M. Hattaway, Cambridge, 2009, p. 177-192
- MASON, William, *Elfrida, A Dramatic Poem*, Londres, 1752
- *The English Garden : A Poem*, Londres, 1778
- MATTESON, Lynn R., « The Poetics and Politics of Alpine Passage : Turner's *Snowstorm : Hannibal and His Army Crossing the Alps* », *The Art Bulletin*, XLII, 3, 1980, p. 385-398
- MAY, Gita, « Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity », *PMLA*, LXXV, 5, 1960, p. 527-539
- MAYHEW, Edgar de Noailles, *Sketches by Thornhill in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1967
- MERCHANT, W. M., « John Runciman's "Lear in the Storm" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 3/4, 1954, p. 385-387
- MEYER, Arline, *Apostles in England: Sir James Thornhill and the Legacy of Raphael's Tapestry Cartoons*, New York, 1996
- MEYER, Jerry D., « Benjamin West's Chapel of Revealed Religion : A Study in Eighteenth-Century Protestant Religious Art », *The Art Bulletin*, LVII, 2, 1975, p. 247-265
- « Benjamin West's "St Stephen Altar-Piece" : A Study in Late Eighteenth-Century Protestant Church Patronage and English History Painting », *The Burlington Magazine*, CXVIII, 882, 1976, p. 634-643
- « Benjamin West's Window Designs for St. George's Chapel, Windsor », *American Art Journal*, XI, 3, 1979, p. 53-65

- MICHEL, Christian, *Le Célèbre Watteau*, Genève, 2008
- *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793): la naissance de l'Ecole française*, Genève, 2012
- MILTON, John, *Paradise Lost*, Londres, 1749
- *Paradise Regain'd, a Poem, in Four Books*, Londres, 1752
- MITCHELL, Charles, « Benjamin West's "Death of General Wolfe" and the Popular History Piece », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VII, 1944, p. 20-33
- MITCHELL, Joseph, *Three Poetical Epistles. To Mr. Hogarth, Mr. Dandridge, and Mr. Lambert, Masters in the Art of Painting*, Londres, 1731
- MONK, Samuel Holt, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, Cresset, 1960
- MONTAGU, Jennifer, « Interpretations of Timanthe's Sacrifice of Iphigenia », in *Sight and Insight. Essays in Honour of E. H. Gombrich at 85*, Londres, 1985, p. 305-326
- MONTAGU, Jennifer, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven, 1994
- MOORE, Dafydd, éd., *Ossian and Ossianism*, Londres, 2004
- MOORE, Leslie E., *Beautiful Sublime: The Making of Paradise Lost, 1701-1734*, Stanford, 1990
- MORELL, Thomas, *Thesaurus graecae poeseos, sive lexicon graeco-prosodiacum*, Eton, 1762
- MORGHEN, Filippo, CLÉRISSEAU, Charles-Louis & SAINT-NON, Jean-Claude Richard de, *Le Antichità di Pozzuoli, Baja, e Cuma*, Naples, 1769
- MÖRK, Lennart, *Shakespeare då och nu : John Boydell och the Shakespeare Gallery, 1789-1804*, Stockholm, 1994
- MORRIS, Marc, *A Great and Terrible King : Edward I and the Forging of Britain*, Londres, 2009
- MORTIER, Roland, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, 1982
- MORTIMER, John Hamilton & JONES, Thomas, *Candid Observations on the Principal Performances now Exhibiting at the New Room of the Society of Artists*, Londres, 1772
- MORTIMER, Thomas, *A New History of England*, Londres, 1764-1766
- MUECKE, Frances, « "Taught by Love" : The Origin of Painting Again », *The Art Bulletin*, LXXXI, 2, 1999, p. 297-302
- MUGGLESTONE, Lynda, *The Oxford History of English*, Oxford, 2006
- MUIR, Kenneth, *Last Periods of Shakespeare*, Racine, Ibsen, Detroit, 1961
- MURPHY JAMESON, Anna, *Shakespeare's Heroines*, éd. C. L. Larsen Hoeckley, Londres, 2005
- MURPHY, Arthur, *The Life of David Garrick, esq.*, Londres, 1801
- MURRAY, David, *Robert & Andrew Foulis and the Glasgow Press*, Glasgow, 1913
- MUZZILLO, Francesca, *Paesaggi informali : Capability Brown e il giardino paesaggistico inglese del diciottesimo secolo*, Naples, 1995
- MYRONE, Martin, *Bodybuilding : British Historical Artists in London and Rome and the Remaking of the Heroic Ideal, c. 1760-1800*, New Haven, 1998
- « The Sublime as Spectacle : The Transformation of Ideal Art at Somerset House », in Solkin 2001, p. 77-91
- « Henry Fuseli and Gothic Spectacle », *Huntington Library Quarterly*, LXX, 2, 2007, p. 289-310.
- Nathaniel Dance, 1735-1811*, cat. exp., Londres, The Iveagh Bequest (Kenwood), 1977

- NEFF, Emily Ballew & PRESSLY, William L., éd., *John Singleton Copley in England*, Londres, 1995
- NEWMAN, John, « Reynolds and Hone : *The Conjuror Unmasked* », in Penny 1986, p. 344-354
- NICHOLS, John, *Biographical Anecdotes of William Hogarth and a Catalogue of his Works Chronologically Arranged ; With Occasional Remarks*, Londres, 1781
- & BENTLEY, Samuel, *Literary Anecdotes of the Eighteenth Century*, Londres, 1812
- NICHOLSON, Margaret, éd., *Authentic Memoirs of the life of Margaret Nicholson*, Londres, 1786
- NICOLL, Allardyce, *The Garrick Stage: Theatres and Audience in the Eighteenth Century*, Manchester, 1981
- NICOLSON, Benedict, « Two Companion Pieces by Wright of Derby », *The Burlington Magazine*, CIV, 708, 1962, p. 113-117
- *Joseph Wright of Derby, Painter of Light*, New York, 1968, 2 vol.
- NIVELON, Charles, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, éd. mod. L. Pericolo, Paris, 2004
- NORTHCOTE, James, éd., *Memoirs of Sir Joshua Reynolds*, Londres, 1817
- , éd., *The Life of Sir Joshua Reynolds*, Londres, 1818
- O'CONNELL, Sheila, « An Explanation of Hogarth's "Analysis of Beauty", Pl. I, Fig. 66 », *Burlington Magazine*, CXXVI, 970, 1984, p. 33-34
- OKUN, Henry, « Ossian in Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, p. 327-356
- OPIE, John, *Lectures on Painting, Delivered at the Royal Academy of Arts*, Londres, 1809
- OPPÉ, Adolph Paul, « The Memoirs of Thomas Jones », *The Walpole Society*, XXXII, 1951
- ORAS, Ants, *Milton's Editors and Commentators from Patrick Hume to Henry John Todd (1695-1801) : A Study in Critical Views and Methods*, Londres, 1969
- OSTRIKER, Alicia, « Dancing at the Devil's Party : Some Notes on Politics and Poetry », *Critical Inquiry*, XIII, 3, 1987, p. 579-596
- Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, 2004-
- PADERNI, Camillo, « Extracts of Two Letters from Sigr. Camillo Paderni at Rome, to Mr. Allan Ramsay, Painter, in Covent-Garden, Concerning Some Antient Statues, Pictures, and Other Curiosities, Found in a Subterraneous Town, Lately Discovered Near Naples », *Philosophical Transactions*, trad. angl. A. Ramsay, XLI, 1739, p. 484-490
- PADILLA, Nathalie, *L'Esthétique du sublime dans les peintures shakespeariennes d'Henry Füssli (1741-1825)*, Paris, 2009
- PALLADIO, Andrea, *Fabbriche antiche*, Londres, 1730
- *The Four Books of Architecture*, trad. fr. Isaac Ware, Londres, 1738
- PANTON, Kenneth J., *Historical Dictionary of the British Monarchy*, Londres, 2011
- PARRY, James, *The True Anti-Pamela*, Londres, 1741
- PASQUIN, Anthony & WILLIAMS, John, *A Liberal Critique on the Present Exhibition of the Royal Academy being an Attempt to Correct the National Taste ; to Ascertain the State of the Polite Arts at this Period ; and to Rescue Merit from Oppression*, Londres, 1794
- *A Critical Guide to the Exhibition of the Royal Academy, for 1796 in which all the Works of Merit are Examined*, Londres, 1796

- PASSAVANT, Johann David, *Tour of a German Artist in England, with Notices of Private Galleries, and Remarks on the State of Art*, Londres, 1836
- PAULSON, Ronald, *Hogarth : his Life, Art, and Times*, New Haven, 1971
- « Models and Paradigms : Joseph Andrews, Hogarth's Good Samaritan, and Fénelon's Télémaque », *MLN*, XCI, 6, 1976, p. 1186-1207
- *Hogarth's Graphic Works*, Londres, 1989
- *Hogarth*, New Brunswick, 1991
- *High Art and Low : 1732-1750*, New Brunswick, 1992
- PAYNE KNIGHT, Richard, *The Landscape*, Londres, 1795
- *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, Londres, 1805
- *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, 4^e éd., Londres, 1808
- PEACHAM, Henry, *The Compleat Gentleman Fashioning him Absolute in the Most Necessary & Commendable Qualities Concerning Minde or Bodie That May be Required in a Noble Gentleman*, Londres, 1622
- PEARS, Iain, *The Discovery of Painting : The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven, 1988
- PELZEL, Thomas, *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism : His Art, His Influence and his Reputation*, New York, 1979
- PENNY, Nicholas, éd., *Reynolds*, Londres, 1986
- PERINI, Giovanna, « Sir Joshua Reynolds and Italian Art and Art Literature. A Study of the Sketchbooks in the British Museum and in Sir John Soane's Museum », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LI, 1988, p. 141-168
- *Sir Joshua Reynolds in Italia (1750-1752): passaggio in Toscana: il taccuino 201 a 10 del British Museum*, Florence, 2012
- PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757
- PERRY, Gill, « "Mere face painters ?" Hogarth, Reynolds and Ideas of Academic Art in Eighteenth-Century Britain », in *Academies, Museums and Canons of Art*, éd. G. Perry & C. Cunningham, New Haven, 1999, p. 124-168
- *Spectacular Flirtations : Viewing the Actress in British Art and Theatre, 1768-1820*, New Haven, 2007
- , Roach Joseph R. & West, Shearer, *The First Actresses: Nell Gwynn to Sarah Siddons*, Ann Arbor, 2011
- PETHERBRIDGE, Deanna, *Witches & Wicked Bodies*, Édimbourg, 2013
- PETTIT, Michael, « Watson and the Shark », *College English*, LII, 3, 1990, p. 275-276
- PEVSNER, Nikolaus, *The Englishness of English Art*, Londres, 1956
- PILES, Roger de, *Conversations sur la connaissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, 1677
- *L'Idée du peintre parfait*, Paris, 1699
- *The Art of Painting and the Lives of the Painters*, trad. angl., Londres, 1706
- *Dialogue Upon Colouring*, trad. angl., Londres, 1711
- *Abrégé de la vie des peintres : avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait*, Paris, 1715

- PILKINGTON, Matthew, *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*, Londres, 1770
- PINO, Paolo, *Dialogo di pittura*, trad. fr., Paris, 2011
- PIRANESI, Giovanni Battista, *Le Antichità Romane*, Rome, 1756
— *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, Rome, 1761
- PITT, William, *The Speeches of the Right Honourable the Earl of Chatham in the Houses of Lords and Commons: with a Biographical Memoir and Introductions and Explanatory Notes to the Speeches*, Londres, 1848
- PLATON, *Dialogue of the Immortality of the Soul*, trad. angl., Londres, 1713
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, trad. fr., Paris, Firmin-Didot, 1877
- PLUTARQUE, *Vies parallèles*, trad. fr., Paris, Gallimard, 2001
Poems by Goldsmith and Parnell, Londres, 1795
- POINTON, Marcia, *William Hogarth's Sigismunda in Focus*, Londres, 2000
- POLWHELE Richard, *The Idyllia, Epigrams, and Fragments, of Theocritus, Bion, and Moschus, with the Elegies of Tyrtæus*, Exeter, 1786
- POND, Arthur, *The Roman Antiquities*, Londres, 1745
- POOLE, Steve, *The Politics of Regicide in England, 1760-1850*, Manchester, 2000
- POPE, Alexander, *Windsor-Forest*, Dublin, 1713
— *Collected Poems*, éd. mod., Londres, 1969
- POSTLE, Martin, « Patriarchs, Prophets and Paviours : Reynolds's Images of Old Age », *The Burlington Magazine*, CXXX, 1027, 1988, p. 735-744
— *Sir Joshua Reynolds : The Subject Pictures*, Cambridge, 1995
— *Angels & Urchins : The Fancy Picture in 18th-Century British Art*, Nottingham, 1998
- POTT, J. H., *An Essay on Landscape Painting*, Londres, 1782
- POTTERTON, Homan, « A Neo-Classical Decorative Scheme : G. B. Cipriani at Lansdowne House », *Apollo*, 1972, p. 332-333
- POVEY, Charles, *The Virgin in Eden or, the State of Innocency. Deliver'd by Way of Image and Description*, Londres, 1741
- POZZO, Andrea, *Rules and Examples of Perspective, Proper for Painters and Architects*, etc., trad. fr. John James, Londres, 1707
- PRAZ, Mario, *On Neoclassicism*, Londres, 1969
- PRESSLY, Nancy L., *The Fuseli Circle in Rome : Early Romantic Art of the 1770s*, New Haven, 1979
- PRESSLY, William L., « James Barry's "The Baptism of the King of Cashel by St Patrick" », *Burlington Magazine*, 1976, CXVIII, 882, p. 643-646
— *The Life and Art of James Barry*, New Haven, 1981
- PRESTWICH, Michael, *Edward I*, New Haven, 1997
— *Plantagenet England : 1225-1360*, Oxford, 2007
- PRICE, Uvedale, *Essay on the Picturesque*, Londres, 1794
- PRIOR, Matthew, *Poems on Several Occasions*, Londres, 1718
- PROCHNO, Renate, *Joshua Reynolds*, Weinheim, 1990

- « Nationalism in British Eighteenth-Century Painting : Sir Joshua Reynolds and Benjamin West », *Studies in the History of Art*, XXIX, 1991, p. 26-47
- PROWN, Jules David, *John Singleton Copley in England, 1774-1815*, Cambridge, 1966
- « Benjamin West and the Use of Antiquity », *American Art*, X, 2, 1996, p. 29-49
- PYE, John, *Patronage of British Art : An Historical Sketch*, Londres, 1845
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome, *The Destination of Works of Art and the Use to Which They are Applied, Considered with Regard to their Influence on the Genius and Taste of Artists, and the Sentiment of Amateurs*, trad. angl., Londres, 1821
- RAGUENET, François, *A Comparison Between the French and Italian Musick and Operas [...] To Which is Added a Critical Discourse upon Operas in England, etc.*, Londres, 1709
- RALPH, Benjamin, *The School of Raphael: or, The Student's Guide to Expression in Historical Painting*, Londres, 1759
- RALPH, James, *A Critical Review of the Publick Buildings, Statues and Ornaments in, and about London and Westminster*, Londres, 1734
- RAMSAY, Allan, *An Essay on the Naturalization of Foreigners*, 2^e éd., Londres, 1762
- RAPIN DE THOYRAS, Paul, *The History of England*, Londres, 1725
- RATHER, Susan, « Benjamin West's Professional Endgame and the Historical Conundrum of William Williams », *The William and Mary Quarterly*, LIX, 4, 2002, p. 821-864
- « Benjamin West, John Galt, and the Biography of 1816 », *The Art Bulletin*, LXXXVI, 2, 2004, p. 324-345
- READ, Dennis M., « The Rival "Canterbury Pilgrims" of Blake and Cromek : Herculean Figures in the Carpet », *Modern Philology*, LXXXVI, 2, 1988, p. 171-190
- REDGRAVE, Richard, *A Memoir, Compiled from his Diary*, Londres, 1891
- & REDGRAVE, Samuel, *A Century of Painters of the English School*, Londres, Smith, 1866
- REDGRAVE, Samuel, *Dictionary of Artists of the English school, from the Middle Ages to the Nineteenth Century Painters, Sculptors, Architects, Engravers and Ornamentists, with Notices of their Lives and Work*, Amsterdam, 1970
- REID, Loren, *Charles James Fox : A Man for the People*, Londres, 1969
- REID, Thomas, *Essays on the Intellectual Powers of Man*, Édimbourg, 1785, 3 vol.
- REINHARDT, Leslie Kaye, « British and Indian Identities in a Picture by Benjamin West », *Eighteenth-Century Studies*, XXXI, 3, 1998, p. 283-305
- REPTON, Humphry, *The Bee: or a Companion to the Shakespeare Gallery*, Londres, 1789
- REVESI BRUTI, Ottavio, *A New and Accurate Method of Delineating all the Parts of the Different Orders in Architecture*, trad. angl., Londres, 1737
- REYNOLDS, Joshua, *The Letters of sir Joshua Reynolds*, New Haven, 2000
- RICHARDSON, George, *A Collection of Emblematical Figures, Moral and Instructive, Chiefly Composed from the Iconology of Cavaliere Cesare Ripa, Perugino*, Londres, 1778
- RICHARDSON, Jonathan, *Two Discourses. I. An Essay on the Whole Art of Criticism As It Relates to Painting. [...] II. An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur*, Londres, 1719
- *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, Londres, 1722

- *An Essay on the Theory of Painting*, Londres, 1725
- *Traité de la peinture et de la sculpture*, trad. fr., Paris, 2008
- RICHARDSON, Samuel, *Pamela: or, Virtue Rewarded*, Londres, 1740
- *Pamela or, Virtue Rewarded*, Londres, 1742
- RICHEY, William, « The French Revolution : Blake's Epic Dialogue with Edmund Burke », *ELH*, LIX, 4, 1992, p. 817-837
- RIEM, Andreas & RODE, Bernhard, *Über die Malerei der Alten*, Berlin, 1787
- RIGAUD, Stephen Francis Dutilh, « Facts and Recollections of the XVIIIth Century in a Memoir of John Francis Rigaud Esq. R. A. », *Volume of the Walpole Society*, L, 1984, p. 1-164
- RITCHIE, Fiona, *Women and Shakespeare in the Eighteenth Century*, Londres, 2014
- ROBERTS, J. F. A., *William Gilpin on Picturesque Beauty: An Essay*, Cambridge, 1944
- ROBERTS, William, éd., *Memoirs of the Life and Correspondence of Mrs. Hannah More*, Londres, 1834, 4 vol.
- ROBERTSON, William, *The History of Scotland during the Reigns of Queen Mary and James VI*, Londres, 1759
- ROE, Albert S., « The Demon Behind the Pillow: A Note on Erasmus Darwin and Reynolds », *The Burlington Magazine*, CXIII, 821, 1971, p. 460-470
- ROGERS, Charles, *A Collection of Prints in Imitation of Drawings*, Londres, 1778
- ROGERS, John Jope, *Opie and his Works*, Londres, 1878
- ROMNEY, John, *Memoirs of the Life and Works of George Romney*, Londres, 1830
- ROSENBLUM, Robert, « Gavin Hamilton's "Brutus" and Its Aftermath », *The Burlington Magazine*, CIII, 694, 1961, p. 8-21
- *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton, 1967
- ROSENTHAL, Angela, *Angelica Kauffman: Art and Sensibility*, New Haven, 2006.
- ROSENTHAL, Donald A., éd., *La Grande manière: Historical and Religious Painting in France, 1700-1800*, Rochester, 1987
- ROSSITER, Clinton, *Seedtime of the Republic: The Origin of the American Tradition of Political Liberty*, New York, 1953
- ROTH, Brandi Batts, *An Analysis of Angelica Kauffman's Cornelia and Penelope Painting as They Relate to Female Enlightenment Ideals*, Master of Arts, Southeastern Louisiana University, 2010
- ROUQUET, Jean-André, *The Present State of the Arts in England*, Londres, 1755
- ROWE, Nicholas, *The Tragedy of Jane Shore*, Londres, 1714
- ROWORTH, Wendy Wassying & ALEXANDER, David, éd., *Angelica Kauffman: A Continental Artist in Georgian England*, Londres, 1992
- RUBEL, Margaret Mary, *Savage and Barbarian: Historical Attitudes in the Criticism of Homer and Ossian in Britain, 1760-1800*, Amsterdam, 1978
- RUMP, Gerhard Charles, *George Romney (1734-1802): zur Bildreform der bürgerlichen Mitte in der Englischen Neoklassik*, Hildesheim, 1974
- RUSSELL, William, *The Tragic Muse, A Poem Addressed to Mrs. Siddons*, Londres, 1783

- RYAN, Vanessa L., « The Physiological Sublime : Burke's Critique of Reason », *Journal of the History of Ideas*, LXII, 2, 2001, p. 265-279
- SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat lux: une philosophie du sublime*, Paris, 1993
- SANDERSON, William, *Graphice: The Use of the Pen and Pencil : or, the Most Excellent Art of Painting*, Londres, 1658
- SAUNDERS, Richard H., « Genius and Glory : John Singleton Copley's "The Death of Major Peirson" », *American Art Journal*, XXII, 3, 1990, p. 5-39
- SAVAGE, Nicholas, « Exempla Vertutis : Designs for Sculpture », in *William Kent: Designing Georgian Britain*, éd. J. Bryant, New York, 2013, p. 549-587
- SCHEIL, Katherine West, *The Taste of the Town: Shakespearian Comedy and the Early Eighteenth-Century Theater*, Lewisburg, 2003
- SCHIEDER, Martin, *Jenseits der Aufklärung: die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien Régime*, Berlin, 1997
- SCHIFF, Gert, *Johann Heinrich Füssli's Milton-Galerie*, Zurich, 1963
- SCHULZ, Max F., *Paradise Preserved: Recreations in Eden in Eighteenth- and Nineteenth-Century England*, Cambridge, 1985
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, *Le Jugement d'Hercule, ou Dissertation sur un tableau, dont le dessein est pris de l'histoire de Prodicus qu'on trouve dans les Choses mémorables de Xenophon, liv. II*, Paris, 1712
- *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules, According to Prodicus, Lib. II. Xen. de Mem. Soc.*, Londres, 1713
- *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times, in Three Volumes. The Second Edition Corrected*, Londres, 1715
- *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Londres, 1732
- SHAKESPEARE, William, *The Works of Mr. William Shakespear in Six Volumes*, Londres, 1709
- *The Works of Shakespear. In six volumes. Collated and corrected by the Former Editions*, Londres, 1723
- *The Works of Shakespear in Eight Volumes*, Londres, 1728
- *The Works of Shakespear Collated with the Oldest Copies, and Corrected*, Londres, 1733
- *The Works of Shakespear [...] Collated with the Oldest Copies, and Corrected: With Notes, Explanatory, and Critical*, Londres, 1740
- *The Works of Shakespear: in Six Volumes*, Oxford, 1743
- *Histoires*, trad. fr., Paris, 1997
- *Tragédies*, Paris, 1997 [a]
- *Comédies*, trad. fr., Paris, 1997 [b]
- *Tragicomédies et poésies*, trad. fr., Paris, 1997 [c]
- & POPE, Alexander, *The Works of Shakespear. In six volumes. Collated and corrected by the Former Editions*, Londres, 1723, 6 vol.
- SHANES, Eric, *Turner: The Life and Masterworks*, New York, 2004
- SHAWCROSS, John Thomas, *John Milton and Influence: Presence in Literature, History and Culture*, Pittsburgh, 1991

- SHAWE-TAYLOR, Desmond, *The Conversation Piece: Scenes of Fashionable Life*, Londres, 2009
- SHELLEY, Percy Bysshe, *Prometheus Unbound*, Londres, 1820
- SHELTON, Hal, *General Richard Montgomery and the American Revolution*, New York, 1994
- SHIPLEY, William, *Proposals for Raising by Subscription a Fund to be Distributed in Praemiums for the Promoting of Liberal Arts and Sciences, Manufactures, &c.*, Northampton, 1753
- SIDNELL, Michael J., éd., *Sources of dramatic theory. 1. Plato to Congreve*, Cambridge, 1994
- SIDNEY, Philip, *Sidney's Apologie for Poetrie*, éd. mod., Oxford, 1924
- SIEGEL, Paul N., « Christianity and the Religion of Love in Romeo and Juliet », *Shakespeare Quarterly*, XII, 4, 1961, p. 371-392
- SILLARS, Stuart, *Painting Shakespeare: The Artist as Critic, 1720-1820*, Cambridge, 2006
- *The Illustrated Shakespeare, 1709-1875*, Cambridge, 2008
- SIMON, Robin, *Hogarth, France and British Art: The Rise of the Arts in 18th-Century Britain*, Londres, 2007
- SIZER, Theodore, éd., *The Autobiography of Colonel John Trumbull, Patriot-Artist, 1756-1843*, New Haven, 1953
- SKINNER, Basil C., « Some Aspects of the Work of Nathaniel Dance in Rome », *The Burlington Magazine*, CI, 678-679, 1959, p. 346-349
- SLOAN, Kim, « William Artaud : History Painter and “Violent Democrat” », *The Burlington Magazine*, CXXXVII, 1103, 1995, p. 76-85
- SMART, Alastair, *Allan Ramsay, 1713-1784*, Édimbourg, 1992
- SMART, Christopher, *The Poems*, Londres, 1791
- SMITH, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, 1759, éd. mod., Londres, 1853
- SMITH, John Thomas, *Nollekens and his Times : A Life of that Celebrated Sculptor and Memoirs of Several Contemporary Artists, from the Time of Roubiliac, Hogarth and Reynolds to that of Fuseli, Flaxman and Blake*, Londres, 1829
- SMITH, Marshall, *The Art of Painting According to the Theory and Practise of the Best Italian, French, and German Masters*, Londres, 1693
- SOHM, Philip L., *Pittoresco: Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth Century Italy*, Cambridge, 1991
- SOLKIN, David H., *Richard Wilson*, New Haven, 1982
- « The Battle of the Books; or, the Gentleman Provok'd – Different Views on the History of British Art », *The Art Bulletin*, LXVII, 3, 1985, p. 507-515
- « Great Pictures or Great Men? Reynolds, Male Portraiture, and the Power of Art », *Oxford Art Journal*, IX, 2, 1986, p. 42-49
- « Portraiture in Motion : Edward Penny's “Marquis of Granby” and the Creation of a Public for English Art », *Huntington Library Quarterly*, XLIX, 1, 1986, p. 1–23 [a]
- *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven, 1993
- , éd., *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House*, New Haven, 2001
- SOPHOCLE, *Ajax*, trad. angl., Londres, 1714

- *Electra, a Tragedy*, trad. angl., Londres, 1714 [a]
- *Oedipus, King of Thebes, a Tragedy*, trad. angl., Londres, 1715
- *Philoctetes*, Londres, 1757
- *The Philoctetes*, trad. angl., Dublin, 1725
- SPARKS, Esther, « “St. Paul Shaking off the Viper” : An Early Romantic Series by Benjamin West », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, VI, 1971, p. 59-65
- SPEED, John, *John Speed's England: A Coloured Facsimile of the Maps and Text from the Theatre of the Empire of Great Britain*, éd. mod., Londres, 1954
- SPENCE, Joseph, *Polymetis: or, An Enquiry Concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, and The Remains of the Antient Artists : Being an Attempt to Illustrate Them Mutually From One Another*, Londres, 1747
- SPENSER, Edmund, *The Works*, Londres, 1929
- STAINTON, Lindsay, *British Artists in Rome, 1700-1800*, Londres, 1974
- STALEY, Allen, « The Landing of Agrippina at Brundisium with the Ashes of Germanicus », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, LXI, 287-288, 1965-1966, p. 10-19
- , éd., *Benjamin West: American Painter at the English Court*, Baltimore, 1989
- STEVENSON, Warren, « Interpreting Blake's Canterbury Pilgrims », *Colby Quarterly*, XIII, 2, 1977 p. 115-126
- STEWART, Charles, « Erotic Dreams and Nightmares from Antiquity to the Present », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, VIII, 2, 2002, p. 279-309
- STEWART, Larry L., « Ossian, Burke, and the Joy of Grief », *English Language Notes*, XV, 1, 1977, p. 29-32
- STRANGE, Robert, *An Inquiry into the Rise and Establishment of the Royal Academy of Arts*, Londres, 1775
- STRICKLAND, Agnes, *Letters of Mary, Queen of Scots*, Londres, 1842, 2 vol.
- STUART, Gilbert, *History of Scotland from the Establishment of the Reformation till the Death of Queen Mary*, Londres, 1782
- STUART, James, *De obelisco Caesaris Augusti e Campo Martio nuperrime effosso Epistola Jacobi Stuart Angli ad Carolum Wentworth, Comitem de Malton*, Rome, 1750
- & REVETT, Nicholas, *The Antiquities of Athens*, Londres, 1762
- & REVETT, Nicholas, *The Antiquities of Athens*, Londres, 1787
- & REVETT, Nicholas, *The Antiquities of Athens*, Londres, 1794
- & REVETT, Nicholas, *The Antiquities of Athens*, Londres, 1816
- STUART, John Radcliffe, *Flaxman's Homer Illustrations*, Master of Arts, Vancouver, The University of British Columbia, 1986
- SÜHNEL, Rudolf, *Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead*, Heidelberg, 1977
- SUNDERLAND, John, « John Hamilton Mortimer and Salvator Rosa », *The Burlington Magazine*, CXII, 809, 1970, p. 520-531
- « The Legend and Influence of Salvator Rosa in England in the Eighteenth Century », *The Burlington Magazine*, CXV, 849, 1973, p. 785-789

- « Mortimer, Pine and Some Political Aspects of English History Painting », *The Burlington Magazine*, CXVI, 855, 1974, p. 317-318, 320-326
- « John Hamilton Mortimer's "Progress of Vice" », *Burlington Magazine*, CXVIII, 884, 1976, p. 768-771
- « John Hamilton Mortimer : His Life and Works », *Volume of the Walpole Society*, LII, 1986, p. 1-254.
- SWIFT, Jonathan, *Prose Works*, Londres, 1962
- TAYLOR, Charles & SMIRKE, Robert, *The Picturesque Beauties of Shakespeare, Being a Selection of Scenes, from the Works of that Great Author*, Londres, 1787
- TAYLOR, John, *Records of my Life*, Londres, 1832
- TEN KATE, Lambert, *The Beau Ideal*, trad. angl., Londres, 1732
- THACKERAY, William Makepeace, *The English Humourists of the Eighteenth Century*, éd. mod., Ann Arbor, 2007
- The Annual Register or a View of the History, Politics, and Literature of the Year 1828*, Londres, 1829
- The Annual Register, or a View of the History, Politics, and Literature of the Year 1828*, Londres, 1829
- The Conversation Piece in Georgian England*, cat. exp., Londres, Greater London Council, 1965
- The Ear-Wig ; or An Old Woman's Remarks on the Present Exhibition of Pictures of the Royal Academy*, Londres, 1781
- THEOBALD, Lewis, *The Life and Character of Marcus Cato of Utica, the Great Asserter of Liberty*, Londres, 1713
- *The History of the Loves of Antiochus and Stratonice*, Londres, 1717
- *Pan and Syrinx, an Opera of One Act*, Londres, 1718
- *Decius and Paulina, a Masque*, Londres, 1719
- *Shakespeare Restored: or, A specimen of the Many Errors, as well Committed, as Unamended, by Mr. Pope in his Late Edition of this Poet*, Londres, 1726
- THOMPSON, William, *The Conduct of the Royal Academicians While Members of the Incorporated Society of Artists of Great Britain, viz. from the Year 1760, to their Expulsion in the Year 1769*, Londres, 1771
- THOMSON, James, *A Poem Sacred to the Memory of Sir Isaac Newton*, Londres, 1727
- *The Seasons*, Londres, 1730
- *The Tragedy of Sophonisba*, Londres, 1730 [a]
- *The History of the Life and Reign of the Valiant Prince Edward Afterwards King Edward the First of England, Son to King Henry the Third ; and his Princess Eleonora. On Which History, is Founded a Play, Written by Mr. Thomson, Call'd, Edward and Eleonora*, Londres, 1739
- *Agamemnon, a Tragedy*, Londres, 1738
- *Edward and Eleonora, A Tragedy*, Londres, 1739
- *Coriolanus, a Tragedy*, Londres, 1749
- *The Complete Poetical Works*, éd. mod., Oxford, 1908
- THUILLIER, Jacques, « Polémiques autour de Michel-Ange en France au xvii^e siècle », *xvii^e siècle*, XXXVI-XXXVII, 1957, p. 353-391
- TIMBS, John, *Anecdote Biography: William Pitt, Earl of Chatham and Edmund Burke*, Londres, 1860

- TOMORY, Peter A., « John Hamilton Mortimer and Salvator Rosa », *The Burlington Magazine*, CXIII, 818, 1971, p. 276
- TOONE, William, *A Chronological Record, of the Remarkable Public Events [...] During the Reigns of George the Third and Fourth, and His Present Majesty*, Londres, 1834
- TOWNSEND, Joyce H. & HAMLIN, Robin, éd., *William Blake : The Painter at Work*, Londres, 2003
- TRITTEN, Céline, *L'Œuvre et la carrière de Mary dans l'Angleterre du XVIII^e siècle*, mémoire de master, dir. Jan Blanc, Université de Genève, 2017
- TURNBULL, George, *A Treatise on Ancient Painting Containing Observations on the Rise, Progress, and Decline of that Art amongst the Greek and the Romans*, Londres, 1740
- TURNER, James Grantham, « Novel Panic : Picture and Performance in the Reception of Richardson's *Pamela* », *Source: Representations*, XLVIII, 1994, p. 70-96
- TURNER, Roger, *Capability Brown and the Eighteenth-Century English Landscape*, Londres, 1985
- UPTON, John, *Critical Observations on Shakespeare*, Londres, 1748
- VAN DER KISTE, John, *George II and Queen Caroline*, Stroud, 1997
- VASARI, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Florence, 1568
- VAUGHAN, William, *William Blake*, Londres, 1999
- VERHOEVEN, Wil, *Americomania and the French Revolution Debate in Britain, 1789-1802*, Cambridge, 2013
- VERMEIR, Koen & DECKARD, Michael Funk, éd., *The Science of Sensibility: Reading Burke's Philosophical Enquiry*, Dordrecht, 2012
- VERTUE, George, *The Heads of the Kings of England, Proper for Mr. Rapin's History*, Londres, 1736
- *Note Books*, Londres, 1930
- VIGÈNÈRE, Blaise de, *La Suite de Philostrate le Jeune, avec arguments et annotations*, Paris, 1597
- VINCI, Léonard de, *A Treatise of Painting*, trad. angl., Londres, 1721
- VIRGILE, *Enéide*, trad. fr., Paris, 1995
- VOLTAIRE, *Nanine, ou le préjugé vaincu : comédie*, Paris, 1749
- *Select Pieces*, Londres, 1754
- *Œuvres complètes*, Kehl, 1784
- VOUILLOUX, Bernard, éd., *Déclins de l'allégorie ?*, Bordeaux, 2006
- WALPOLE, Horace, *Ædes Walpolianæ : or, A Description of the Collection of Pictures at Houghton-Hall in Norfolk, the Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole*, Londres, 1752
- *Anecdotes of Painting in England with Some Account of the Principal Artists*, Twickenham, 1765
- *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard the Third*, Londres, 1768
- *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, éd. mod., New Haven, 1937-1983, 48 vol.
- WARTON, Joseph, *An Essay on the Writings and Genius of Pope*, Londres, 1756-1782, 2 vol.
- WARTON, Thomas, *Observations on the « Fairy Queen » of Spenser*, Londres, 1754
- WATELET, Claude-Henri, *L'Art de peindre : poème*, Paris, 1760
- & Levesque, Pierre-Charles, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris, 1788
- WATERHOUSE, Ellis Kirkham, *Painting in Britain, 1530 to 1790*, New Haven, 1994

- WATKINS, John, *Memoirs of Her Most Excellent Majesty Sophia-Charlotte : Queen of Great Britain*, Londres, 1819, 2 vol.
- WATSON, Jennifer, « William Artaud and “The Triumph of Mercy” », *The Burlington Magazine*, CXXIII, 937, 1981, p. 226-231
- WEBB, Daniel, *An Inquiry into the Beauties of Painting; and into the Merits of the Most Celebrated Painters, Ancient and Modern*, Londres, 1760
- *Observations on the Correspondence between Music and Poetry*, Londres, 1769
- WEBER, Susan, éd., *William Kent: Designing Georgian Britain*, New York, 2013
- WECTER, Dixon, « Burke’s Theory concerning Words, Images, and Emotion », *PMLA*, LV, 1, 1940, p. 167-181
- WEINGLASS, David H., éd., *The Collected English Letters of Henry Fuseli*, Londres, 1982
- WEIR, Alison, *Britain’s Royal Families: The Complete Genealogy*, Londres, 2008
- WEST, Gilbert, *Odes of Pindar, with Several Other Pieces in Prose and Verse*, Londres, 1749
- WEST, Shearer, *The Theatrical Portrait in Eighteenth-Century London*, thèse, University of St Andrews, 1986
- « Thomas Lawrence’s “Half-History” Portraits and the Politics of Theatre », *Art History*, XIV, 2, 1991, p. 225-249.
- *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*, New York, 1991 [a]
- WHITFIELD, Clovis, « William Hogarth’s “Paul before Felix” at Lincoln’s Inn », *Burlington Magazine*, CXII, 1971, p. 210-214
- WHITLEY, William Thomas, *Artists and their Friends in England: 1700-1799*, New York, 1968
- WILKES, Thomas, *A General View of the Stage*, Londres, 1759
- WILLIAMS, D. E., *The Life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence*, Londres, 1831
- WILLIAMSON, George, *Richard Cosway, R. A., Miniature Painter*, Londres, 1905
- WILSON, Michael I., *William Kent: Architect, Designer, Painter, Gardener, 1685-1748*, Londres, 1984
- WILTON, Andrew, *Turner and the Sublime*, Chicago, 1981
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l’imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. fr., Nîmes, 1991
- *Histoire de l’art dans l’Antiquité*, trad. fr., Paris, 2005
- WIND, Edgar, « “Borrowed Attitudes” in Reynolds and Hogarth », *Journal of the Warburg Institute*, II, 2, 1938, p. 182-185
- « Penny, West, and the “Death of Wolfe” », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, X, 1947, p. 159-162
- *Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery*, Oxford, 1986
- WOLLSTONECRAFT, Mary, *A Vindication of the Rights of Men*, Londres, 1790
- WOOD, Jeremy, « Raphael Copies and Exemplary Picture Galleries in Mid Eighteenth-Century London », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXII, 3, 1999, p. 394-417
- WOOD, Robert, *The Ruins of Palmyra, Otherwise Tedmor, in the Desart*, Londres, 1753
- *The Ruins of Balbec, Otherwise Heliopolis in Coelosyria*, Londres, 1757
- *A Comparative View of the Antient and Present State of the Troade*, Londres, 1767

— *An Essay on the Original Genius of Homer*, Londres, 1769

WOODBRIDGE, Kenneth, *Landscape and Antiquity: Aspects of English Culture at Stourhead, 1718 to 1838*, Oxford, 1970

— « The Dream of Aeneas : A Rosa Source for Cheere's River God at Stourhead », *The Burlington Magazine*, CXVI, 1974, p. 756

WOODRING, Carl, « Road Building : Turner's "Hannibal" », *Studies in Romanticism*, XXX, 1, 1991, p. 19-36

WRIGHT, T., *Some Account of the Life of Richard Wilson, Esq., R.A. with Testimonies to his Genius and Memory, and Remarks on his Landscapes*, Londres, 1824

XÉNOPHON, *Memoirs of Socrates, with the Defence of Socrates, Before his Judges*, trad. angl., Bath, 1762

YATES, Frances A., « Transformations of Dante's *Ugolino* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1/2, 1951, p. 92-117

ZIFF, Jerrold, « "Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape": A Lecture by J. M. W. Turner », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1/2, 1963, p. 124-147

ZIFF, Norman D., « Mortimer's "Death on a Pale Horse" », *The Burlington Magazine*, CXII, 809, 1970, p. 531-535

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

En italique sont signalées les pages où se trouvent des illustrations.

- Aaron, 97, 507
Abel, 110, 457
Abigaïl, 446
Abildgaard, Nikolai Abraham, 296, 322
Abraham, 446-447
Achate, 166, 169-172 (*170*), 180, 181, 187, 217, 299
Achille, 135, 154-156 (*155*), 174-176 (*175*), 180, 214-221 (*215*, *216*, *219*), 313-314, 361, 438, 497
Acontio, 290
Actéon, 91
Adair
– James, 391
– John, 253
Adam, 290-292 (*292*), 302, 535-536
Adam
– Robert, 110, 120-121, 160, 218, 221, 225, 233, 307, 332
– William, 121, 307
Adams, John, 507
Addison, Joseph, 27, 43, 53, 72, 75, 121, 131, 133, 263-264, 268, 303, 535
Adippe, 290
Admète, 497
Adonis, 517-519 (*517*), 521
Æthewald, 225, 227
Agamemnon, 75, 114, 155, 215, 314, 327
Agar, 93, 323, 445-447 (*445*)
Aglionby, William, 32-33, 40, 52, 54, 82, 97
Agricola, 551
Agrippa
– Marcus Julius, 58
– Marcus Vipsanius, 224
Agrippine
– l'Ainée, 186, 218, 220, 228, 232-234, 245, 248, 331-335 (*331*), 497
– la Jeune, 233
Aikin, John, 549, 550
Aikman, John, 137, 214
Aitkin, John, 439
Ajax le Grand, 155
Akenside, Mark, 485

- Albane (l'), 240
 Albani, Alessandro, 153, 181
 Albany, 304, 452
 Albéric de Trois-Fontaines, 160
 Alberti, Leon Battista, 32
 Alceste, 497
 Alcibiade, 187-188
 Alcmène, 241, 243, 428, 433-434
 Alcyone, 274
 Alefounder, John, 500
 Alembert, Jean Le Rond d', 267, 311
 Alexandre de Macédoine, dit le Grand, 43, 156, 160, 226, 323, 334, 369, 510, 528
 Alfonso X de Castille, 227
 Alfred de Hanovre, 370-371
 Algarotti, Francesco, 519-520
 Aliamet, François Germain, 159, 163-164 (164)
 Aliénor de Castille, 71, 157, 223-224, 228
 Alison, Archibald, 268, 485-486, 542, 549
 Allan, David, 15, 248-249 (249)
 Allen, Brian, 95
 Allen, George, 121
 Alonso, 475
 Althusser, Louis, 9
 Amigoni, Jacopo, 66, 78, 86
 Aminadab, 282, 477
 Amphitryon, 241, 428, 433-434
 Ananias, 105, 529
 Anchise, 443
 Anderson, Benedict, 29
 Andre, William, 210
 Andrea Avellino (saint), 49
 Andrews
 – Elizabeth, 88
 – John, 88
 – Pamela, 88-90 (89)
 – Shamela, 508
 Andrieu d'Andres, 158
 Andromaque, 134-138 (135), 154, 177, 180, 221-223 (222), 225, 248, 299, 369
 Angélique, 182
 Angerstein, John Julius, 518, 552
 Anna, 316, 319, 353-355, 482
 Anne d'Angleterre, 40-41, 51, 55
 Anne de Hanovre, 72
 Anselmuccio della Gherardesca, 280
 Antigone, 13, 487, 496
 Antiochus, 302
 Antoine (saint), 266
 Antonio (personnage de Cervantès), 68
 Antonio (personnage de Shakespeare), 475
 Apelle, 115
 Apemantus, 188
 Apollodore, 548
 Apollon, 51, 64, 85, 110, 126, 145, 148-149, 154, 164, 182, 313, 461
 Appius, Claudius, 166, 168
 Arasse, Daniel, 238
 Archimago, 274
 Archimède, 85
 Aréthuse, 498
 Argos (chien), 179
 Ariane, 115, 178, 314, 359
 Ariel, 193, 475-477
 Arioste, 182
 Aristobule de Britannia, 206
 Aristote, 98
 Arlington, Henry Bennet, premier comte, 41
 Arminius, 246
 Arne
 – Michael, 388
 – Thomas, 394
 Arnold, Benedict, 406
 Artari, Giuseppe, 61
 Artaud, William, 211, 436-439 (438, 439), 440, 441, 445, 447
 Artegal, 324
 Arthur (roi), 274
 Ashley-Cooper
 – Anthony, voir Shaftesbury, Anthony
 Ashley-Cooper, troisième comte de
 – Maurice, 43
 Astarté, 361-363 (362)
 Astyanax, 137, 222
 Atalante, 497
 Atholl, Walter Stuart, comte d', 412, 420
 Aubignac, François Hédelin, abbé d', 113
 Audran, Girard, 49, 115
 Augusta de Saxe-Gotha-Altenbourg, 83
 Augusta Sophia d'Angleterre, 234, 370
 Auguste, 110, 333-335, 390
 Awsiter, John, 210
 Babieça, 510
 Bacchus, 115, 178, 270, 313
 Bach, Johann Christian, 388
 Bachelard, Gaston, 9
 Bacon
 – Francis, 308
 – John, 339, 348
 Bagutti, Giovanni, 61
 Baker, Robert, 327
 Baldacci, Vincenzo, 296
 Baldad de Suhé, 306
 Baldung Grien, Hans, 359
 Balfour, James, 107
 Balthasar (serviteur), 413
 Bandinelli, Baccio, 320
 Banks
 – Joseph, 226
 – Thomas, 15, 274, 322, 336, 360-361, 363, 378, 380, 471
 Banquo, 139, 366, 467, 469, 523
 Barbauld, Anne Laetitia, 440-443, 550
 Barcelò y Pont de la Terra, Antonio, 375
 Bardolph, 328, 330
 Baretta, Giuseppe, 282, 339, 505
 Barker, Robert, 376
 Baroche (le), 241
 Baron, Bernard, 67
 Baronius, César, 39
 Barré, Isaac, 252
 Barrell, John, 17, 18
 Barron, Hugh, 490
 Barry, James, 9-10, 16-17, 116, 156-157, 214, 236-239 (238), 253-254 (254), 256, 284, 290-310 (292, 294, 300, 303, 305, 307, 309), 313, 316, 319, 322-323, 326, 330, 334-336, 338, 343, 349, 374, 381, 396, 429, 434, 450-453 (451), 508, 531, 533, 535, 553-554

- Bartolozzi, Francesco, 212, 214, 217, 364-365 (364), 411, 437-439 (439), 441, 445, 498, 535-536
- Baskerville, John, 411
- Bassanio, 446
- Bassano, Jacopo, 521
- Bates, Benjamin Edward, 204
- Batoni, Pompeo, 112-114 (114), 120, 124, 136, 138, 170-171, 194, 241, 313, 363, 378
- Batteux, Charles, 107
- Baudelaire, Charles, 7, 8
- Baudet, Étienne, 252
- Baudino, Isabelle, 19
- Bayard, Pierre Terrail de, 246-247
- Bayles, Robert, 379
- Beach, Thomas, 490
- Beard, John, 195
- Beatrice (personnage de Shakespeare), 328
- Beattie, James, 311, 377, 390
- Beaubrueil, Jehan de, 245
- Beaufort, Henry, cardinal de, 320-322 (321), 327, 458-461 (458), 469, 491-492, 521-524 (522)
- Beaumont
- Claudio Francesco, 256
 - Francis, 528
 - George, 148, 521, 544
- Beauvarlet, Jacques Firmin, 258
- Beckford, William, 160, 389, 517
- Beich, Franz Joachim, 323
- Bélial, 531
- Bélisaire, 83-84 (84), 201-202, 323
- Bell, John, 435
- Bellori, Giovanni Pietro, 33, 39
- Bellucci, Antonio, 61
- Belzébuth, 530, 531, 534
- Benda, Georg Anton, 414
- Benefial, Marco, 111, 200
- Bennet, Henry, *voir* Arlington, Henry
- Bennet, premier comte
- Benoît
- Antoine, 88
 - Guillaume Philippe, 89
- Benoît XIV, 110
- Bensley, Thomas, 449
- Benson, William, 61
- Bentinck, Henry, *voir* Portland, Henry
- Bentinck, premier duc de
- Berchet, Pierre, 56
- Berenstadt, Gaetano, 27
- Beridge
- Dorothy, 392-393, 395
 - John, 393
- Bernardi, Francesco, 27
- Bernstorff, Andreas Peter, 221-222
- Bianconi, Carlo, 133
- Bickerstaffe, Isaac, 195
- Bigg, William Redmore, 211, 261
- Birch, Thomas, 79
- Bisschop, Jan de, 39
- Blackwell, Thomas, 48, 133
- Blair
- Hugh, 312, 316
 - Robert, 266
- Blake, William, 11, 16-17, 211, 343, 490, 531, 536
- Blanchet, Louis Gabriel, 156
- Bloemen, Jan Frans van, 147
- Boaden, James, 373, 554
- Boadicée, 157, 526-529 (527)
- Boccace, 124, 162, 166, 182, 230
- Bodmer, Johann Jakob, 319
- Bodoni, Giambattista, 411
- Bodostor, 246
- Bolingbroke, Henry St John, premier vicomte de, 157
- Bolton, duc de (personnage théâtral), 78
- Bonaparte, *voir* Napoléon
- Bone, Henry, 230
- Bonomi, Joseph, 517
- Bononcini, Giovanni, 43, 77
- Booker, Ann, 123
- Boothby, Brooke, 358
- Borghèse (famille), 452, 477, 482, 512
- Boringdon, John Parker, premier baron de, 110-112 (112), 180, 200, 221
- Borra, Giovanni Battista, 122
- Borzone, Luciano, 83-84 (84)
- Bosc, Claude du, 67
- Boswell, James, 197-198, 200, 359
- Bottom, Nick, 463-464
- Boucher, François, 93
- Boulanger, Louis, 8
- Boulton, Matthew, 202
- Bourdieu, Pierre, 244
- Bourdon, Sébastien, 97
- Bourgeois, Peter Francis, 445, 447
- Bouverie, John, 122
- Bowes, John, *voir* Strathmore and Kinghorne, John Bowes, neuvième comte de
- Bowyer, Robert, 445, 522, 524-529 (527)
- Boydell
- John, 19, 66, 125, 149, 160, 214, 323, 349, 410-415 (413), 421, 423-425, 427, 434-435, 443, 445, 447, 449-488 (451, 453, 456, 458, 463, 465, 466, 472, 474, 483), 491, 493, 499, 501, 508, 513-514 (514), 526, 535, 552-553, 555
 - Josiah, 214, 411, 449
 - Mary, 488
- Boyer, Abel, 43
- Boyle, Richard, *voir* Burlington, Richard
- Boyle, troisième comte de
- Bracciaferro, Ezzelin, 285, 359
- Brackenbury, 101
- Bradshaigh, Rachel, 90
- Brandoin, Michel Vincent, 290-291
- Braudel, Fernand, 20, 22
- Breitinger, Johann Jakob, 319
- Brettingham, Matthew, 110
- Bridgewater
- John Egerton, premier comte de, 394
 - John Egerton, deuxième comte, 394
 - John Egerton, cinquième comte de, deuxième duc de, 394
 - Francis Egerton, sixième comte de, troisième duc de, 120
- Bril, Paul, 521
- Briséis, 135, 214-217 (215-216), 361

- Bristol and Derry, Frederick Augustus Hervey, quatrième comte de, 335-336, 360, 448, 471
- Brocklesby, Richard, 348
- Brogie, Victor-François de, 201
- Bromley, William, 522
- Brown
- Henry, 251, 253
 - John, 322
 - Lancelot « Capability », 540, 542-543
- Browne, Robert, 83
- Brunetti, Gaetano, 66
- Brutus, Lucius Junius, 176-178
- Brydges, James, *voir* Chandos, James Brydges, premier duc de
- Bucéphale, 510
- Buchanan, George, 412
- Buckeridge, Baynbrigg, 40
- Buckingham (personnage de Shakespeare), 101
- Bulmer, William, 470
- Bunbury, Henry William, 440-442 (441)
- Bunn, Mary, 412
- Burch, Edward, 239
- Burgess, Thomas, 256
- Burke
- Edmund, 15, 156, 210, 263-289, 290, 292, 296, 302, 304-306, 310-311, 326, 338, 344-345, 359, 374, 380, 389-390, 396, 406, 429, 442, 461-462, 485, 489, 506-507, 523, 532, 534-536, 538, 543, 545-546, 550, 555
 - Thomas, 356
 - William, 290, 293
- Burlington
- Dorothy Savile, lady, 71, 83
 - Juliana Noel, lady, 41, 43
 - Richard Boyle, troisième comte de, 28-29, 41-42, 47-50, 61, 64-65, 71, 73, 75-77, 83, 91-92, 99, 102, 107, 109, 120, 123, 126, 153, 280, 410
- Burney
- Charles, 388
 - Edward Francisco, 365-366 (366), 376-377 (376)
 - Fanny, 367
 - Francis, 19
- Burnham, Patricia M., 10
- Bute, John Stuart, troisième duc de, 195
- Butler, Samuel, 69, 76
- Butts, John, 156
- Byres, James, 15, 314
- Byron, George Gordon, sixième baron, dit lord, 7
- Caïn, 110
- Caius, docteur, 473
- Calchas, 114
- Caldwell, John, 392
- Calè, Luisa, 536-538
- Caliban, 328, 330, 475, 477
- Caligula, 233
- Callisto, 147
- Callot, Jacques, 539
- Cambiaso, Luca, 232
- Cambridge, Adolphe de, 370
- Camden, Charles Pratt, premier comte de, 347, 349
- Camillo, 454-456
- Campbell
- Colen, 50, 61
 - Thomas, 536
- Canova, Antonio, 487
- Canute le Grand, 160, 163-164 (164), 405, 421
- Capezzuoli, Giovanni Battista, 120, 212, 249
- Capulet
- lady, 414
 - lord, 484
- Caractacus, 226, 336
- Caravage, 32, 282, 425, 480, 516
- Carestini, Giovanni, 92
- Carey, Henry, 27
- Carlini, Agostino, 212
- Carlisle
- Frederick Howard, cinquième comte de, 282, 518
 - Henry Howard, quatrième comte de, 160
- Caroline d'Ansbach, 70-72, 75, 99, 157
- Carracci ou Carrache, 33, 473
- Agostino, 213
 - Annibale ou Annibale, 46-47 (46), 49, 59, 183, 213, 252, 282, 283, 304, 407, 452
 - Ludovico, 288, 323
- Carriera, Rosalba, 147
- Cartari, Vincenzo, 39
- Carte, Thomas, 365
- Carter, George, 200, 211, 287
- Carteret, John, *voir* Granville, John Carteret, deuxième comte de
- Carysfort, John Joshua Proby, premier comte de, 427, 431
- Casali, Andrea, 160-163, 165, 197, 204, 330
- Casanova, François Joseph, 388
- Cassandra, 328
- Cassibolan, 157
- Castiglione, Baldassare, 538
- Catenaro, Giovanni Battista, 56
- Catherine d'Aragon, 358, 367, 435, 440
- Catherine de Bragance, 75
- Catherine de France, 71
- Catherine de Valois, 72
- Catherine II de Russie, 185, 427, 431-432
- Cattermole, Richard, 63
- Cattini, Giovanni, 328
- Catulle, 313
- Catus Decianus, 527
- Caulfield, James, *voir* Charlemont, James Caulfield, quatrième vicomte de
- Cavaceppi, Bartolomeo, 153
- Cavalli, Francesco, 316, 319
- Cavallino, Bernardo, 91
- Cavendish
- Georgiana, *voir* Devonshire, Georgiana Cavendish, lady
 - William, *voir* Devonshire, William Cavendish, quatrième comte de
- Cavendish-Bentinck, William Henry, *voir* Portland, William Henry Cavendish-Bentinck, troisième duc de

- Caylus, Anne Claude de, 109, 137, 154, 214, 537
- Cecil, John, *voir* Exeter, John Cecil, cinquième comte d'
- Cerroti, Violante, 363
- Cervantès, Miguel de, 67, 86, 90, 508
- César, Caius Julius Caesar, dit Jules, 33-35 (34), 111, 324
- Ceyx, 274
- Chabeny, Dorothy, 83
- Chacón, Alfonso, 39
- Chambers, William, 110, 120, 131, 165, 209, 212, 256, 339, 341, 455
- Champagne, Philippe de, 96-97
- Chandos, James Brydges, premier duc de, 64
- Chapelain, Jean, 269
- Chapman, John, 440
- Charlemont, James Caulfield, quatrième vicomte de, 111-112, 124
- Charles Frederick de Holstein-Gottorp, 160
- Charles I^{er} d'Angleterre, 32, 35, 66, 371, 526
- Charles II d'Angleterre, 32, 40-41
- Charlotte de Grande-Bretagne, 370
- Charlotte de Mecklembourg-Strelitz, 234, 341, 370, 449, 530
- Charmion, 111, 224
- Charteris, Francis, *voir* Wemyss and March, Francis Charteris, comte de
- Charybde, 532
- Chatham
- William Pitt I, premier comte de, 249, 306, 346-349 (347), 375, 390, 405, 407
- William Pitt II, deuxième comte de, 347-348, 424, 506-507
- John Pitt, deuxième comte de, 348
- Chaucer, Geoffrey, 162, 282, 435
- Chauvelin, François Bernard, 505
- Chauvin, Serge, 106
- Cheere
- Henry, 249
- John, 49
- Chéron, Louis, 56, 64
- Chiari, Giuseppe, 44, 49
- Child
- Richard, *voir* Tylney, Richard Child, premier comte de
- Robert, 40
- Chiron, 154, 218, 314
- Chloé, 501
- Chromius, 428
- Churchill
- Charles, 435
- John, *voir* Marlborough, John Churchill, premier duc de
- Sarah, *voir* Marlborough, Churchill, Sarah, lady
- Cibber
- Colley, 99, 193
- Susannah Maria, 373
- Theophilus, 414
- Cicéron, 113, 295
- Cid, 510
- Simon, 182, 229-230 (229)
- Cipriani, Giovanni Battista, 110, 120, 122-123, 193, 211, 213-214 (213), 216-220 (216, 219), 228, 256, 261, 290, 299, 307-308, 339, 346, 361, 455
- Civilis, Claudius, 527
- Clairon, Claire-Josèphe Lérís, dite Mademoiselle, 144
- Clarence, 101
- Clarissa, 88, 90
- Claude Lorrain, *voir* Gellée, Claude
- Claude, 226, 336, 527, 543
- Claudio, 552
- Claudius, 85
- Cleeve, Bouchier, 277
- Cleland, John, 242
- Clément XI, 33, 49
- Cléopâtre, 111-112 (112), 168, 224-225, 248
- Clérisseau, Charles-Louis, 120, 160
- Clerk, James, *voir* Penicuik, James Clerk, quatrième laird de
- Clitarque d'Alexandrie, 369
- Clive, Robert Clive, premier baron de, 241
- Cloe, 501, 503-505
- Closterman, John, 33, 43, 110, 122, 145, 182, 323
- Clytemnestre, 75, 114
- Cochran, William, 137
- Cockburn, John, 417
- Cockswain (capitaine), 379
- Coeffeteau, Nicolas, 39
- Coke, Thomas, *voir* Leicester, Thomas Coke, premier comte de
- Cole, William, 384
- Collier, Jeremy, 242
- Collins, William, 436-439
- Collyer
- Joseph, 361
- Mary, 457
- Colman, George, 163, 212
- Compton, Charles, *voir* Northampton, Charles Compton, septième comte de
- Comus, 392, 394, 535-536
- Conban, 315-316 (315)
- Conca, Sebastiano, 160
- Congreve, William, 27
- Constance, 367
- Constantin, 174
- Conti, Natale, 39
- Cooke
- Charles, 526
- Henry, 35, 37, 40, 323
- Thomas, 236
- Cooper
- John Gilbert, 277
- Richard I, 192, 312
- Samuel, 32, 40
- Copley, John Singleton, 10, 18, 200, 230, 286-289 (286, 289), 338, 346-349 (347), 359, 375-380 (375), 390, 403, 405, 407, 512
- Coram, Thomas, 93, 110
- Corday, Charlotte, 512
- Cordelia, 190, 302-304 (303), 326, 356, 413, 451, 453
- Coriolan, 75
- Cornacchini, Agostino, 49
- Cornaro (famille), 459
- Corneille, Pierre, 98, 269
- Cornwallis, Frederick, 298, 302

- Corrège, le, 49, 57, 91, 108, 124-125, 146, 162, 181, 230, 232, 241, 288, 323, 363, 383-384 (384), 386, 444-446, 463, 476, 486, 491
 Cort, Cornelis, 419
 Cosway
 – Louisa Paolina Angelica, 498
 – Maria, 363-365 (364), 378, 435, 440, 492, 497-499 (498)
 – Richard, 117, 120, 211, 239-240 (240), 363, 443, 445, 447, 492, 497-498
 Cotes, Francis, 146, 269
 Cottret, Bernard, 106
 Coubert, Gustave, 253
 Coutts, Thomas, 319, 536
 Cowley, Abraham, 310, 429
 Cowper, William, 528, 536-537, 549-552
 Coypel
 – Antoine, 55, 282, 538
 – Charles-Antoine, 53
 Crabbe, George, 7, 431
 Craig, John, 417
 Creech, Thomas, 434
 Créüse, 257
 Crichton, John, 417
 Cromwell, Oliver, 32
 Crowne, John, 246
 Cumberland and Strathearn, Henry de, 348
 Cumberland
 – Richard, 269, 271, 273, 359
 – William Augustus, duc de, 117, 149, 273
 Cummings, James, 312
 Cunego, Domenico, 134, 175-176 (175), 214-215 (215), 438
 Cunobeline, *voir* Cymbeline
 Cupidon, 232, 237-238, 290, 350, 353, 445, 464, 487
 Curzon, Nathaniel, 122
 Cuzzoni, Francesca, 27
 Cymbeline, 451, 492
 Cynthia, 497, 499
 Cyrus, 246
 Dalton, Richard, 181, 186, 209
 Damaris, 337
 Damini, Vincenzo, 115
 Danaé, 240, 312, 336
 Dance
 – George I, 120
 – George II, 165-166, 169-172
 – Nathaniel, 10, 15, 165-172 (167, 170), 177-178, 181, 186-189 (187), 193, 214, 220, 223-225 (223), 299, 307-308, 316, 350, 361, 371
 Daniele da Volterra, 354, 529
 Dante, 280, 282, 319, 369, 495, 549
 Daraxa, 228
 Darius, 43, 96, 159, 185, 226
 Darnley, 518
 – Henry Stuart, lord, 415
 Darwin, Erasmus, 202, 356-357, 462, 552
 Dashwood, Francis, *voir* Le Despencer, Francis Dashwood, onzième baron
 Daulby, Daniel, 395
 Davenant, William, 139
 David (roi), 282, 446
 David, Jacques-Louis, 155, 365, 378, 522
 Davis, George, 382
 Dawkins, James, 122-123 (123)
 Day
 – Alexander, 363
 – John, 122
 Dean, John, 324
 Debbieg, Hugh, 253
 Dédale, 137
 Déidamie, 180
 Delacroix, Eugène, 8
 Delaistre, François-Nicolas, 296
 Delany, Mary, 412
 Delvaux, Laurent, 76, 249
 Déméter, 501
 Démocrite, 277
 Démosthène, 355
 Dennis, John, 189
 Denys d’Halicarnasse, 176
 Denys l’Aréopagite, 337
 Depont, Charles-Jean François, 506
 Descartes, René, 308, 484
 Desmarest de Saint-Sorlin, Jean, 245, 269
 Desmarest, Henry, 316
 Devéria, Achille, 8
 Devis, Arthur, 163
 Devonshire
 – Georgiana Cavendish, lady, 367, 497
 – William Cavendish, quatrième comte de, 41, 124, 280
 Diagorides, 308
 Diane, 114, 137, 147-149, 171, 339
 Dick, Alexander, 110
 Dickinson, William, 165, 241, 243, 421, 423
 Diderot, Denis, 144, 168, 311, 388, 457
 Didon, 111, 169, 316-319 (317), 349-356 (351, 354), 361, 369, 431-433, 482, 495
 Dighton, Robert, 512, 514-515
 Dioclétien, 160, 233, 332
 Diodore de Sicile, 246, 248, 369
 Diogène, 323
 Dion Cassius, 527-528
 Dioscures, 175, 292, 320, 359, 361, 454, 508, 531
 Dircé, 537
 Dixon, John, 281, 284, 324, 494
 Dolabella, 111
 Dominiquin (le), 33, 49, 373
 Donaldson, John, 192
 Dorcas, 456
 Doriclès, 455
 Dorigny, Nicolas, 36-37 (37), 59, 65-66
 Dorset
 – Charles Sackville, deuxième duc de, 83
 – John Frederick Sackville, troisième duc de, 284
 Dotson, Esther, 467
 Doughty, William, 490
 Douglas of Lochleven, William, 197
 Douglas
 – George, 422
 – James, *voir* Morton, James Douglas, quatrième comte de
 – John, 235
 – Margaret, 199

- William, 417
- Douglas, William, *voir* Morton, William
Douglas, sixième comte de
- Dowden, Edward, 14
- Downman, John, 390
- Doyen, Gabriel-François, 110, 168-169
(169)
- Dragonetti, Giacinto, 319
- Drouais, Jean-Germain, 296
- Drummond, Robert Hay, 186, 232-234, 255
- Drusilla, 105
- Drusus, Nero Claudius, 497
- Dryden, John, 27, 37, 97-98, 124, 223, 241-
243, 266, 369
- Du Bos, Jean-Baptiste, 131, 138, 266
- Du Bosc, Claude, 36
- Du Breuil, Jean, 39
- Du Choul, Guillaume, 39
- Duessa, 274
- Duff, William, 311, 312
- Dufresnoy, Charles-Alphonse, 37, 39, 67,
352, 387, 481, 523, 535, 539
- Dughet, Gaspard, 14, 147-148, 191, 324,
404, 540
- Duilius, Caius, 332
- Dujardin, Karel, 539
- Duncan, 366, 373, 523
- Duncombe
– John, 230
– William, 87
- Dunkarton, Robert, 270-271, 324-325 (325)
- Dunlap, William, 186
- Dunstable, John, 195
- Duprés, Daniel, 486
- Dupuis, Charles, 36
- Dürer, Albrecht, 108, 192, 300, 301
- Durno, James, 211, 330-331 (331), 333-335,
338, 448, 471-473 (472), 478, 484
- Dutens, Louis, 257
- Dyck, Anthony van, 33, 39, 66, 83-84 (84),
87, 90, 202, 230, 247, 444, 531
- Dyer, John, 83
- Earlom, Richard, 212-213, 291, 324
- Eccardt, John Giles, 490
- Échécratide, 188
- Écho, 487-488 (487)
- Edgar (personnage de Shakespeare), 141,
143, 193, 303-304, 328-330 (329), 452,
454
- Edgar (roi), 225-227 (226), 290, 299
- Edgeworth, Maria, 12
- Edmond I^{er}, 269
- Edmund, 304, 452
- Édouard I^{er} d'Angleterre, 71, 101, 157, 224,
227-228
- Édouard III d'Angleterre, 158-160, 234
- Édouard IV d'Angleterre, 162, 513
- Édouard le Confesseur, 160, 163, 204
- Édouard le Martyr, 160
- Édouard Plantagenêt, 256
- Édouard V d'Angleterre, 423, 513-514, 516
- Edwards, Edward, 149, 363, 494, 523
- Egerton
– Francis, *voir* Bridgewater, Francis Egerton,
sixième comte de, troisième duc de
– John, *voir* Bridgewater, John Egerton
- Eggerton, Thomas, 394
- Egleton (Madame), 78
- Egremont, George O'Brien Wyndham,
troisième comte d', 250
- Égypte, 75
- Elcho, David, lord, 113
- Elfrida, 160, 225-227 (226), 290, 299
- Élie, 235, 448-449
- Élien, 156
- Elihou le Bouzite, 306
- Elliott, George Augustus, *voir* Heathfield,
George Augustus Elliott, premier baron d'
- Eliphaz de Théman, 306
- Elizabeth de Hanovre, 370
- Elizabeth I^{ère}, 99, 234, 428
- Elliot (Madame), 240
- Ellys, John, 64-65, 116
- Elmer, Stephen, 163
- Elsam, John, 52-53, 323
- Elyot, Thomas, 162
- Emma de Normandie, 160
- Endymion, 137
- Énée, 166, 169-170 (170), 172, 180-181
(180), 187, 217, 256, 279, 299, 316-318,
443, 517
- Enfield, William, 549
- Engleheart, George, 490
- Ennis, Jacob, 156
- Ennius, 295
- Épaminondas, 158, 228, 246-248
- Erichtho, 324-327
- Ernest-August I^{er}, 370
- Erskine, Arthur, 422
- Eschyle, 156, 293, 548-549
- Ésope, 277
- Euphranor, 537
- Euphrosyne, 270
- Euripide, 136, 293
- Euryalus, 166
- Eurybate, 215, 217
- Eurydice, 223, 308-309
- Eustache de Saint-Pierre, 158
- Evans, Hugh, 473
- Ève, 290-292, 327, 531, 536
- Evelyn, John, 56
- Exeter, John Cecil, cinquième comte d', 41
- Fabre, François-Xavier, 296
- Facius, Johann Gottlieb, 238, 413
- Fagg, Robert, 78
- Falconet
– Étienne-Maurice, 232, 238, 274, 284, 327
– Pierre-Étienne, 490
- Falstaff, John, 328, 330, 472-473 (472)
- Farington
– George, 214
– Joseph, 147, 214, 225, 510, 517, 551
- Farren, Elizabeth, 530
- Faust, 27
- Fawkes
– Francis, 434
– Isaac, 27
- Félibien, André, 21, 40, 43-44, 55, 96-97,
159

- Felix, Marcus Antonius, 103-106 (*104*, *106*), 117
- Felton, Samuel, 410
- Fenton, Lavinia, 78
- Ferdinand, 475-476
- Fielding, Henry, 90-91, 99, 138, 508
- Finch, Daniel, *voir* Nottingham, Daniel
Finch, deuxième comte de
- Fingal, 312, 315-316 (*315*)
- Finglass, Thomas Wyndham, baron de, 103
- Fisher, Edward, 377, 490
- Fittler, James, 456, 525
- FitzPatrick, John, *voir* Upper Ossory, John
FitzPatrick, deuxième comte d'
- FitzRoy, Augustus, *voir* Grafton, Augustus
FitzRoy, troisième duc de
- Flavius Josèphe, 39
- Flaxman, John, 15, 343-344 (*344*), 487, 490
- Fletcher, John, 528
- Flinn, Charles, 379
- Flipart, Jean-Jacques, 258
- Flitcroft, Henry, 540
- Flore, 85, 457
- Florizel, 455, 457
- Foggini, Giovanni Battista, 49
- Folo, Giovanni, 487
- Foote, Samuel, 437
- Ford (Mistress), 472-473
- Fordham, Douglas, 18-19
- Forrest, 514-516
- Fouché, Nicolas, 445
- Foulis
– Andrew, 248
– Robert, 248
- Fox, Charles James, 356, 406, 424, 506, 550
- Francesca da Rimini, 13, 496
- Francis, Philip, 310
- Fraser, Simon, 253
- Fréart de Chambray, Roland, 44, 52
- Frédéric d'York, 440
- Frédéric, prince de Galles, 36, 83
- Frith, John, 512
- Froissart, Jean, 158
- Frulovisi, Tito Livio dei, 71
- Fryer, Edward, 308
- Furini, Francesco, 124
- Fuseli, Henry, 8, 10, 12, 15, 17, 19, 215, 256, 273, 282, 284-285 (*285*), 290, 313, 316, 319-322 (*321*), 327, 336, 338, 343-344, 349-359 (*354*, *357*), 361, 363, 366-368 (*367*), 371, 373, 396, 411, 415, 433-436, 440, 442-443, 450, 457, 459-462, 464-467 (*465*), 474, 478-480, 484, 492, 494-497 (*495*), 501, 508, 521-526 (*522*), 530, 531, 533-553 (*547*)
- Füssli, Johann Caspar, 319
- Gabbiani, Antonio Domenico, 212
- Gaddo della Gherardesca, 280
- Gainsborough, Henry Noel, sixième comte de, 379
- Gainsborough, Thomas, 7-9, 22, 33, 165, 223, 260, 308, 370-371 (*371*), 400, 435, 455, 461, 474, 480, 544, 554-556
- Galatée, 237
- Galland, Antoine, 363, 436-437
- Gallohar, Charles, 379
- Galt, John, 181, 232, 234, 253-256, 297, 302, 554
- Galuppi, Baldassare, 183, 316
- Gandon, James, 204
- Ganymède, 91, 156
- Gardiner, Luke, 135, 218
- Gardner, Daniel, 412, 490
- Garnier, Robert, 223
- Garrick, David, 78, 94, 99-101 (*100*), 103, 120, 139, 141, 163, 178, 183, 185, 193-194 (*194*), 269, 303, 328, 367, 388, 410, 414, 437, 457
- Gaugain, Thomas, 377, 379
- Gay, John, 49-50, 76-78, 139
- Gellée, Claude, dit le Lorrain, 14, 147, 150, 324, 404, 461, 517, 540
- George du Danemark, 51
- George I^{er}, 36, 59, 61, 64, 66
- George II, 27, 70-71, 83, 93, 160
- George III, 83, 85, 149, 154, 164, 181, 183, 186, 195, 209, 212, 231-232, 234, 245, 248, 251, 276, 297-298, 341, 370-371, 407, 424, 443, 449, 454, 458, 489, 505-506, 510-512 (*511*), 525
- George IV d'Angleterre, 230, 235, 364, 368, 370, 419, 492, 506
- Georges (saint), 438
- Gerard, Alexander, 133, 143, 267, 311, 344-345
- Gerdts, William H., 10
- Germanicus, 111, 113, 136-137, 186, 218, 220, 232-233, 246, 274, 322, 331-335 (*331*), 415, 460, 491, 497, 510, 524
- Gérôme, Jean-Léon, 8
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von, 282
- Gertrude, 85
- Gessner, Salomon, 457
- Ghisi, Giorgio, 444
- Gibbon, Edward, 359
- Gibbs, James, 50, 61
- Gildon, Charles, 414
- Gilpin
– John Bernard, 486
– Sawrey, 486
– William Sawrey, 403
– William, 323, 403-404, 407, 538-540, 542, 545
- Gimignani, Giacinto, 167-168 (*167*)
- Giordano, Luca, 44, 213, 230
- Giorgione, 521
- Girault de Saint-Fargeau, Eusèbe, 409
- Giuscardo, 124
- Giustiniani (famille), 373
- Glaucos, 293
- Glaucus, 323
- Gloucester, 141, 143, 320, 329, 330, 454
- Glover, Richard, 157-158, 528
- Gluck, Christoph Willibald, 309
- Godeau, Antoine, 39
- Godwin
– Thomas, 39
– William, 549
- Goethe, Johann Wolfgang von, 320, 548-549
- Goldsmith, Oliver, 196-197 (*196*), 363, 408-410

- Goltzius, Hendrick, 532-533
 Gonèle, 510
 Gonéril, 304, 452
 Gonzago, 85
 Gonzalo, 475
 Goodfellow, Robin, 463-464, 479
 Goodwin, Thomas, 7, 71
 Gordon, George, *voir* Byron, George
 Gordon, sixième baron, dit lord
 Gough, Richard, 257
 Goupy, Joseph, 35-36, 83-84 (84), 202, 323
 Gower, Foote, 257
 Gowrie, William Ruthven, premier comte
 de, 198, 417
 Grâces, 270, 313, 339-340 (340)
 Grafton, Augustus FitzRoy, troisième duc de,
 347, 349
 Graham
 – George, 505-506 (506)
 – John, 421-423 (421)
 – Richard, 37, 40, 52, 67, 535
 – Robert, 412, 420
 Granby, John Manners, marquis de, 201-
 202, 241, 257
 Granger, James, 525
 Grant of Grant, James, 135, 154
 Grant
 – Archibald, *voir* Monymusk, Archibald
 Grant, deuxième baronnet de
 – Peter, 135-136
 Grantham, Thomas Robinson, deuxième
 baron de, 297
 Granville, John Carteret, deuxième comte
 de, 66
 Grasse, François Joseph Paul, comte de, 378
 Graupner, Christoph, 316
 Gravelot, Hubert, 84, 88, 168, 525
 Graves, Thomas, 378
 Gray, Thomas, 19, 149, 266, 282, 364-365,
 497, 499
 Grebel, Felix, 319
 Green
 – John, 519
 – Valentine, 143, 200, 202, 236, 277, 307,
 381, 399-400
 Greene
 – Madame, 196
 – Robert, 457
 Greenville-Temple, Richard, *voir* Temple,
 Richard Greenville-Temple, deuxième
 comte de
 Gregory
 – George, 526
 – John, 379
 – Thomas, 440
 Grenville, William Grenville, premier baron
 de, 507
 Greuze, Jean-Baptiste, 172, 258
 Greville, Louisa Augusta, 323
 Grey
 – personnage de Shakespeare, 101
 – George Harry, *voir* Stamford, George
 Harry Grey, cinquième comte de
 – John, 162
 Gribelin, Simon, 35-37 (35, 36), 44-45 (45),
 51, 59, 183
 Grignon, Charles, 162-163, 212, 424, 525
 Grimalkin, 467
 Grosley, Pierre-Jean, 297
 Grosvenor, Richard Grosvenor, premier
 comte de, 124, 191, 241-242, 253
 Gucht, Gerard Van der, 58
 Guelfi, Giovanni Battista, 49
 Guerchin (le), 111, 137, 317-318 (318), 351-
 353, 355, 486
 Guillaume III d'Orange-Nassau, 33, 35, 41
 Guillaume IV d'Angleterre, 370
 Guillaume IV d'Orange-Nassau, 72
 Guillaume le Conquérant, 256
 Gulliver, 464
 Gunhilda, 160-162
 Gunnin, Elizabeth, *voir* Hamilton and
 Argyll, Elizabeth Gunning, duchesse d'
 Gwynn, John, 116, 297
 Hadfield, Maria, *voir* Cosway, Maria
 Hadrien, 49
 Haemon, 13, 496
 Haendel, Georg Friedrich, 27, 50, 77, 183,
 369, 394
 Haid, John Gottfried, 166-167 (167)
 Hale, Mary, 271
 Halifax, Charles Montagu, premier comte
 d', 56
 Hallett, Mark, 11-12
 Hamilcar, 246, 256
 Hamilton and Argyll, Elizabeth Gunning,
 duchesse d', 145-147 (145)
 Hamilton
 – Alexander, 507
 – Douglas Hamilton, huitième duc d', 135
 – Emma, *voir* Hart, Emma
 – Gavin, 8, 15-16, 18, 110, 121-123 (123),
 133-138 (135), 143, 145, 151, 153-157
 (155), 165, 172, 174-178 (175, 177), 188,
 194, 197-200 (198), 214-215 (215), 217-
 218, 220, 234, 248, 313-314, 322, 332,
 333, 335, 343, 351, 360, 363, 438, 531
 – Gawen, 59
 – George, 237, 349, 444
 – Hugh Douglas, 330, 443
 – William, 191, 214, 225-227 (226), 232,
 343, 361, 443, 445-447 (445), 526, 535,
 552
 Hamlet, 85
 Hampden, John, 551
 Hanmer, Thomas, 85, 94, 410
 Hannibal, 246, 256, 290, 532
 Hardcastle
 – famille, 196
 – Ephraim, 390
 Hardwicke, Philip Yorke, deuxième comte
 d', 302
 Harewood, Edward Lascelles, premier comte
 d', 271
 Hargrave, William, 139
 Harley
 – Edward, *voir* Oxford et Mortimer, Edward
 Harley, deuxième comte d'
 – Robert, *voir* Oxford et Mortimer, Robert
 Harley, premier comte d'

- Harpalicé, 171
- Harris
- James, 87, 107, 138, 359
 - James, *voir* Malmesbury, James Harris, premier comte de
- Hart, Emma, 361, 476
- Hartley, David, 485
- Hasse, Johann Adolph, 223, 246
- Hastings
- personnage de Shakespeare, 101
 - Warren, 429
- Houghton, Moses II, 495
- Hawkesworth, John, 87
- Hawkins Browne, Isaac, 87
- Hawkins, John, 418
- Hawthorn (Monsieur), 195
- Hay, John, *voir* Tweeddale, John Hay, quatrième marquis de
- Haydon, Benjamin Robert, 419, 490
- Hayley, William, 390, 392, 411, 474, 476-477, 536, 552
- Hayman, Francis, 11, 16, 80, 83, 85-87 (85), 93-96 (95), 98, 116, 131, 160, 162-163, 165, 189, 204, 209, 410
- Hazlehurst, Thomas, 490
- Hazlitt, William, 78, 368, 380, 492, 554
- Head, Guy, 211, 486-488 (487), 499
- Hearne, Thomas, 71, 412
- Heath, James, 455
- Heathfield, George Augustus Eliott, premier baron d', 375
- Hébé, 313
- Hécate, 467-469
- Hector, 134-138 (135), 155, 174-177 (175), 180, 219-223 (222), 225, 248, 299, 314, 348, 438, 497
- Hécube, 136, 175, 359
- Hédelin, François, *voir* Aubignac, François Hédelin, abbé d'
- Hedges, John, 83
- Heidegger, Johann Jakob, 27
- Hélène (personnage théâtral), 464
- Hélène de Troie, 122, 136, 360-361 (360), 502
- Helenus, 137
- Héloïse, 443
- Henderson
- James, 251
 - John, 486
- Henri IV de France, 512
- Henry III d'Angleterre, 160, 162
- Henry IV d'Angleterre, 71, 328, 472, 521, 524
- Henry V d'Angleterre, 70-72 (70), 99, 157
- Henry VI d'Angleterre, 72, 320-322, 459-460, 491, 513-514
- Henry VII d'Angleterre, 101
- Henry, Robert, 257
- Héphaestion, 156
- Herbert, Henry, *voir* Pembroke, Henry Herbert, dixième comte de
- Hercule, 44-47 (45), 78, 115, 139, 182-184 (182, 184), 186, 212, 256, 292, 295-296, 427-436 (430), 507
- Herd, David, 312
- Herder, Johann Gottfried von, 320
- Hermaphrodite, 115
- Herminie, 59, 486
- Hero, 390
- Hervey, Frederick Augustus, *voir* Bristol and Derry, Frederick Augustus Hervey, quatrième comte de
- Hésiode, 236-238, 548
- Hess
- Felix, 319
 - Magdalena, 358
 - Martha, 358
- Heures, 313, 364
- Hewitt, James, *voir* Lifford, James Hewitt, premier vicomte de
- Highmore
- Joseph, 64, 87, 89-90 (89), 93, 230, 409, 446
 - Thomas, 59
- Hill, Aaron, 75
- Hippisley, John, 78
- Hoare
- Henry, 147, 540
 - Prince, 211, 322, 363, 378, 380
 - Richard Colt, 517
 - Susanna, 540
 - William, 22, 76, 529
- Hodge (Monsieur), 195
- Hodges, William, 147
- Hogarth
- Jane, 125
 - William, 7-8, 11-12, 16-18, 23, 27-29 (28), 31, 42-43, 49-50, 55, 63-66, 68-70 (69), 76-94 (77, 80, 92, 94), 96-110 (100, 104, 106, 108), 112-125 (118, 125), 127, 131, 138-139, 143-144, 153, 160, 162-163, 183, 189, 210, 212, 214, 230, 257, 260, 308, 440, 508, 539, 554-555
- Hogg, Thomas Jefferson, 512
- Holbein II, Hans, 40
- Holcroft, Thomas, 554
- Holinshed, Raphael, 527
- Hollis, Thomas, 159
- Holloway, Thomas, 536
- Home, Henry, *voir* Kames, Henry Home, lord
- Home, Robert, 211, 361-363 (362)
- Homère, 39, 43, 47-48, 54, 133-135 (135), 137, 155, 160, 175, 178-179, 215, 217, 220, 266, 268-269, 293, 305, 308, 312, 314, 319, 326, 343-344 (344), 348, 365, 530, 537
- Hone, Nathaniel, 217, 218, 505
- Honthorst, Gerrit van, 480
- Hooch, Pieter de, 257
- Hooch, Holger, 18-19
- Hoover Giese, Lucretia, 10
- Hope
- Charles, 176
 - Henry, 486
 - John, 486
- Hopkins, Charles, 528
- Hoppner, John, 211, 492-494 (493)
- Horace, 39, 78, 266, 310, 359, 533
- Horatio, 85
- Houston, Richard, 193-194 (194), 197, 201, 250-251 (251), 453

- Howard
 – Charles, *voir* Norfolk, Charles Howard, onzième duc de
 – Frederick, *voir* Carlisle, Frederick Howard, cinquième comte de
 – Howard, Henry, 254-255, 256
 – Howard, Henry, *voir* Carlisle, Henry Howard, quatrième comte de
 – Howard, James, 413
 – Howard, Ralph, *voir* Wicklow, Ralph Howard, premier vicomte de
 Hudibras, 68-70 (69), 76
 Hudson, Thomas, 146, 200, 202, 204, 241
 Hugford, Ignazio, 212
 Hume, David, 86, 101, 107, 118-119, 221, 245, 484-485, 525-529, 542
 Humphry, Ozias, 117, 210, 269, 412, 429, 474
 Hunter, John, 210, 361
 Hurd, Richard, 15, 235
 Hurlestone, Richard, 390
 Hussey, Giles, 115-116, 308
 Hutcheson, Francis, 75, 107, 110, 245, 267, 485
 Hutchins, Theodore, 379
 Hygin, 39
 Hymen, 313
 Hypéride, 355, 356
- Iachimo, 451
 Icare, 137
 Icilius, 166, 168
 Imogen, 451, 492-493 (493)
 Imperiali, Francesco, 109
 Inglefield, John Nicholson, 377-380
 Ino, 154
 Io, 91
 Iphiclès, 429, 432-433
 Iphigénie, 113-114 (114), 171, 181-182, 229-230 (229), 330, 334, 407, 515, 524
 Iras, 111, 224, 355
 Ireland, John, 97
 Iris, 317, 353-354
 Isaac Doukas Comnène, 330-332
- Isabeau de Bavière, 70
 Isabelle (personnage de Shakespeare), 552
 Isabelle de France, 72
 Isaïe, 373
 Ismaël, 446-447
 Ithuriel, 284, 535
 Ivan VI de Russie, 429
- Jackson, Joseph, 443
 Jacob, 446
 Jacques (saint), 235
 Jacques de Wissant, 158
 Jacques I^{er} d'Angleterre, 35, 105, 198, 371, 446
 Jacques I^{er} d'Écosse, 412, 420
 Jacques II d'Angleterre, 29, 32, 41
 Jacques VI, 417-418, 420, 422
 James, John, 41
 Jansen, Hendrick, 106
 Janson, Horst Woldemar, 358
 Jarvis, Charles, 67
 Jean (saint), 235, 373
 Jean d'Aire, 158
 Jean de Fiennes, 158
 Jean de Vienne, 158
 Jean sans Terre, 324
 Jean-Baptiste (saint), 68, 444-445, 491
 Jefferson, Thomas, 406, 506
 Jefferys, James, 211, 322, 335-338 (337), 380
 Jenkins, Thomas, 15, 153, 314
 Jérôme (saint), 241, 463
 Jervais, Thomas, 381, 383-388 (386)
 Jervas, Charles, 50
 Jervis (Madame), 88-89
 Jésus-Christ, 88, 100-101, 235, 240, 253, 256, 282, 288-289 (289), 299-300 (300), 302, 304, 337, 349, 371, 383, 387, 444-445, 448-449, 452, 463, 491, 516
 Jethro, 437
 Job, 306-307 (307)
 Jode, Arnold de, 445
 Joël, 373
 John de Gaunt, 552
 John de Vesci, 227
- Johns, John, 200
 Johnson
 – James, 445
 – Joseph, 319, 358, 442, 536, 549-550
 – Samuel, 19, 75, 88, 98, 102, 131, 143, 189, 282, 308, 310, 312, 344-345, 359, 363, 408, 410, 414, 429, 492, 505
 – William, 253
 Johnston, James, 417
 Johnstone, Hugh Andrew, *voir* Munro, Hugh Andrew Johnstone, baron de
 Jommelli, Niccolò, 246, 316
 Jones, Inigo, 48-49
 Jones, Thomas, 147, 204, 257, 330, 336, 360-361
 Jordaens, Jacob, 240
 Jordan, Dorothy, 492
 Joseph (saint), 358, 383-384, 387, 444
 Jukes, Francis, 511
 Jules César, *voir* César
 Julia, 390
 Julie, 443
 Julien (saint), 49
 Juliette, 328, 358, 412-415 (413), 479-484 (481, 483), 513, 552
 Junius, Franciscus, 113
 Junon, 154, 284, 313, 317, 428-429, 434, 487, 503
 Jupiter, 154, 156, 241, 256, 284, 313, 433, 488, 548
 Justinien, 202
- Kalm, Pehr, 392
 Kames, Henry Home, lord, 414
 Kauffman, Angelica, 10, 98, 163, 178-181 (179, 180), 188, 193, 214, 217, 220-225 (222, 224), 227-228, 290, 299, 316, 340-341 (341), 343, 350-351, 361, 363, 365, 371, 443, 471, 473, 497, 499
 Kauffmann, Johann Joseph, 178
 Keats, John, 492
 Kedington, Roger, 133
 Kelly, John, 157
 Kemble

- John Philip, 368
 – Robert, 193
 Kennet, Basil, 49
 Kent
 – personnage de Shakespeare, 141, 143, 193, 304, 329, 452, 454
 – Édouard-Auguste, duc de, 370
 – William, 10, 28-29, 42-43, 49-50, 59, 61-65 (62, 63), 69-77 (69, 70, 74), 87, 92, 94, 99, 102, 107, 120, 126, 153, 157, 189, 197, 435, 555
 Keppel, Augustus, 110, 145, 164
 Kerr, Andrew, 417
 Kielmansegg, Johann Adolf, baron de, 36
 Kirby, John Joshua, 82, 209, 210
 Kirk, Thomas, 445, 447
 Klinke, Harald, 10
 Knapton
 – Charles, 82
 – George, 83
 – James, 79
 – John, 79
 – Paul, 79
 Kneller, Godfrey, 40, 56-57, 59, 60, 66, 246
 Knight, Richard Payne, 268, 530, 538, 542-545, 549
 Knowles
 – James Sheridan, 368
 – John, 356, 358-359, 366, 494, 536
 Knox, John, 197, 251, 417
- La Font de Saint Yenne, Étienne, 93
 La Place, Pierre-Antoine de, 242
 La Tour, Maurice Quentin de, 120
 Laërte, 178
 Laguerre, Louis, 33-35, 41, 56, 60-61 (61)
 Lairesse, Gerard de, 80, 107, 139
 Lamb
 – Charles, 368
 – Peniston, *voir* Melbourne, Peniston Lamb, premier vicomte de
 Lambert, George, 86, 116, 163
 Lancaster (maison), 71
 Lancelot, 446
- Lancret, Nicolas, 84
 Landolt, Anna, 358
 Landseer, John, 435, 517
 Laocoon, 115, 155, 288, 296, 537, 541
 Larmessin, Nicolas III de, 288
 Lascelles, Edward, *voir* Harewood, Edward
 Lascelles, premier comte d'
 Lauderdale, John Maitland, premier duc et deuxième comte, 41
 Laurent (personnage de Shakespeare), 413, 414, 481-484
 Laurent (saint), 323
 Laurenti, Pietro Paolo, 246
 Lavater, Johann Caspar, 319, 357, 549
 Lavinia (personnage de James Thomson), 73, 436
 Lawes, Henry, 394
 Lawrence, Thomas, 7, 8, 11, 236, 353, 365, 448, 529-534 (530), 536-537
 Lazare, 299
 Le Bel, Jean, 158
 Le Blanc, Jean-Bernard, 119
 Le Brun, Charles, 43, 86, 96, 101, 120, 141, 159-160, 185, 399
 Le Despencer, Francis Dashwood, onzième baron, 83
 Le Sueur
 – Eustache, 399
 – Nicolas, 310
 Leakey, James, 490
 Léandre, 390
 Lear, 141-143 (142), 189-190 (190), 192-194 (192, 194), 303-304 (303), 328-330, 451, 453, 463, 492
 Leeson, Joseph, *voir* Milltown, Joseph
 Leeson, premier duc de
 Lefèvre, Dominique, 156
 Legard, Francis, 197
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 71
 Leicester, Thomas Coke, premier comte de, 49, 64
 Lelli, Ercole, 115
 Lely, Peter, 39-40
 Lenihan, Liam, 16
- Lennox
 – Charles, *voir* Richmond, Charles Lennox, deuxième ou troisième duc de
 – Matthew Stuart, quatrième comte de, 417
 Léon X, 32, 374, 554
 Léonard de Vinci, 121, 141, 203, 308
 Léonte, 457
 Lérès, Claire-Josèphe, *voir* Clairon, Claire-Josèphe Lérès, dite Mademoiselle
 Leslie, Charles Robert, 418, 425
 Lessing, Gotthold Ephraim, 537-538
 Lethière, Guillaume Guillon, 296
 Létou, 148, 310
 Leveridge, Richard, 77
 Leveson-Gower, Granville, *voir* Stafford, Granville Leveson-Gower, premier marquis de
 Levesque, Pierre-Charles, 13
 Lewis, Mary, 125
 Liddell, Anne, *voir* Upper Ossory, Anne Liddell
 Lifford, James Hewitt, premier vicomte de, 361
 Lindsay, Patrick Lindsay, sixième lord, 198, 417, 422
 Lipking, Lawrence, 19
 Livingston, Janet, 406
 Lloyd, Evan, 206
 Lock, William, 110, 536
 Locke, John, 43, 308, 484
 Lockit, Lucy (personnage théâtral), 78
 Locquin, Jean, 10
 Lodona, 498-499 (498)
 Lomazzo, Giovanni Paolo, 117
 Loménie de Brienne, Louis-Henri de, 97
 Lommelin, Adriaen, 503-504 (504)
 Longin, 263, 264, 267, 337, 355, 533
 Loo, Carle van, 144, 388
 Lorrain, Claude, *voir* Gellée, Claude
 Lot, 91
 Loth, Carlo, 518
 Louis XIV, 43, 213
 Louis XVI, 505, 512

- Loutherbourg, Philippe Jacques de, 330, 388-390 (389), 396, 443, 445, 447, 535
- Lowe, Mauritius, 211, 346, 349-350, 356, 381, 388, 505-508 (506), 510
- Luc, 447
- Lucain, 47, 324-326
- Lucien de Samosate, 187
- Lucrèce (dame romaine), 166, 175-178 (177)
- Lucrèce (poète), 264, 266, 533
- Lumisden, Andrew, 197
- Lumpkin, Tony, 196
- Lycomède, 218, 314
- Lydia, 241-244 (242)
- Lysias, 355
- Lyttelton, William Henry Lyttelton, baron, 348
- Mab, reine, 358, 479-480
- MacArdell, James, 143
- Macbeth, 99, 139-140 (140), 146, 190-191 (191), 323, 328, 373, 405, 458, 467-469, 476, 523
- Macbeth, lady, 99, 366-369 (367), 371, 465-466 (466)
- MacCarty, Charles, 379
- Macduff, 468
- Macduff, lady, 366
- Macheath, 78
- Mackenzie, Henry, 396
- Macklin
– Charles, 99, 193
– Hannah, 435
– Maria, 435
– Thomas, 364, 434-449 (436, 438, 439, 441, 444, 445, 448), 450-451, 488, 491, 498-499 (498), 525, 535-536
- MacLeod, Norman MacLeod, vingt-deuxième chef des, 110, 145
- Macpherson, James, 19, 312
- Macro, Cox, 85
- Magnasco, Alessandro, 42
- Magnolfi, Lorenzo, 49
- Mahon (lord), *voir* Stanhope
- Mainwaring, Henry, 169
- Maitland
– John, *voir* Lauderdale, John Maitland, premier duc et deuxième comte
– William, 417
- Malatesta, Paolo, 13, 496
- Malebranche, Nicolas, 484
- Malmesbury, James Harris, premier comte de, 348
- Malone, Edmond, 383-384, 410, 431, 489
- Malton, Thomas, 517
- Mammon, 279, 531
- Manchester
– Charles Montagu, quatrième comte de, premier duc de, 41, 56
– George Montagu, quatrième duc de, 241
- Mancini, Francesco, 43
- Mandeville, Bernard, 55
- Mann, Horace, 110
- Manners
– Charles, *voir* Rutland, Charles Manners, quatrième duc de
– John, *voir* Granby, John Manners, marquis de
- Mansfield, William Murray, premier comte de, 103, 348-349
- Mantegna, Andrea, 33-35 (34), 41
- Marat, Jean-Paul, 512
- Maratta, Carlo, 33, 49, 213, 324
- Marc-Antoine, 111, 223-225, 248
- Marchi, Giuseppe, 143, 490
- Marcus Claudius, 166
- Margaret, 390
- Marguerite d'Anjou, 330
- Maria (personnage de Sterne), 392-393 (393)
- Mariari, Giacomo, 49
- Marie d'Écosse, 197-198 (198), 415-418, 422
- Marie de Hanovre, 370
- Marie de Magdala, 256, 355
- Marie-Madeleine, 124, 238
- Marie, 175, 299, 383-384, 387, 444, 452, 496
- Marius, Caius, 414, 497
- Marlborough
– John Churchill, premier duc de, 60-61
– Sarah Churchill, lady, 60-61
- Marlowe, Christopher, 316, 369
- Marmontel, Jean-François, 202
- Maron, Anton von, 363
- Mars, 310
- Marshal, William, 266
- Marston, John, 326
- Martin
– Elias, 536
– John, 532
– William, 212, 411
- Martini, Pietro Antonio, 415-416 (416), 419, 424
- Mason, William, 225-227, 387-388, 404, 459-460, 462, 539
- Masucci, Agostino, 110, 194
- Matteis, Paolo de, 44-46 (45), 183
- Matthews, Thomas, 378-379
- Matthieu (saint), 320, 491
- Mattioli, Andrea, 316
- Maturin, Charles Robert, 7
- Maure, Jacob, 378
- McNamara, Morgan, 457
- Mead, Richard, 99, 109-110
- Médée, 144
- Médicis (famille), 374, 488
- Medina, John Baptiste de, 268, 535
- Médore, 182
- Meduna, 285
- Melbourne, Peniston Lamb, premier vicomte de, 244, 330, 455
- Méléagre, 183, 497
- Melpomène, 273, 372-373
- Ménélas, 114, 155
- Mengs, Anton Raphael, 15, 136, 154, 156, 172, 181, 194, 302, 322, 363, 378, 497, 538
- Mercier, Philip, 12, 84
- Mercurie, 220, 302, 445
- Mercurio, 358, 479-480
- Metastasio, Pietro, 246
- Metcalfe, Philip, 489
- Métis, 548
- Michel (saint), 288

- Michel-Ange, 28, 31, 42, 50, 54, 64, 91, 121, 146, 153, 181, 280, 282, 292, 304-305, 308, 320, 373-374 (373), 387, 432, 450, 469, 496, 504, 522-523, 529, 531-533
- Mieris, Frans I van, 257, 363
- Millar, Andrew, 526
- Miller, William, 361
- Milltown, Joseph Leeson, premier duc de, 122
- Milon de Crotone, 274
- Milton, John, 19, 39, 47, 67, 73, 94, 121, 268-274, 285, 291, 293, 305, 308, 316, 319, 327, 358, 389, 392-394 (394), 450, 459, 464-465, 479, 501, 529-552 (547)
- Minerve, 51, 503, 507, 529, 548 (*voir* Pallas)
- Miranda, 475-477
- Miravan, 277
- Mitchell
- Andrew, 319
- Joseph, 78
- Moïse (personnage de roman), 409
- Moïse, 93-98 (94, 95), 104, 160, 235, 281, 437, 448-449, 452
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit, 241
- Moloch, 531
- Monckton, Robert, 182, 253, 287
- Monmouth, James Scott, premier duc de, 526
- Montagu
- Charles, *voir* Halifax, Charles Montagu, premier comte d'
- Charles, *voir* Manchester, Charles Montagu, quatrième comte de, premier duc de
- George, *voir* Manchester, George Montagu, quatrième duc de
- Ralph Montagu, premier duc de, 40
- Montague, William Henry, 525
- Montaigu (lord), 484
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de la Brède et de, 267, 319, 363, 437
- Monteverdi, Claudio, 178, 309
- Montfaucon, Bernard de, 257
- Montgomery, Richard, 405-407 (405)
- Monymusk, Archibald Grant, deuxième baronnet de, 77
- Moray, James Stewart, premier comte de, 198
- More, Hannah, 428-429
- Morell, Thomas, 106
- Morley, comte de, *voir* Boringdon
- Moro, Battista Angolo del, 328
- Mortier, David, 40
- Mortimer (personnage de Shakespeare), 513
- Mortimer
- John Hamilton, 10, 15-16, 117, 163, 204-206 (205), 210, 257, 259, 277, 290, 307-308, 315, 322-338 (325, 329), 343, 359, 396, 407, 409, 414, 435, 454-455, 463, 467, 508
- Roger, 204
- Thomas, 162, 332, 423-424, 525
- Morton
- James Douglas, quatrième comte de, 417-418, 422
- William Douglas, sixième comte de, 417
- Moser
- George Michael, 65, 209
- Mary, 215, 497
- Moyer, Rebecca, 66
- Munro, Hugh Andrew Johnstone, baron de, 517, 519
- Murillo, Bartolomé Esteban, 446
- Murphy, Arthur, 141, 551
- Murray
- Patrick, 417
- William, *voir* Mansfield, William Murray, premier comte de
- Muses, 85, 290, 310, 372, 487
- Muzell, Heinrich Wilhelm, 136
- Myddleton, Elizabeth, 139
- Myrone, Martin, 16, 18
- Napoléon, 543, 552
- Narcisse, 488
- Natoire, Charles-Joseph, 93
- Nausicaa, 314
- Néalcès, 97
- Néoptolème, 137, 295-296
- Nepos, Cornelius, 248
- Neptune, 239
- Néron, 543
- Nevay, James, 233, 313
- Neville
- Anne, 101
- Sylas, 387
- Newcastle-upon-Tyne, Thomas Pelham-Holles, premier duc de, 212
- Newton
- Francis Milner, 116, 131
- Isaac, 76
- Thomas, 94, 297-298
- Nichols, John, 87, 443
- Nicholson, Margaret, 511-512 (511)
- Nicol, George, 410-411, 462-463, 470
- Nino della Gherardesca, 280
- Niobé, 13, 147-149 (148), 151, 154, 214, 461, 496-497, 521
- Niobides, 361
- Noé, 323
- Noel
- Henry, *voir* Gainsborough, Henry Noel, sixième comte de
- Juliana, *voir* Burlington, Juliana Noel, lady
- Nollekens, Joseph, 117, 153, 156, 339, 343, 554
- Norfolk, Charles Howard, onzième duc de, 534
- Norie, Robert, 312
- Noris, Matteo, 246
- North, Frederick, 406
- Northampton, Charles Compton, septième comte de, 134-136
- Northcote, James, 211, 284, 298-299, 322, 354, 363, 377-380, 403, 412, 415, 417, 423-425, 428, 432, 434, 463, 482-484 (483), 490, 513-516 (514), 526, 552, 554
- Northumberland, Hugh Smithson, premier duc, 115
- Nottingham, Daniel Finch, deuxième comte de, 76
- Numitorius, Publius, 166, 168
- Nysus, 166

- O'Bedlam, Tom, 141, 329-330, 454
 Obéron, 464-465
 Océan, 313
 Octavien, 224
 Octavius de Hanovre, 370-371
 Œdipe, 486
 Ogländer, John, 381, 383
 Ogul, 362
 Oliver, Isaac, 32, 40
 Olivia, 408-409 (408)
 Ophelia, 85, 328, 330
 Opie, John, 365, 378, 411-424 (413, 416),
 432, 434, 443, 445, 447, 480, 482, 490,
 522-523, 526-529 (527), 552
 Oréades, 487
 Oreste, 330, 407
 Orford, George Walpole, troisième comte d',
 185, 212
 Orléans, Louis-Philippe, 252
 Orphée, 223, 308-309 (309)
 Ossian, 312, 314-316, 364
 Othon I^{er} de Grandson, 227, 551
 Otway, Thomas, 27, 414
 Oughton, James Adolphus Dickenson, 119
 Overton, Philip, 68
 Ovide, 39, 66, 149, 179, 290, 313, 318, 369,
 390, 487-488, 518
 Oxford et Mortimer
 – Robert Harley, premier comte d', 36
 – Edward Harley, deuxième comte d', 64
- Pacetti, Vincenzo, 361, 487
 Pack, Faithful Christopher, 490
 Paddock, 467
 Paderni, Camillo, 109
 Page (Madame), 472-473 (472)
 Pagliardi, Giovanni Maria, 246
 Paine
 – James I, 209, 210
 – James II, 156
 – Thomas, 507, 549
 Paisiello, Giovanni, 226
 Pajou, Augustin, 110
 Palladio, Andrea, 48-49, 75-76
- Pallas, 240, 313-314 (*voir* Minerve)
 Palmer, John II, 367
 Palmerston, Henry Temple, deuxième
 vicomte de, 135, 214, 336
 Pan, 499
 Pança, Sancho, 68, 508-509 (509)
 Pandosto, 457
 Pannini, Giovanni Paolo, 83
 Paris (personnage de Prior), 501-502 (502),
 504
 Paris (personnage de Shakespeare), 413-414,
 481-482, 484
 Pâris (protagoniste de la guerre de Troie),
 122, 145, 360-361 (360), 503-504, 537
 Parker,
 – James, 465
 – John, *voir* Boringdon, John Parker, premier
 baron de
 Parkes Bonington, Richard, 8
 Parkinson, Thomas, 196-197, 211
 Parmesan (le), 57, 146, 320, 323, 491
 Parnell, Thomas, 266
 Parques, 469
 Parrhasios, 293
 Parry, William, 490
 Pars
 – Henry, 117, 360
 – William, 117, 336
 Parsons, William, 43
 Pasquin, Anthony, 532-533, 537
 Passavant, Johann David, 12
 Patch, Thomas, 110
 Paton
 – George, 192
 – Richard, 210, 257
 Patrocle, 154-156 (155), 174, 215-217, 221,
 314
 Paul (saint), 36-38, 58, 68, 103-106 (104,
 106), 117-118 (118), 204-205 (205), 315,
 336-337 (337)
 Paul Émile de Vérone, 158
 Paulinus, 157
 Paulson, Ronald, 106, 109
 Paulus, Sergius, 39, 104
- Pausanias, 39
 Paye, Richard Morton, 447
 Peacham, Henry, 83
 Peachum, Polly (personnage théâtral), 78
 Pears, Iain, 17-18
 Pêcheux, Laurent, 120
 Peckitt, William, 212
 Pélée, 313
 Pelham-Holles, Thomas, *voir* Newcastle-
 upon-Tyne, Thomas Pelham-Holles,
 premier duc de
 Pelham, Peter, 287
 Pellegrini, Giovanni Antonio, 41, 43, 50,
 55-57 (57), 61
 Pembroke, Henry Herbert, dixième comte
 de, 147
 Pénélope, 178-181 (179, 180), 228, 299, 390
 Penicuik, James Clerk, quatrième laird de,
 312-313
 Penna, Agostino, 361
 Penny, Edward, 17-18, 193, 200-202 (201),
 204, 250-251 (251), 253, 256-261 (258),
 288, 305, 307, 343, 409, 447, 512
 Pepusch, Johann, 76-77
 Percy, Thomas, 19
 Perdita, 454-457
 Peri, Giacomo, 309
 Pernetz, Antoine-Joseph, 21
 Perrault, Charles, 364
 Perrier, François, 37, 39
 Perse, 266
 Persée, 274
 Pérugin, 121
 Pesci, Giuseppe, 49
 Peters, Matthew William, 241-244 (242),
 308, 369-370, 552
 Pether, William, 277-278 (278)
 Petty, William, *voir* Shelburne, William
 Petty, deuxième comte de
 Pevsner, Nikolaus, 8
 Phaéton, 57
 Pharaon, 93-97 (94), 358
 Phébus, 310 (*voir* Apollon)
 Philippa de Hainaut, 159

- Philippe III le Bon, 72
 Philoctète, 293-296 (294), 302
 Philostrate, 39, 295, 433-434
 Philpot, John, 424
 Phrynia, 187-188
 Piazzetta, Giovanni Battista, 147, 328
 Piccini, Niccolò, 316
 Pickett, William, 488
 Pierino da Vinci, 280-282
 Pierre (saint), 235, 424, 448
 Pierre de Cortone, 49, 51, 108, 529
 Pierre de Vérone (saint), 418-419 (418), 518-521
 Pierre de Wissant, 158
 Pierre III de Russie, 429
 Pierre le Grand, 428
 Pierson, Francis, 407
 Pigalle, Jean-Baptiste, 110, 249
 Pilate, 299-300, 302
 Piles, Roger de, 31, 37, 40, 44, 52-55, 67, 131, 146, 158-159 (159), 231, 264, 523, 535, 539
 Pilkington, Matthew, 214
 Pindar, Peter, *voir* Wolcot, John
 Pindare, 310, 428-429, 433
 Pine
 – John, 158
 – Robert Edge, 131, 158-160 (159), 162-164 (164), 197, 204, 209-210, 250, 405, 410, 420-421
 Piranèse, 110, 120, 214
 Pisanio, 492-494 (493)
 Pitt
 – Christopher, 266
 – James Charles, 348
 – l'Ancien, *voir* Chatham, William Pitt I, premier comte de
 – le Jeune, *voir* Chatham, William Pitt II, deuxième comte de
 Plantagenêt, Richard, 514
 Platon, 156, 350
 Plaute, 241
 Pline l'Ancien, 97, 113
 Plutarque, 111
 Pluton, 313
 Polémon, 73
 Polixène, 455
 Pollard, Robert, 511
 Polonius, 466
 Polwhele, Richard, 412, 434
 Polybe, 39, 183
 Polydore Virgile, 101, 527
 Polyphème, 305
 Pompeius Magnus
 – Pius, Sextus, dit Sextus Pompée, 324-327 (325)
 – Cnaeus, dit Pompée le Grand, 248, 324
 Pompilius, Numa, 212
 Pond, Arthur, 64, 82-83
 Pope, Alexander, 47-50, 72-73, 75, 99, 121, 133, 136, 139, 217, 390, 410, 498-499
 Portland
 – Henry Bentinck, premier duc de, 41
 – William Henry Cavendish-Bentinck, troisième duc de, 348
 Posthumus Leonatus, 492-494
 Postle, Martin, 11, 284
 Potemkine, Grigorii Alexandrovich, 428
 Poterlet, Hippolyte, 8
 Pott, Joseph Holden, 149
 Potts, Jane, 435
 Poussin, Nicolas, 14, 96-97, 111, 113, 119, 135-137, 146-147, 181, 183-185 (184), 203, 234, 239, 248, 288, 322, 334, 399, 404, 415, 460-461, 469, 491, 510, 522, 524
 Powell, John, 490
 Pozzo, Andrea, 41
 Pradon
 – Jacques, 269
 – Nicolas, 246
 Prasutagus, 527
 Pratt
 – Charles, *voir* Camden, Charles Pratt, premier comte de
 – Matthew, 183
 Pressly, Nancy L., 14
 Priam, 135-136, 175, 218-220 (219), 314
 Price
 – Richard, 506, 550
 – Uvedale, 268, 537-538, 543-546, 549
 Priestley
 – Joseph, 440-443
 – Mary, 442
 Primerose (Monsieur), 409
 Prior, Matthew, 49, 139, 501, 504
 Pritchard, Hannah, 99, 193, 368
 Proby, John Joshua, *voir* Carysfort, John Joshua Proby, premier comte de
 Proctor, Thomas, 361
 Procuste, 269
 Prodiccos de Céos, 183
 Prométhée, 274, 548-549
 Prospero, 475-477, 530
 Protogène, 115
 Psyché, 487
 Publicola, Publius Valerius, 176, 178
 Puck, 458, 462-465 (463, 465), 469, 478-479, 484
 Purcell, Henry, 77, 316, 319, 528
 Pyne, William Henry, 389
 Pyrrhus, 295
 Quichotte (don), 66-68 (67), 90, 508-510 (509)
 Quick (Monsieur), 196
 Quin, James, 99, 193, 437
 Quintilien, 310
 Rabaut de Saint-Étienne, Jean-Paul, 442
 Rachel, 446
 Racine, Jean, 136
 Raimondi, Marcantonio, 419, 503
 Rainy, Thomas, 379
 Rakewell, Tom, 79
 Ralpho, 68, 70
 Ramberg, Johann Heinrich, 415-416 (416)
 Rampini, Giacomo, 246
 Ramsay, Allan, 109-110, 119-120, 145-146, 182, 232, 359
 Randolph, Thomas, 417

- Raphaël d'Urbino, 13, 28, 31, 33, 35-40 (36-39), 42, 49-50, 58-59, 64-66, 104-105, 108-109, 113, 121, 146, 168, 181-183, 204, 206, 214, 233, 235-237 (236), 246, 288, 290-291, 308, 314, 335-337, 363, 419, 444, 446, 448-450, 471, 477, 496, 503-504 (503), 522, 529-530, 532-533
- Rapin de Thoyras, Paul, 157, 162-163, 168, 206, 227, 525
- Ravaillac, François, 512
- Ravenet, Simon François, 81, 92, 161, 204, 323
- Raymond, George Frederick, 525, 528
- Rebecca, Biagio, 256, 455
- Regan, 452
- Regulus, Marcus Atilius, 158, 234, 246-247 (247)
- Reid, Thomas, 174, 311, 484-485
- Rembrandt van Rijn, 7, 49, 86, 105, 117, 141, 192, 282, 386-387, 412, 446-447, 480-481, 539
- Rémus, 473
- Reni, Guido, 32, 49, 137, 146, 162, 181, 296, 336, 365, 486, 529
- Repton, Humphry, 460
- Revet, Nicholas, 109, 110, 154
- Reynolds, Joshua, 7-9, 11, 13, 16-17, 19, 22-23, 110, 131, 143-151 (145, 147), 154, 162, 164-165, 173-174, 182-183, 185, 189-190 (190), 198-199, 201, 209, 213, 217-218, 221, 223, 228-232 (229), 239-241, 243-247, 250, 254-255, 268, 271, 280-285 (281), 287-290, 292-293, 297-299, 304, 307, 310, 315-317, 319, 323-324, 326, 332, 335, 338, 341-346 (342), 349-356 (351), 359-360, 363, 365, 368-374 (369, 372), 377-378, 381-390 (382, 385, 386), 395-396, 399-400, 408, 411-412, 419, 423, 425, 427-436 (430, 436), 440-441, 443-446, 448, 452, 458-470 (458, 463, 465, 466), 474, 477-482, 489-513, 520-521, 523, 525, 529-530, 538-542, 545, 549, 553-555
- Riari, Francesco, 115
- Ricci
– Marco, 41, 43, 55, 61, 147
– Sebastiano, 41-42 (42), 47, 50, 55-56, 59, 61
- Rich, John, 27, 66, 76
- Richard de Shrewsbury, 423
- Richard I^{er} d'Angleterre, dit « Cœur de lion », 332
- Richard II, 101, 328, 415-417 (416, 417), 423-424
- Richard III, 99-101 (100), 103, 139, 328, 358, 486, 513-516
- Richardson
– George, 373
– Jonathan I, 31, 49, 53-54, 58-59, 83, 106, 109, 111, 115, 131, 199, 268-269, 280-282, 284, 354, 449, 535
– Jonathan II, 269
– Samuel, 67, 73, 87-90 (89), 93, 408
– William, 420, 422
- Richmond
– personnage de Shakespeare, 100, 516
– Charles Lennox, deuxième duc de, 122-123, 204, 210, 249
– Charles Lennox, troisième duc de, 110, 299, 302, 308, 346-348, 408
- Rigaud, Hyacinthe, 231
- Rigaud, John Francis, 156, 212, 256, 526
- Riley, John, 32-33
- Rimbault, Stephan, 194
- Ripa, Cesare, 39
- Rising, John, 490
- Rivers, 101
- Rizzio, David, 249, 269, 415-422 (416, 421), 424
- Robertson, William, 197-198, 418
- Robins (Monsieur), 390
- Robinson
– Madame, 141
– Matthew, 83
– Theresa, 221
- Robinson, Thomas, voir Grantham, Thomas
Robinson, deuxième baron de
- Rodney, George Brydges Rodney, premier baron de, 378
- Rogers
– Edward, 440
– Robert, 253
- Rokeby, Thomas Robinson de, 78
- Rolli, Paolo, 183
- Rollin, Charles, 181
- Romain, Jules, 359
- Roméo, 328, 358, 412-415, 479, 481, 484
- Romney
– George, 11, 15, 141-143 (142), 147, 151, 162-163, 190, 192, 249-251, 269-271 (270, 271), 273-274, 279, 307, 316, 322, 338, 343, 411, 415, 453, 473-477 (474), 484, 492, 535, 553-554
– John, 141, 476, 554
– Peter, 141
- Rooker, Edward, 297
- Rosa, Salvator, 15, 35, 40, 139, 150, 202, 213, 258, 277, 323-324, 326-327, 336, 338, 396, 404, 467, 539-540, 542
- Rosaline, 414
- Rosaspina, Francesco, 296
- Roscoe, William, 400, 489, 535-536
- Rosenblum, Robert, 14
- Ross, Walter, 314
- Rossinante, 509
- Rosso, 320
- Rota, Martin, 418
- Roth, George, 143
- Rottenhammer, Hans, 521
- Roubiliac, Louis François, 139, 249, 343, 554
- Rouquet, Jean-André, 82, 116
- Rousseau, Jean-Jacques, 319, 443
- Rousselet, Gilles, 288, 296
- Roveray, F. J. du, 535
- Rowe, Nicholas, 72, 139, 141
- Rowlandson, Thomas, 356
- Rubens, Peter Paul, 31-32, 35, 39, 51, 66, 87, 108, 192, 212, 230, 240, 308, 328, 352, 363, 371, 395, 503-505 (504)
- Rucio, 508

- Ruisdael, Jacob van, 544
- Runciman
– Alexander, 15, 156, 190, 192, 200, 290, 311-319 (315, 317), 322, 325, 330, 334, 350-351, 353, 355, 396, 535
– John, 15, 156, 191-193 (192), 312-313, 453
- Russel, William Augustus, 525
- Russell, William, 372, 551
- Ruthven
– Patrick Ruthven, troisième lord, 417-419
– William, *voir* Gowrie, William Ruthven, premier comte de
- Rutland, Charles Manners, quatrième duc de, 429
- Ryder I, Thomas, 412
- Ryland, William Wynne, 224, 256
- Ryley, Charles Reuben, 211, 330, 407-410 (408), 435
- Rysbrack, John Michael, 49, 61, 63, 76, 93, 249
- Sacchi, Andrea, 529
- Sackville
– Charles, *voir* Dorset, Charles Sackville, deuxième duc de
– John Frederick, *voir* Dorset, John Frederick Sackville, troisième duc de
- Sadak, 532
- Sadeler, Aegidius II, 328
- Salisbury, 320-322, 459-460, 524
- Salluste, 266
- Salomon, 196
- Samson, 256
- Samuel, 437, 467
- Sandby
– Paul, 117-118 (118), 149, 411
– Thomas, 117, 119
- Sanders, John, 212
- Sanderson, William, 83
- Sarah, 447
- Sarro, Domenico, 316
- Sarti, Giuseppe, 316
- Satan, 268, 284, 389, 530-535 (530), 537, 546-549, 551
- Saül, 437, 467, 529
- Savage, John, 40
- Savile, Dorothy, *voir* Burlington, Dorothy Savile, lady
- Sayer, Robert, 258
- Scacciati, Giuseppe, 49
- Scaliger, Jules-César, 326
- Scarlatti, Alessandro, 43, 246
- Schackleton, John, 240
- Schalcken, Godfried, 141, 202, 480
- Schaub, Luke, 124
- Scheemakers, Peter Gaspar, 49, 76, 99, 249, 343
- Schieder, Martin, 10
- Schuyler, Philip, 406
- Schweizer, Johann Caspar, 358
- Scipion l'Africain, 183, 185-186 (186), 232, 248-249
- Scotin
– Gérard Jean Baptiste, 83-84 (84)
– Louis-Gérard, 79-80 (80), 202
- Scott
– James, *voir* Monmouth, James Scott, premier duc de
– Reginald, 463
- Scylla, 323, 532
- Sebastian, 475
- Sebright, Thomas, 124
- Secondat, Charles Louis de, *voir* Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de la Brède et de
- Séleucos, 111, 335
- Sénèque, 246
- Sergel, Johan Tobias, 256, 322
- Seward, William, 536
- Seymour, James, 64
- Shadwell, Thomas, 187
- Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, troisième comte de, 17, 43, 44-47, 49, 52-53, 70-71, 75, 78, 90, 107, 123, 131, 154, 183, 245, 292, 359, 485
- Shakespeare, William, 7, 19, 27, 47, 70-72, 75, 84-85, 94, 98, 101-102, 111, 115, 120-121, 139, 187-190, 192-193, 224-225, 266-269, 274, 303, 308, 319-320, 322-323, 328, 345, 357-358, 361, 366-367, 410-414, 424, 449-488, 491-494, 508, 513-527, 530, 534-535, 545, 549, 552-553
- Shallow, Robert, 473
- Shandy, Tristram, 141
- Sharpe, William, 527, 536
- Shee, Martin Archer, 230, 553-556
- Shelburne, William Petty, deuxième comte de, 218
- Shelley
– Mary, 548
– Percy Bysshe, 512, 548-549
- Sheppard, John, 87
- Sheridan
– Elizabeth, 384
– Richard Brinsley, 368, 388, 507
- Sherwin, John Keyse, 211-212, 349
- Shipleigh
– Jonathan, 348
– William, 116-117, 204, 239, 454
- Shirley
– George, 392
– Mary, 392
- Shrewsbury, Charles Talbot, premier duc de, 56
- Shuter (Monsieur), 195-196
- Shylock, 328, 446
- Sibylles, 279, 469, 517
- Siddons
– Sarah, 193, 358, 367-368, 371-374 (372), 492, 554
– William, 193
- Sidney
– Algernon, 551
– Philip, 98, 200
- Sigismonde, 124-126 (125), 144, 162, 373
- Sigmund, George, 238
- Silène, 312
- Silvertongue, 91
- Simpson, Thomas, 500

- Sinclair, William, 417
 Sixte Quint, 174
 Skelton, William, 490, 514
 Slaughter, Stephen, 83
 Sleter, Francesco, 66
 Smibert, John, 287
 Smirke, Robert, 211, 411, 445, 447-449 (448), 508-511 (509, 511), 526
 Smith
 – Adam, 119, 165, 245, 259-260, 264
 – Anker, 417
 – Benjamin, 474, 477
 – John Raphael, 143, 285, 356, 391, 394, 435
 – John Thomas, 554
 – Joseph, 183
 – Marshall, 39-40, 52
 – Nathaniel, 249
 – William, 337, 368
 Smithson, Hugh, *voir* Northumberland, Hugh Smithson, premier duc
 Smythe
 – Hervey, 252
 – Robert, 350, 535
 Socrate, 158, 181, 308
 Soiron, François David, 440
 Solimena, Francesco, 109
 Solkin, David, 18
 Somers, John, 268
 Sophar de Naama, 306
 Sophie de Hanovre, 36, 370
 Sophie, 409
 Sophocle, 43, 293, 295-296
 Sophonisbe, 73, 75, 326
 Speed, John, 163, 204
 Speer, Martin, 194
 Spence, Joseph, 109, 154, 485
 Spencer, 518
 – John Spencer, premier duc de, 332
 Spenser, Edmund, 14, 19, 39, 67-69, 121, 266-267, 274-275, 279, 308, 324, 497, 518
 Spooner, Charles, 194
 Squander (comte), 91
 St John, Henry, *voir* Bolingbroke, Henry St John, premier vicomte de
 Stace, 47
 Stadler, Joseph Constantine, 448
 Stafford
 – Granville Leveson-Gower, premier marquis de, 237
 – Thomas Wentworth, premier comte de, 79
 Stainton, Lindsay, 14
 Stamford, George Harry Grey, cinquième comte de, 169
 Stanhope
 – Charles Stanhope, troisième comte de, 348
 – James Stanhope, premier comte de, 43
 Stanley, G., 240
 Steele
 – Christopher, 141
 – Richard, 36, 55
 Steen, Jan, 86
 Steevens, George, 410, 414, 536
 Stephanoff, Francis Philip, 62
 Stephenson, Rowland, 250
 Sterne, Laurence, 141, 390, 392-393 (393)
 Stertinius, Lucius, 333
 Stevenson, Thomas, 379
 Stewart
 – Dugald, 485
 – James, *voir* Moray, James Stewart, premier comte de
 – Robert, 422
 Stosch, Philipp von, 136
 Stothard, Thomas, 211, 343, 351, 353, 443, 445, 447, 490-491 (491), 517, 525, 528
 Strange, Robert, 131, 184, 202, 323
 Strathmore and Kinghorne, John Bowes, neuvième comte de, 233
 Stratonice, 302, 335
 Strutt, Joseph, 256, 343
 Stuart, 525
 – Charles Edward, 197
 – Gilbert, 422
 – Henry, *voir* Darnley, Henry Stuart, lord
 – John « Athenian », 109-110, 153-154, 156, 183
 – Matthew, *voir* Lennox, Matthew Stuart, quatrième comte de
 – Walter, *voir* Atholl, Walter Stuart, comte d'
 Stubbs, George, 210
 Styles, Benjamin, 66
 Suetonius Paulinus, Gaius, 527
 Suffolk, 320
 Sullivan
 – Luke, 94, 104
 – Timothy, 379
 Sulzer, Johann Georg, 319
 Sussex, Augustus-Frédéric de, 370
 Swift, Jonathan, 464
 Sycorax, 475
 Sylvia, 244
 Syphax, 326
 Tacca, Pietro, 155
 Tacite, 232-233, 332-334, 527-528, 551
 Taillasson, Jean-Joseph, 296
 Talbot, Charles, *voir* Shrewsbury, Charles Talbot, premier duc de
 Talleyrand-Périgord, Charles-Maurice de, 470
 Talman, William, 63
 Talthylius, 215, 217
 Tancrede, 59, 124, 373, 486
 Tardieu, Nicolas, 73-74 (74)
 Tarquin, 166, 177
 – Tarquinius Collatinus, Lucius, dit Tarquin Collatin, 176
 – Tarquinius Superbus, Lucius, dit Tarquin le Superbe, 176
 – Tarquinius Sextus, 176
 Tasse (le), 39, 267
 Tate, Nahum, 303
 Taylor
 – Brooke, 82-83
 – Charles, 411, 447
 – Isaac, 411, 416, 418, 447
 – John, 241
 – Tom, 284, 425
 Télémaque, 290
 Temora, 312, 315
 Tempesta, Antonio, 539
 Temple

- Henry, *voir* Palmerston, Henry Temple, deuxième vicomte
- Richard Greenville-Temple, deuxième comte de, 348
- Ten Kate, Lambert, 541
- Teniers, David, 192
- Ter Borch, Gerard, 257
- Térence, 369
- Terrick, Richard, 298, 302
- Tertullien, 246
- Tertullus, 105
- Terwin, 275
- Testolini, Gaetano, 463
- Thaïs, 369
- Theobald, Lewis, 43, 72, 85, 94, 133, 410
- Théocrite, 434
- Theodorus, 134
- Thésée (personnage de Shakespeare), 330, 464
- Thétis, 155, 313-314
- Thew, Robert, 466, 480, 493
- Thistlethwaite, Mark, 10
- Thompson, John, 500
- Thomson, James, 49, 71, 73-75 (74), 124, 149, 151, 227-228, 373, 435-436, 535
- Thornhill
- Monsieur, 409
- James, 10, 16, 23, 38, 50-52 (51), 55-61 (58, 60), 63-66, 68-70, 76, 79, 82, 86, 102, 106, 119, 123, 126, 206, 234, 297
- Thornton, Bonnell, 163
- Thrale, Hester, 367
- Thurlow, Edward Thurlow, premier baron de, 475
- Thurmond, John, 27
- Tibère, 233, 497
- Tiepolo, Domenico, 472
- Timandra, 187-188
- Timanthe, 113-114, 308, 334, 515, 524
- Timon, 187-188 (187)
- Tindal, Nicholas, 157, 525
- Tintoret (le), 42, 51, 419
- Tirésias, 428, 432-434
- Titania, 464-465, 552
- Tite-Live, 39, 166, 176, 183, 245
- Titien, 87, 147, 230, 237, 308, 328, 336, 418-419 (418), 444, 446, 459, 487, 518-521, 531
- Tom le Fou, *voir* O'Bedlam, Tom
- Tomkins, Peltro William, 440
- Toms, Peter, 143
- Tonson
- Jacob, 66-68, 268, 410
- Richard, 66-68
- Topham, Richard, 113
- Topper (Monsieur), 511
- Touchstone, Anthony, 533
- Townley, Charles, 240, 363
- Townsend, James, 298
- Trench, Henry, 44, 49, 280
- Tresham, Henry, 360, 363, 526
- Trevisan (sir), 274
- Trevisani, Francesco, 160, 363
- Tricipitinus, Spurius Lucretius, 176, 178
- Trinovantes, 527
- Truchy, Louis, 88
- Trumbull, John, 10-11, 16, 18, 404-407 (405)
- Turnbull, George, 97, 134
- Turner, Joseph Mallord William, 149, 324, 517-521 (517), 532
- Tweeddale, John Hay, quatrième marquis de, 121
- Tweedie
- Adam, 417
- William, 417
- Tyers, Jonathan, 84
- Tyler, Walter, dit Wat, 415-417 (416), 423-424, 526
- Tylney, Richard Child, premier comte de, 160
- Tyrrell, James, 513-516 (514)
- Ubal dini, Ruggeri, 280
- Ugolino della Gherardesca, 13, 280-284 (281), 288, 298, 304, 356, 377-378, 384, 429, 433, 477, 493-496 (495)
- Ugucione della Gherardesca, 280
- Ulysse, 114, 178-180, 295-296, 305, 314
- Una, 274, 276
- Upper Ossory
- Anne Liddell, comtesse d', 387
- John FitzPatrick, deuxième comte d', 135, 174, 431
- Uranus, 238
- Valère-Maxime, 246
- Vanbrugh, John, 345
- Vanderbank, John, 64, 66-68 (67), 70, 76
- Vandergucht, Gerard, 67
- Vanneschi, Francesco, 183
- Varus, Publius Quinctilius, 333
- Vasari, Giorgio, 33
- Vatry, René, 227
- Vaughan, 101
- Velde, Willem II van de, 517
- Ventidius Cumanus, 105
- Vénus, 115, 145-147 (145), 166, 169-172 (170), 180-181 (180), 187, 217, 230, 232, 236-239 (238), 242, 270, 290, 292, 299, 313, 445, 487-488, 503-504, 517-519 (517), 521
- Verginius, Lucius, 166, 168
- Vernet, Claude-Joseph, 110, 147, 148
- Véronèse, Paul, 51, 97, 352, 396
- Verrio, Antonio, 40-41, 50, 52, 55, 212
- Vertue, George, 33, 48, 63, 79, 82-83, 84, 87, 115, 126, 328, 525
- Vespasien, 551
- Veyrier, Christophe, 226
- Vien, Joseph-Marie, 180
- Vierpyl, Simon, 110
- Vigènère, Blaise de, 295, 434
- Villani, Giovanni, 280
- Virgile, 39, 47, 69, 73, 160, 167, 171, 181, 266, 268, 279, 317-318, 326, 350, 352-353, 355-356, 379, 433, 437, 443, 476
- Virginie, 166-169 (169), 171-172
- Vitellius, 497, 543, 551
- Vitruve, 21, 48
- Voerst, Robert van der, 328
- Voltaire, 267, 269, 282, 361-362 (362), 535

- Vorsterman, Lucas, 230
 Vouet, Simon, 37
 Vroom, Hendrick Cornelisz., 405
 Vulcain, 174
- Wagner, Joseph, 66
 Waldegrave
 – Elizabeth Laura Waldegrave, lady, 350
 – Maria, duchesse de Gloucester and Edinburgh, lady, 350
 Walderdorf, Johann Philip von, 194
 Wale, Samuel, 162, 197, 204, 297, 424, 525
 Walker
 – James, 434
 – Thomas, 78
 – William, 525
 Walpole
 – George, *voir* Orford, George Walpole, troisième comte d'
 – Horace, 19, 64, 101, 107, 119, 125-126, 138, 159, 201, 266, 284, 288, 305, 324, 335, 356, 358, 384, 387, 411-412, 428-429, 431-432, 464, 490, 494, 499
 – Robert, 72, 75, 119
 – Thomas II, 429
 Walton, Parry, 35
 Walworth, William, 415-416 (416), 423
 Warburton, William, 99
 Warren
 – Emily, 369
 – Joseph, 406
 Warton
 – Joseph, 121, 274, 282, 284, 316, 381, 383, 542
 – Thomas, 267, 274
 Warwick, 320-322, 459-460, 524
 Washington, George, 405-406, 507
 Watelet, Claude-Henri, 146
 Waterhouse, Ellis, 8-9, 18
 Waterloo, Anthonie, 457, 539
 Watson
 – Brook, 286-288 (286), 349
 – Caroline, 411, 458, 460, 466
 – James, 143, 165
 – Thomas, 223
 Watt, James, 202
 Watteau, Antoine, 22, 84
 Webb
 – Daniel, 154, 172, 238, 293
 – John, 48
 Wedgwood, Josiah, 202, 343, 344
 Wemyss and March, Francis Charteris, comte de, 113
 Wentworth, Thomas, *voir* Stafford, Thomas
 Wentworth, premier comte de
 West
 – Benjamin, 8-10, 16-18, 160, 178, 181-183 (182), 186-188 (186), 193, 214, 218, 220, 228, 232-235 (235), 239, 246-248 (247), 252, 254-256, 260-261, 274-277 (275), 279, 287-290, 292, 297, 299, 302, 305, 307, 330, 332-333, 335, 338-340 (340), 343, 348-349, 351, 370-371 (370), 379-381, 392, 403, 406, 411, 439, 443, 447-448, 452-453 (453), 458, 492, 510, 517-518, 531, 535, 553-554
 – Francis, 512
 – Gilbert, 429
 – Raphael, 186
 – Robert, 241
 – Shearer, 12
 Westall, Richard, 443, 500-505 (502), 526
 Westcote (lord), *voir* Lyttelton
 Weston, Sophia, 367
 Whatman (famille), 411
 Wheatley, Francis, 210-211, 330, 435, 454-458 (456), 552
 White, George, 217, 282, 384
 Whitehurst, John, 202
 Wicklow, Ralph Howard, premier vicomte de, 323
 Wilberforce, William, 442
 Wilkes
 – John, 159, 164
 – Thomas, 194
 Wilkie, David, 419
 Wille, Jean-Georges, 319, 388
 William of Malmesbury, 160, 225
 William, 390
 Williams, John, *voir* Pasquin, Anthony
 Williamson, George, 252, 253
 Wills, James, 93
 Wilson
 – Benjamin, 194
 – Christopher, 141
 – Richard, 131, 147-151 (148, 150), 154, 162, 165, 191, 214, 257, 323, 330, 461-462, 521
 Wilton, Joseph, 110, 120, 122, 131, 165, 212, 249-253 (250), 339
 Winchester, *voir* Beaufort, Henry
 Winkelmann, Johann Joachim, 15, 136-138, 151, 154, 156, 172, 178-179, 181, 188, 217, 295, 299, 319, 343, 361, 538
 Wind, Edgar, 11, 16-17
 Winstanley, Hamlet, 323
 Woide, Charles, 443
 Wolcot, John, 365, 381, 411-412, 420, 424
 Wolfe, James, 16, 17, 246-251 (250, 251), 253-255 (254), 269, 287, 290, 305, 349, 392, 405, 407
 Wolff, Jeremias, 323
 Wolfgang, Georg Andreas, 328
 Wollstonecraft, Mary, 442, 506, 549-551
 Wood
 – Joseph, 323
 – Robert, 109, 120, 122-123 (123), 134
 Woodcock, Justice, 195-196 (195)
 Woodmason, James, 445, 526, 552
 Woollett, William, 149, 191, 253, 335
 Wootton, John, 138-141 (140), 143, 146-148, 151, 162, 189-191, 323, 405, 467
 Wray, Daniel, 83
 Wren, Christopher, 35, 56, 58, 61, 302
 Wright of Derby, Joseph, 18, 200, 202-204 (203), 210, 214, 277-279, 307-308, 330, 338, 359, 363, 390-396 (391, 393, 394), 413, 455, 480-484 (481), 535
 Wright, Thomas, 149
 Wyatt
 – James, 517
 – Richard, 412

Wyndham

- George O’Brien, *voir* Egremont, George O’Brien Wyndham, troisième comte d’
- Thomas, *voir* Finglass, Thomas Wyndham, baron de

Xénophon, 183

Xerxès, 369

Yeo, Richard, 131

Yokèbed, 96-97

York, 328

Yorke, Philip, *voir* Hardwicke, Philip Yorke, deuxième comte d’

Young, Edward, 266

Young, Sarah, 79

Zadig, 361-363 (362)

Zeuxis, 134, 174, 361, 433

Zoffany, Johan, 12, 194-197 (195), 308, 363, 373

Zuccarelli, Francesco, 147, 190-192 (191), 212, 290

Zucchi, Antonio, 160, 225, 497

Zwingli, Ulrich, 319

INDEX DES LIEUX

- Aberdeen
– Philosophical Society, 311, 484
Achéron (rivière), 467
Açores (archipel), 378
Actium, 224
Agincourt, 71
Amsterdam, 486
Anglesey (île), 527
Antibes, 287
Antioche, 333, 497
Anvers, 378, 412, 486
– Jacobines, 247
Arno, 280
Ashe High House (Campsey Ash), 87
Athelwold, 227
Athènes, 36-37, 68, 109, 154, 187, 336-337, 464
– Temple d'Athéna (Acropole), 369
Atlantique (océan), 378-379
Attique, 149, 336
Augsbourg, 323, 378
Autun, 470
Averne (lac), 517
- Baalbek, 122
Babylone, 361
Bardsea Hall, 141
Barth, 319
Bath, 390, 529
– Theatre Royal, 367
- Bedfordshire, 88, 432
Bedlam, 80
Berlin, 319
Bethesda, 86
Birmingham, 202, 411
– Lunar Society, 202
Birnam, 468
Blackheath, 519
Blenheim, 60-61
Bohème, 457, 505
Bologne, 133, 153, 178, 214, 256, 378, 399
– Accademia Clementina, 115, 178, 214, 256, 293, 304, 486
– Palazzo Magnani, 473
Bonneville, 519
Boston, 286-287
Bosworth Field, 100
Brentford, 473
Bristol, 297, 529
– St Mary Redcliffe, 123
Brocket Hall, 330
Bruges, 412
Brundisium, 186, 218, 220, 232, 331-335
Bruxelles, 412
Bunker Hill, 406
Burghley House (Stamford), 41
Bury St Edmunds, 320, 460

- Calais, 158-159, 162-163, 405, 518
- Cambridge
- Trinity College, 212
 - Clare College, 212-213
- Campanie, 110, 122
- Camulodunum, *voir* Colchester
- Cannons Palace, 64
- Cantorbéry, 230, 298, 302
- Caraïbes, 286
- Carberry Hill, 197
- Carlisle, 486
- Carthage, 158, 169, 171-172, 181, 246, 319, 332, 355
- Cashel, 156
- Castille, 227
- Castle Howard (York), 57, 79
- Césarée, 104
- Champs-Élysées (Enfer), 308
- Chatsworth, 41
- Chiaia, 44
- Chypre, 236-237, 332
- Cithéron (mont), 487
- Clerkenwell, 99
- St John's Gate, 99
- Coire, 178
- Colchester, 527
- Cologne, 287, 378
- Côme, 178
- Constance, 178
- Corcyre, 233
- Corinthe, 390
- Cork, 156
- Cornouailles, 411, 421
- Cortone
- Accademia Etrusca, 378
- Coventry, 193
- Crotone, 274
- Cuba, 287
- Cumberland, 404
- Cumes, 279, 469
- Cythère, 236
- Dalmatie, 233, 332
- Damas, 122
- Deptford, 428
- Derby, 202, 390, 392
- Derbyshire, 202, 225
- Devizes, 529
- Devonshire, 239
- Doncaster, 87
- Dorset, 59
- Douvres, 189, 304, 452
- Dovedale, 390
- Downhill House (Downhill), 336
- Dublin, 156, 241, 290, 361, 455
- Exchequer Street, 552
 - School of Design, 241
 - Smock Alley, 187
 - Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, 156, 241
 - Whistler's Great Room, 552
 - Woodmason Gallery, 552
- Dunsinane, 366, 468
- Düsseldorf, 378
- Dutchess, 406
- Èbre (rivière), 171
- Édimbourg, 109-110, 119, 157, 192, 197, 312, 314, 376
- Canongate Theater, 192, 312
 - Episcopalian Chapel, 316
 - Holyroodhouse Palace, 197, 417, 422
 - School of St Luke, 109
 - Select Society, 119
 - Society for the Encouragement of Arts, Sciences, Manufactures, and Agriculture, 119, 267
 - Trustees' Academy, 316
 - Université, 312
- Élis, 156
- En-Dor, 437
- Éphèse, 58
- Essex, 241, 257
- Ettington, 392
- Eurus, 325
- Faial (île), 378
- Finchley, 117, 120
- Florence, 44, 49, 109-110, 153, 155, 165, 178, 212-214, 241, 256, 287, 361, 363, 378, 399

- Accademia del Disegno, 110, 112, 154, 178, 241, 363, 378, 486-487
 – Loggia dei Lanzi, 155
 – Offices, 230
 Fonthill Abbey, 79, 389
 Foots Cray Place, 277
 Fort St. Jean, 406
 Francfort-sur-le-Main, 194, 378, 505
- Gand, 412
 Gaule, 404
 Gênes, 49, 248, 287, 378
 – Palazzo Ducale, 471
 Genève, 319
 Gerrards Cross, 41
 – Bulstrode Park, 41, 59
 Gibraltar, 375, 388, 390
 Glasgow, 248
 – Literary Society, 484
 Goodwood House, 408
 Gordonstoun, 135
 Grisons, 178, 225, 228
 Guzel Hissar, 122
- Hampshire, 225, 404
 Hampton
 – Hampton Court, 33-35, 41, 50, 56, 58, 168, 204
 – Shakespeare's Temple, 120
 Harewood, 227
 Hélicon (mont), 487
 Héliopolis, 122
 Herculaneum, 83, 109-110
 Highcliff
 – Château, 225
 High Wycome, 204
 Highlands, 249, 253, 312, 404
 Houghton Hall (Houghton), 185, 212, 214
- Ithaque, 179
- Jaffa, 227
 Jamaïque, 378-379
 Jérusalem, 104
 Judée, 105, 491
- Kassel
 – Kunstacademie, 486
 Kedleston Hall, 225
 Kendal, 141
 Kent, 404
 Kew
 – Palais royal, 370
 Kimbolton Castle, 41
- La Havane, 286-287
 La Haye, 412
 Lagos, 378
 Lansdowne House, 218
 Lecce, 40
 Leicestershire, 101
 Lemnos, 293-294
 Leuctres, 248
 Licenza, 359
 Liverpool
 – Society for Promoting the Arts, 390
 Livourne, 165, 248
 Lochleven, 197-199
 Lombardie, 178
 Londres, 15, 18, 36, 41, 67, 73, 76, 99, 115, 120, 122, 156-158, 166, 178, 182-183, 186, 188, 192-194, 200, 215, 221, 225, 239-240, 249, 256, 261, 269, 287, 290-291, 297-298, 302-303, 319, 344, 358, 361, 367, 405, 407, 410-414, 423-424, 437, 474, 488, 490, 500, 507, 527-530
 – Quartiers :
 Greenwich, 388 ;
 City, 421 ;
 Covent Garden, 59, 65-66, 116, 147, 212, 269, 356, 390 ;
 Smithfield, 86, 423 ;
 Soho, 131 ;
 Strawberry Hill, 490 ;
 Vauxhall, 84-88, 94, 162 ;
 West End, 239-240 ;
 West Hampstead, 411 ;
 Westminster, 99, 249, 348
 – Places et rues :
 Arundel Street, 65 ;
 Bedford Row, 66 ;
 Berkeley Street, 240 ;
 Broad Street, 455 ;

- Charing Cross, 116, 386;
 Craig's Court, 116;
 Fleet Street, 65;
 Great Newport Street, 269;
 Great Ormond Street, 109;
 Great Queen Street, 59;
 Greyhound Court, 65;
 Harley Street, 519;
 Haymarket, 27;
 John Adam Street, 307;
 Leicester Fields, 462;
 Lincoln's Inn, 76, 103-104;
 Lisle Street, 388;
 Maiden Lane, 210;
 Millbank, 241;
 Pall Mall, 82, 209, 387, 411, 435, 554;
 Piccadilly, 455;
 Salisbury Court, 65;
 St Peter's Court, 64, 82;
 Strand, 131;
 Temple Bar, 99
 – Maisons et palais :
 Buckingham, 214, 234, 246, 336, 370;
 Burlington House, 28, 31, 41-43, 50, 61, 64;
 Chiswick House, 50, 61, 83;
 Durham House, 307;
 Kensington, 61-63, 70;
 Leicester House, 83;
 Maison de Rebecca Moyer, 66;
 Manchester House, 41;
 Marlborough House, 511;
 Portland House, 47;
 St James, 71, 420, 511;
 St James's, 41, 47, 66 (Spring Gardens, 163);
 Tankerville House, 66;
 Whitehall, 35, 41, 122 (Privy Gardens, 122)
 – Bâtiments et institutions :
 Adelphi, 307-310, 322, 343, 381;
 Banqueting House, 35, 51, 212, 371;
 Bartholomew's Hospital, 86-87, 91, 93;
 Bethlem Hospital, 511;
 British Institution (for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom), 261, 554;
 British Museum, 257;
 Bulmer and Nicol's Shakespeare Press, 470;
 Chambre des Communes (Parlement), 348, 406;
 Chambre des Lords (Parlement), 347-339, 405;
 Drury Lane Theater, 43, 84, 99, 193, 367-368, 388, 457;
 Foundling Hospital, 93, 96, 99, 104, 147, 160, 162;
 Free Society of Artists, 112, 160, 163, 196, 204, 209, 239, 250, 256, 261, 269, 312, 343, 390, 486;
 Goodman's Fields Theatre, 84, 99;
 Guildhall, 376, 421, 513;
 Historic Gallery, 522, 525-534;
 King's Theatre, 27, 183;
 Milton Gallery, 18-19, 530, 534-552;
 Pont, 486;
 Prison de Newgate, 78;
 Rawthmel's Coffee House, 116;
 Royal Academy of Music, 50;
 Royal Academy, 15, 17-18, 23, 80, 82, 117, 135, 149, 173, 196, 199-200, 209-261, 269, 274, 284, 286-288, 290-291, 293, 297-299, 302, 304-306, 308, 314, 316, 320, 322, 324, 327, 330, 332, 335-346, 348-350, 352, 354-357, 359-361, 364-366, 368-374, 377-381, 384, 387-388, 390, 395-396, 399, 401, 405, 407-409, 412, 415-416, 419-421, 423, 427-428, 431-433, 435-437, 439-440, 443, 445-451, 455, 458-461, 464-467, 469, 471, 478, 480, 482, 486, 489-492, 494, 497, 499-501, 505, 507-509, 512-513, 517, 520-522, 524, 529-532, 549, 554-555;
 Royal Naval Hospital (Chelsea), 56;
 Royal Naval Hospital (Greenwich), 50-51, 55, 59, 69;
 Royal Society, 83, 109, 308;
 Saint-Paul, 55-56, 58-60, 69, 206, 234, 297-302, 307, 339, 381, 489;
 Shakespeare Gallery, 18-19, 125, 413, 434, 449-488, 490, 492-494, 508, 513-514, 523-526, 534-535, 552-553;
 Society of Antiquaries, 48, 83, 109, 257;
 Society of Artists (of Great Britain), 124, 131, 135, 138, 145, 147, 149, 153-154, 157, 160, 163, 166, 169, 172, 178, 183, 187, 195-196, 200, 202, 204, 209-210, 232, 239-241, 256-257, 261, 274, 277, 299, 324, 328, 330, 332-333, 349-350, 383, 403, 407, 412, 437, 447, 455, 480, 486, 490, 555;
 Society of Arts, 15, 18, 23, 116-117, 119-120, 131, 157-159, 162-163, 166, 172, 204, 206, 212, 239, 241, 250, 257, 261, 269, 274, 299, 307-308, 322, 330, 335-336, 343, 448, 454-455, 529, 553, 555;
 Society of Dilettanti, 83, 109, 116, 308, 335, 450;

- Society of the Virtuosi of St Luke, 33-40, 59, 82;
 Somerset House (New), 339-343, 361, 366, 368, 376-377, 415-417, 421, 424, 489, 513;
 Somerset House (Old), 212, 298;
 St Clement Danes, 70;
 St Martin's Lane Academy, 82-87, 93, 107, 110, 116-117, 122, 147, 162, 204, 209-210, 212, 217, 256; Tour, 423, 513-514;
 Turk's Head, 131
- Lorette, 444
 Ludlow, 394
 Lyon, 153, 287, 378
 Lystres, 58, 168, 477
- Maidstone, 335
 Malte, 58
 Mannheim, 287
 Mantinée, 247-248
 Mantoue, 378
 – Palais du Tê, 359
 Marseille, 287
 Mayence, 505
 Méditerranée (mer), 388
 Melcombe Regis
 – St Mary's, 59
 Mereworth
 – Château, 79
 Middleton Park (Middleton Stoney), 539
 Midlands, 202
 Milan, 178, 475
 Milford Haven, 492
 Modène, 178, 378
 Montréal, 406
 Moor Park, 66, 86
 Mortlake, 35
 Munich, 378
 Mycènes, 216
- Naples, 44, 109, 120, 137, 178, 191, 267, 277, 313, 323, 363, 378, 388, 475
 Narford Hall, 41
 Nemi (lac), 147, 390
 New York, 406
 Nil, 95, 97
 Norbury Park, 110
- Norfolk, 527
 Normandie, 158
 Nottingham, 117
 Nowton
 – Little Haugh Hall, 85
 Nuneham Courtenay, 539
- Ceta (mont), 295
 Olympe (mont), 548
 Olympie, 308
 Ostende, 378
 Otranti, 266-267
 Oxford, 43, 383, 386-387, 443
 – New College, 381-387, 427
- Padoue, 378
 – S. Antonio, 57
 Paestum, 110
 Palestine, 227
 Palmyre, 122-123 (123)
 Paris, 18, 87, 110, 153, 156, 160, 287, 361, 378, 381, 400, 406-407, 551
 – Académie royale de peinture et de sculpture, 18, 87, 96-97, 116, 151, 168, 172, 180, 258, 274
 – Bastille, 506, 550
 – Manufacture des Gobelins, 400
 – Museum, 518
 – Palais du Louvre, 87
 – Palais du Luxembourg, 87, 308
 – Palais royal, 252
 Parme, 178, 256, 287, 378, 411
 – Accademia di Architettura, Pittura e Scultura, 486
 Penicuik House, 312-316
 Penryn, 412
 Perse, 437
 Persépolis, 369
 Pharsale, 324-326
 Philadelphie, 181
 Philippes, 58
 Piémont, 256
 Pise, 280, 287
 Plaisance, 178, 256
 Plymouth, 286, 378-379
 Pompéi, 110, 320

- Portici, 110
 Portsmouth, 378
 Punta de Europa, 388
- Québec, 249, 252, 405-406
 – Plaines d'Abraham, 249, 251-252, 349, 405
- Ratisbonne, 194
 Richmond, 437, 539
 Rome, 14-16, 33, 44, 48-49, 76, 108-111, 115, 119, 120-121, 137-138, 143, 147, 150-151, 153-154, 156-157, 160, 165-166, 168, 172, 176, 178-179, 181-182, 187, 194, 200, 212-215, 225, 236-237, 241, 245-246, 248, 255-256, 274, 280, 287-288, 290, 293, 296, 299, 312-314, 320, 322-323, 332-333, 336, 344, 346, 358, 360-361, 378, 380, 399, 437, 452, 471, 474, 487, 497, 527-529
 – Quartiers :
 Champs de Mars, 333 ;
 Forum, 332
 – Places :
 Mignanelli, 471 ;
 Quirinal, 175, 292, 320, 359, 454, 508 ;
 Spagna, 15
 – Rues :
 Babuino, 319 ;
 Croce, 378 ;
 Felice, 165, 319, 487 ;
 Gregoriana, 312, 336
 – Maisons, palais et villas :
 Barberini, 230, 322 ;
 Borghèse, 230, 361, 452 ;
 Farnèse, 47, 171 ;
 Farnésine, 49 ;
 Giustiniani, 373 ;
 Hadrien, 49, 314 ;
 Horace, 350 ;
 Madame, 49, 63 ;
 Mancini, 120 ;
 Médicis, 149 ;
 Negroni, 360 ;
 Rospigliosi, 365 ;
 Sacchetti, 62 ;
 Spada, 111, 317 ;
 Tomati, 110 ;
 Vatican, 113, 168, 183, 233 (Belvédère, 110, 115, 145, 154, 164, 181-182, 320, 359 ; Loges, 49, 63, 291, 308) ;
 Zuccari, 110, 378
 – Bâtiments et institutions :
 Académie anglaise, 111 ;
 Académie de France, 15, 109-110 ;
 Accademia dei Forti, 378 ;
 Accademia del Nudo, 15, 137, 241 ;
 Accademia di San Luca, 15, 49, 110, 112, 137, 154, 179, 248, 487 ;
 Capitole, 14, 150, 332 ;
 English Coffee House, 15 ;
 Museo Pio Clementino, 14
 – Chapelles et églises :
 Chapelle Sixtine (Vatican), 58, 281-282, 373, 411, 469 ;
 S. Giuliano dei Fiamminghi, 49 ;
 S. Gregorio, 112 ;
 Trinité-des-Monts, 354, 497
 – Temples et monuments :
 Ara Pacis Augustae, 233 ;
 Temple d'Auguste ; Temple de Cloacine, 166 ;
 Thermes de Constantin, 174
 Rotterdam, 412
 Rouen, 287
 Rouge (mer), 325
- Saffron Walden, 241
 Saint-Laurent, 252
 Saint-Vaast-la-Hougue, 158
 Salerne, 390
 Salisbury, 235
 Saltram House, 180, 221
 Sardaigne, 256
 Savoie, 505
 Schwarzenberg, 178
 Sedgemoor, 526
 Snitterton, 392
 Somme, 234
 Spalatro, 160, 233, 332
 Sparte, 247
 Stonehenge, 452
 Stourhead, 183, 517, 540
 Stowe, 226
 Stratford-upon-Avon, 189, 193, 410

- Sudborough, 485
 Suffolk, 87, 527
 Sussex, 204, 404
 Syon House, 160
- Tamise, 307-308, 499
 Tanger, 388
 Tartare, 308
 Terni, 390
 Terre-Neuve, 378
 Teutbourg, 333
 Thabor (mont), 235
 Thèbes, 149, 248, 434
 Thurcaston, 539
 Tilbury, 428
 Tivoli, 14, 120
 Toscane, 363
 Toulon, 287
 Trêves, 194
 Troie, 134, 154-155, 169, 171-172, 174-175, 293, 318, 379, 503
 – Portes Scées, 222
 Turin, 44, 153, 378
 Turthor, 315
 Twickenham
 – Radnor House, 85
 Tyrol, 27
- Valmy, 505
 Venise, 41-42, 49, 153, 178, 181, 183, 239, 241, 287, 378, 446
- Palais Priuli-Venier, 41
 – S. Giorgio Maggiore, 42
 – S. Daniele, 213
 – SS. Giovanni e Paolo, 419, 518, 520
 Vérone, 378
 Versailles, 55, 60, 87, 378
 – château, 87
 Vésuve, 390
- Wakefield, 408
 Westermorland, 404
 Weymouth, 59
 Wight (île), 241, 404
 Wilton House, 147
 Wimpole Hall, 64
 Winchester, 492
 Windsor, 40, 41, 235, 370-371, 381, 498
 – château, 212, 234-236, 248
 Worcester, 235
 Wye (fleuve), 403
- Yester House, 121
 York, 141, 186, 232, 234-235, 255
 Yorkshire, 87
- Zurich, 319, 343, 358, 465, 508, 521, 534
 – Carolinum, 319

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Lorsque les titres utilisés pour désigner les œuvres ont été donnés au XVIII^e siècle et indiquent des interprétations originales ou intéressantes des sujets traités, ils sont conservés et marqués entre guillemets.

1. William Hogarth, « <i>Le Mauvais goût de la ville</i> », 1723-1724, eau-forte et gravure, 12,7 x 17,1 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0808-3471	28
2. Andrea Mantegna, <i>César sur son char (série des Triomphes de César)</i> , v. 1484-1492, détrempe sur toile, 270,4 x 280,7 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 403966.....	34
3. Simon Gribelin d'après Peter Paul Rubens, <i>L'Apothéose de Jacques I^{er} (plafond de la Banqueting House)</i> , 1720, gravure, 31,6 x 46,2 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Y 8.167-169	35
4. Simon Gribelin d'après Raphaël, <i>La Prédication de saint Paul à Athènes (série des Actes des apôtres)</i> , 1707, gravure, 18,3 x 21,3 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1975,0920.121	36
5. Nicolas Dorigny d'après Raphaël, <i>La Prédication de saint Paul à Athènes (série des Actes des apôtres)</i> , 1711-1719, eau-forte, 51,7 x 61,7 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. v.4.142	37
6. James Thornhill d'après Raphaël d'Urbin, <i>La Prédication de saint Paul</i> , 1729-1731, huile sur toile, 353 x 442 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/1101.....	38
7. Raphaël d'Urbin, <i>La Prédication de saint Paul</i> , 1515-1516, gouache sur papier maroufflé sur toile, 340 x 440 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, Royal Loans, inv. 7	38
8. Raphaël d'Urbin, <i>Saint Paul devant le proconsul Sergius Paulus</i> , 1515-1516, gouache sur papier maroufflé sur toile, 340 x 450 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, Royal Loans, inv. 8.....	39
9. Sebastiano Ricci, <i>La Sainte Cène</i> , 1713-1714, huile sur toile, 67 x 104 cm, Washington, The National Gallery of Art, inv. 1943.4.32	42

10. Simon Gribelin d'après Paolo de Matteis, « <i>Le Jugement d'Hercule</i> », 1713, gravure, 28,3 x 23 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0709.2425	45
11. Annibal Carrache, <i>Le Choix d'Hercule</i> , v. 1596, huile sur toile, 165 x 239 cm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.....	46
12. James Thornhill, <i>Apollon et Minerve en allégories de la Sagesse et des Arts</i> , v. 1707, huile sur toile, 183 x 86,5 cm, Londres (Greenwich), National Maritime Museum	51
13. Giovanni Antonio Pellegrini, <i>L'Adoration de la sainte Trinité</i> , 1710, huile sur toile, 59 x 61 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. P.24-1953	57
14. Gerard Van der Gucht d'après James Thornhill, <i>La Prédication de saint Paul</i> , Saint-Paul, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0709.711	58
15. James Thornhill, <i>La Sainte Cène</i> , 1719-1720, huile sur toile, 43,8 x 59,4 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, inv. B1976.7.79.....	60
16. Louis Laguerre, <i>Salon des Quatre Continents</i> , 1705-1724, fresque, Blenheim Palace.....	61
17. Copie d'après Francis Philip Stephanoff, d'après William Kent, <i>La Presence Chamber du palais de Kensington</i> , plume et encre avec aquarelle et gouache, esquisse au pinceau, 20,4 x 25,3 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 922150	62
18. Richard Cattermole d'après William Kent, <i>La Cupola Room du palais de Kensington</i> , v. 1817, plume et encre avec aquarelle et gouache, esquisse au pinceau, 20,4 x 25,3 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 922156.....	63
19. John Vanderbank, <i>Le Discours de Don Quichotte aux chevriers</i> , 1730, huile sur toile, 40,6 x 29,5 cm, Londres, Tate Britain, inv. T00937	67
20. William Hogarth, <i>La Première aventure d'Hudibras</i> , gravure, 26,8 x 34,2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. BA 1960.....	69
21. William Kent, <i>La Rencontre d'Henry V et de la reine de France</i> , v. 1728-1730, huile sur toile, 76,2 x 60,5 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 402898	70
22. Nicolas Tardieu d'après William Kent, <i>L'Automne (série des Seasons de James Thomson)</i> , 1730, gravure et eau-forte, 21,9 x 17,4 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1874,0613.1305.....	74
23. William Hogarth, <i>Scène du Beggar's Opera (III, XI)</i> , 1729, huile sur toile, 59,1 x 76,2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, inv. B1981.25.349.....	77
24. Louis-Gérard Scotin d'après William Hogarth, <i>Une Scène à Bedlam (série du Rake's Progress)</i> , 1735, eau-forte et gravure, 35,6 x 40,5 cm, Washington, The National Gallery of Art, inv. 1944.5.35	80
25. Simon François Ravenet d'après William Hogarth, <i>Le Bon Samaritain</i> , 1772, gravure, 48,9 x 57,2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection	81
26. Joseph Goupy (dessinateur) et Gérard Jean Baptiste Scotin II (graveur) d'après Anthony van Dyck, <i>Bélisaire</i> , 1733-1755, eau-forte et gravure, 50,7 x 57,7 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1935,0225.4	84
27. Francis Hayman, <i>Scène d'Hamlet (III, II)</i> , v. 1745, huile sur toile, 34,8 x 29,6 cm, New York, Folger Shakespeare Library, inv. FPa36.....	85
28. Guillaume Philippe Benoist d'après Joseph Highmore, <i>Scène de The Life of Pamela de Samuel Richardson</i> , 1762, gravure, 29,8 x 37,6 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, inv. B1977.24.50.....	89

29. Simon François Ravenet d'après William Hogarth, <i>La Toilette (série du Mariage à la mode)</i> , 1745, eau-forte et gravure, 38,2 x 46 cm, Washington, The National Gallery of Art, inv. 1944.5.14	92
30. Luke Sullivan et William Hogarth, <i>Moïse présenté à la fille de Pharaon</i> , 1752, eau-forte et gravure, 42,6 x 52,7 cm, Washington, The National Gallery of Art, inv. 1991.203.18	94
31. Francis Hayman, <i>Moïse sauvé des eaux</i> , 1746, huile sur toile, 170,8 x 188,6 cm, Londres, The Foundling Museum, inv. FM24	95
32. William Hogarth, <i>David Garrick en Richard III</i> , 1745, huile sur toile, 190,5 x 250,8 cm, Liverpool, Walker Art Gallery	100
33. William Hogarth, <i>Saint Paul devant Felix</i> , 1752, eau-forte et gravure, 41,7 x 52,2 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1944.5.94	104
34. William Hogarth, « <i>Saint Paul Before Felix Burlesqued</i> », 1751, eau-forte et manière noire, 26 x 39,8 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1944.5.96	106
35. William Hogarth, <i>Une cour de sculpteur (The Analysis of Beauty, 1753)</i> , 1753, eau-forte et gravure, 38,7 x 50 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. CC,1.154	108
36. John Parker, <i>La Mort de Cléopâtre</i> , 1748-1749, huile sur papier, 21,3 x 27,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1949,1008.1	112
37. Nicolas Poussin, <i>La Mort de Germanicus</i> , 1628, huile sur toile, 148 x 198 cm, The Minneapolis Institute of Art	113
38. Pompeo Batoni, <i>Le Sacrifice d'Iphigénie</i> , 1740-1742, huile sur toile, 153 x 190,6 cm, collection particulière	114
39. Paul Sandby, <i>William Hogarth représenté comme une lanterne projetant l'image parodique de son Saint Paul</i> , 1753, eau-forte, 17,3 x 23,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1904,0819.708	118
40. Gavin Hamilton, <i>Robert Wood et James Dawkins à Palmyre</i> , 1758, huile sur toile, 309,9 x 388,6 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2666	123
41. William Hogarth, <i>Sigismonde</i> , 1759, huile sur toile, 100,4 x 126,5 cm, Londres, Tate Britain, inv. No1046	125
42. Gavin Hamilton, <i>Andromaque se lamentant sur le corps d'Hector (cycle de l'Iliade d'Homère)</i> , v. 1759, huile sur toile, 64,2 x 98,5 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2428	135
43. John Wootton, <i>Macbeth et les trois sorcières</i> , 1750, huile sur toile, 152,4 x 146 cm, collection particulière	140
44. George Romney, <i>Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête</i> , huile sur toile, 104 x 105 cm, Kendal Town Hall	142
45. Joshua Reynolds, <i>Elizabeth Gunning, duchesse d'Hamilton and Argyll</i> , 1760, huile sur toile, 238,8 x 147,3 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.68	145
46. Joshua Reynolds, <i>Vénus</i> , v. 1759, huile sur toile, dimensions et lieu de conservation inconnus (vendu chez Christie's, le 23 avril 1926, lot. 64)	147
47. Richard Wilson, <i>La Destruction des enfants de Niobé</i> , 1760, huile sur toile, 147,3 x 188 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.81	148
48. Richard Wilson, « <i>Solitude</i> », v. 1762-1770, huile sur toile, 142,1 x 210,1 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1983.1.45	150

49. Gavin Hamilton, <i>Achille pleurant la mort de Patrocle (cycle de l'Iliade d'Homère)</i> , 1760-1763, huile sur toile, 227,3 x 391,2 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2339.....	155
50. François Aliamet d'après Robert Edge Pine, <i>Les Bourgeois de Calais</i> , 1771, eau-forte et gravure, 51,4 x 60 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1877,0609.1841.....	159
51. Simon François Ravenet d'après Andrea Casali, « <i>Histoire de Gunhilda</i> », 1760, eau-forte, 49,5 x 37 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. U,5 234.+.....	161
52. François Aliamet d'après Robert Edge Pine, « <i>Canute le Grand réprouvant ses courtisans</i> », 1772, eau-forte et gravure, 46,1 x 57,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1899,0713.69.....	164
53. Johann Gottfried Haid d'après Nathaniel Dance, <i>La Mort de Virginie</i> , 1767, manière noire, 50,7 x 59,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1873,0809.235.....	167
54. Giacinto Gimignani, <i>La Mort de Virginie</i> , 1644, huile sur toile, 148 x 196 cm, Grande-Bretagne, collection particulière.....	167
55. Gabriel-François Doyen, <i>La Mort de Virginie</i> , 1758, huile sur toile, 383 x 660 cm, Parme, Galleria Nazionale.....	169
56. Nathaniel Dance, <i>La Rencontre de Vénus, Énée et Achate</i> , 1762, huile sur toile, 220,9 x 266,7 cm, collection particulière.....	170
57. Domenico Cunego d'après Gavin Hamilton, <i>Achille déchaînant sa colère sur le corps d'Hector (cycle de l'Iliade d'Homère)</i> , 1766, eau-forte et gravure, 44,3 x 62,6 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1886,1124.257.....	175
58. Gavin Hamilton, <i>La Mort de Lucrèce</i> , 1763-1767, huile sur toile, 213,4 x 264,2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.318.....	177
59. Angelica Kauffman, <i>Pénélope au métier à tisser</i> , 1764, huile sur toile, 169 x 118 cm, Brighton Museum and Art Gallery.....	179
60. Thomas Ryder d'après Angelica Kauffman, <i>Pénélope descendant l'arc d'Ulysse</i> , 1791, pointillé et eau-forte, 38,2 x 27,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1872,1012.1620.....	180
61. Thomas Ryder d'après Angelica Kauffman, <i>La Rencontre de Vénus, Énée et Achate</i> , 1791, pointillé et eau-forte, 31,3 x 24 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1875,0814.1359.....	180
62. Benjamin West, <i>Hercule à la croisée des chemins</i> , 1764, huile sur toile, 101,5 x 122 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 40-1886.....	182
63. Robert Strange d'après Nicolas Poussin, <i>Hercule à la croisée des chemins</i> , 1759, eau-forte et gravure, 50,7 x 39,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. U,8,15.....	184
64. Edward Fisher d'après Joshua Reynolds, <i>David Garrick entre les muses de la Tragédie et de la Comédie</i> , 1762, manière noire, 40 x 50 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0822.2099.....	185
65. Benjamin West, <i>La Contenance de Scipion</i> , 1766, huile sur bois, 100,3 x 133,3 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. 655.....	186

66. Nathaniel Dance, <i>Timon d'Athènes</i> , 1765-1770, huile sur toile, 122,2 x 137,5 cm, collections royales britanniques, inv. RCIN 406725	187
67. Joshua Reynolds, <i>Le Roi Lear dans la tempête</i> , 1762, huile sur toile, 75 x 62,5 cm, collection particulière.....	190
68. William Woollett d'après Francesco Zuccarelli, <i>Macbeth et les trois sorcières</i> , 1767, eau-forte, 45 x 55,2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1976.1.212.....	191
69. John Runciman, <i>Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête</i> , 1767, huile sur bois, 44,8 x 61 cm, 1767, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 570.....	192
70. Charles Spooner d'après Richard Houston, <i>David Garrick en roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête</i> , 1761, manière noire, 25,6 x 35,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Ee,3.109	194
71. Johann Zoffany, MM. <i>Shuter, Beard et Dunstall dans les rôles de Justice Woodcock, Hawthorn et Hodge, dans Love in a Village (1762) d'Isaac Bickerstaffe</i> , 1767, huile sur toile, 130,2 x 165,1 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1985.19.6.....	195
72. Graveur anonyme d'après Thomas Parkinson, MM. <i>Shuter et Quick et Mme Green dans les rôles de M. Hardcastle, Tony Lumpkin et Mme Hardcastle, dans la pièce She Stoops to Conquer (1773) d'Oliver Goldsmith</i> , 1775, manière noire, 25,5 x 35,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1902,1011.7334	196
73. Francis Legard d'après Gavin Hamilton, <i>Marie d'Écosse au château de Lochleven</i> , 1786, eau-forte et gravure, 48,3 x 61,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1872,0608.97.....	198
74. John Jones d'après George Carter, <i>La Mort de Philip Sidney</i> , 1782, manière noire, 48,7 x 62 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1871,1209.213.....	200
75. Richard Houston d'après Edward Penny, « <i>Officier donnant de l'argent à un soldat malade</i> », 1769, manière noire, 43 x 49,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1917,1208.2461.....	201
76. Joseph Wright of Derby, <i>Expérience sur un oiseau dans une pompe à air</i> , 1768, huile sur toile, 183 x 244 cm, Londres, National Gallery, inv. NG725	203
77. John Hamilton Mortimer, « <i>Saint Paul prêchant aux anciens druides bretons</i> », v. 1770, huile sur toile, 400 x 500 cm, Wycombe Museum, inv. HIWLH : T24.5.2005.1.....	205
78. Giovanni Battista Cipriani, <i>L'Annonciation</i> , 1769, huile sur toile, 290 x 137 cm, University of Cambridge, Clare College, inv. 52	213
79. Domenico Cunego d'après Gavin Hamilton, <i>La Colère d'Achille à la perte de Briséis (cycle de l'Iliade d'Homère)</i> , 1769, eau-forte et gravure, 45,5 x 62 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1873,0809.241.....	215
80. Giovanni Battista Cipriani, <i>La Colère d'Achille à la perte de Briséis</i> , 1786, pointillé et eau-forte, 39 x 44,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0808.2707	216
81. Giovanni Battista Cipriani, <i>Priam priant Achille de lui rendre le corps d'Hector</i> , v. 1776, huile sur toile, 106,8 x 106 cm, Philadelphia Museum of Art.....	219
82. Benjamin West, <i>Le Débarquement d'Agrippine à Brundisium avec les cendres de Germanicus</i> , 1768, huile sur toile, 163,8 x 240 cm, New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1947,16	220

83. Angelica Kauffman, « <i>L'Entretien d'Hector et Andromaque</i> », 1768, huile sur toile, 134 x 176 cm, Saltram, The Morley Collection (The National Trust)	222
84. Thomas Watson d'après Nathaniel Dance, <i>La Mort de Marc-Antoine</i> , 1780, manière noire, 21 x 15,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 2010,7081.3780	223
85. William Wynne Ryland d'après Angelica Kauffman, <i>Aliénor suçant le venin de la plaie d'Édouard I^{er} d'Angleterre</i> , 1780, pointillé et eau-forte imprimée en couleurs, 32 x 38 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1992,U.9	224
86. William Hamilton, « <i>Le Premier entretien du roi Edgar et d'Elfrida</i> », 1774, huile sur toile, 134,5 x 183 cm, National Trust, Ashbourne, Sudbury Hall, inv. 653 229	226
87. Benjamin West, <i>La Mort d'Épaminondas</i> , 1773, huile sur toile, 222,2 x 179,4 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 407524	228
88. Joshua Reynolds, <i>Cimon et Iphigénie</i> , 1775-1789, huile sur toile, 143,2 x 172,1 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 404695	229
89. Benjamin West, <i>Esquisse de l'Ascension du Christ (série du Progrès de la Religion révélée)</i> , v. 1782, huile sur toile, 126,4 x 71,1 cm, Londres, Tate Britain, inv. N05621	235
90. Thomas Lawrence d'après Raphaël d'Urbin, <i>La Transfiguration</i> , 1782, pastel, 117,5 x 73,7 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B2010.18	236
91. George Sigmund et Johann Gottlieb Facius d'après James Barry, <i>Vénus Anadyomène</i> , 1778, manière noire, 48 x 61,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0612.2198	238
92. Richard Cosway, <i>Nymphes avec un satyre</i> , 1770-1790, aquarelle sur ivoire, 12,6 x 20,7 cm collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 421101	240
93. Matthew William Peters, <i>Lydia</i> , v. 1777, huile sur toile, 64,2 x 77 cm, Londres, Tate Britain, inv. T04848	242
94. Benjamin West, <i>Le Départ de Regulus</i> , 1769, huile sur toile, 225,4 x 307,2 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 405416	247
95. David Allan, <i>La Contenance de Scipion</i> , 1774, huile sur toile, 161 x 137 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2256	249
96. Joseph Wilton, <i>La Mort du général Wolfe</i> , 1772, marbre et bronze, Londres, abbaye de Westminster	250
97. Richard Houston d'après Edward Penny, <i>La Mort du général Wolfe</i> , 1772, manière noire, 42,8 x 50 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1861,0608.331	251
98. Benjamin West, <i>La Mort du général Wolfe</i> , 1770, huile sur toile, 151 x 213 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, inv. 8007	252
99. James Barry, <i>La Mort du général Wolfe</i> , 1776, huile sur toile, 130,8 x 146,3 cm, New Brunswick Museum, inv. W1987	254
100. Edward Penny, « <i>Le Prodiges puni par la Négligence et le Mépris</i> », 1774, huile sur toile, 125,7 x 101,6 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.500	258
101. Edward Penny, « <i>La Vertueuse confortée par la Sympathie et l'Attention</i> », 1774, huile sur toile, 127 x 102,9 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.499	258
102. John Hamilton Mortimer, <i>Le Père du héros bénissant son départ (cycle du Progrès de la Vertu)</i> , v. 1775, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, Londres, Tate Britain, inv. N05838	259

103. Robert Dunkarton d'après George Romney, <i>La Mélancolie</i> , 1771, manière noire, 60,3 x 37,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1902,1011.802	270
104. Robert Dunkarton d'après George Romney, <i>La Joie</i> , Londres, 1771, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1874,0711.849	271
105. Benjamin West, <i>La Cave de Désespoir</i> , 1772, huile sur toile, 61 x 76,2 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.113	275
106. William Pether d'après Joseph Wright of Derby, <i>Ermite étudiant l'anatomie</i> , 1770, manière noire, 58,4 x 46,4 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.14593	278
107. John Dixon d'après Joshua Reynolds, <i>Ugolino et ses enfants dans le donjon</i> , 1774, manière noire, 50,1 x 62,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 2006,U.344	281
108. Annibal Carrache, <i>Pietà</i> , 1604-1606, huile sur toile, 92,8 x 103,2 cm, Londres, National Gallery	283
109. Henry Fuseli, « <i>Ezzelin Bracciaferro, plongé dans ses pensées, au-dessus du corps de Meduna, qu'il a tuée pour déloyauté, pendant son absence en Terre Sainte</i> », 1779, huile sur toile, 45,7 x 50,8 cm, Londres, Sir John Soane's Museum	285
110. John Singleton Copley, <i>Watson et le requin</i> , 1778, huile sur toile, 182,1 x 229,7 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1963.6.1	286
111. John Singleton Copley, <i>L'Ascension du Christ</i> , 1775, huile sur toile, 81,3 x 73 cm, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 25,95	289
112. Richard Earlom d'après Michel Vincent Brandoin, <i>L'Exposition annuelle de la Royal Academy de 1771, 1772</i> , manière noire, 46,8 x 55,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1902 111 901	291
113. James Barry, <i>La Tentation d'Adam</i> , 1776, eau-forte, 68 x 41,1 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,1031.216	292
114. James Barry, <i>Philoctète sur l'île de Lemnos</i> , 1777, gravure, 20,3 x 36,8 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.11066	294
115. James Barry, <i>Ecce Homo</i> , v, 1773, plume et encre brune, lavis bruns, 44,4 x 25,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,012.2148	300
116. Albrecht Dürer, <i>Ecce Homo</i> , v, 1498-1499, 11,6 x 7,5 cm, gravure sur bois, Washington, National Gallery of Art, inv. NGA 1943.3.3619	301
117. James Barry, « <i>Le Roi Lear et sa fille Cordelia, d'après la tragédie telle qu'elle a été écrite par Shakespeare</i> », 1774, huile sur toile, 102 x 128 cm, collection particulière	303
118. James Barry, « <i>Portraits dans les personnages d'Ulysse et de ses compagnons s'échappant de la caverne de Polyphème – Odysée d'Homère</i> », v, 1776, huile sur toile, 127 x 102 cm, Cork, Crawford Art Gallery, inv. 418-P	305
119. James Barry, « <i>Job réprouvé par ses amis</i> », 1777, eau-forte et aquatinte, 84,4 x 60,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,012.2170	307
120. James Barry, « <i>Orphée enseignant à un peuple sauvage la théologie et les arts de la vie sociale</i> », 1791, eau-forte, 41,7 x 50,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1849,1031.190	309

121. Alexander Runciman, <i>La Découverte de Conban par Fingal dans la caverne de Turthor</i> , 1751-1785, eau-forte, 14,7 x 8,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1852,0214.153	315
122. Alexander Runciman, <i>La Mort de Didon</i> , 1778, huile sur toile, 102 x 131,2 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2543	317
123. Giovan Francesco Barbieri, dit Guercin, <i>La Mort de Didon</i> , 1631, huile sur toile, 237 x 335, Rome, palais Spada	318
124. Henry Fuseli, <i>La Mort du cardinal Beaufort</i> , 1772, plume et encre brune, lavis bruns, 64,5 x 80 cm, Liverpool, Walker Art Gallery	321
125. Robert Dunkarton d'après John Hamilton Mortimer, <i>Sextus demandant à Erichtho de connaître l'issue de la bataille de Pharsale</i> , 1776, manière noire, 60,4 x 48 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1866,1114.398	325
126. John Hamilton Mortimer, <i>Edgar</i> , 1775, gravure, 40,6 x 33 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1976.1.178	329
127. James Durno, <i>Agrippine et ses deux enfants se lamentant sur les cendres de Germanicus</i> , v. 1772, plume et encre noire, 32,8 x 38,6 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1969,0721.2	331
128. Gavin Hamilton, <i>Le Débarquement d'Agrippine à Brundisium avec les cendres de Germanicus</i> , 1765-1772, huile sur toile, 182,5 x 256 cm, Londres, Tate Britain, inv. T03365	331
129. James Jefferys, <i>La Prédication de saint Paul</i> , 1778, plume et encre brune, lavis bris, 60,7 x 91,2 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 07/4336	337
130. Benjamin West, <i>Les Grâces dévoilant la Nature</i> , v. 1779, huile sur toile, 152,4 cm (diamètre), Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/1127	340
131. Angelica Kauffman, <i>La Composition</i> , 1778-1780, huile sur toile, 130 x 150,3 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/1131	341
132. Joshua Reynolds, <i>La Théorie</i> , v. 1779-1780, huile sur toile, 178 x 179 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/202	342
133. John Flaxman & Fabrique Wedgwood, <i>L'Apothéose d'Homère</i> , 1778-1779, plaque de jaspe de couleur bleu, relief moulé en jaspe blanc, 37,8 x 18,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1909,1201.186	344
134. John Singleton Copley, <i>La Mort du comte de Chatham</i> , 1779-1780, huile sur toile, 228,6 x 307,3 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00100	347
135. Joshua Reynolds, <i>La Mort de Didon</i> , 1775-1781, huile sur toile, 142,2 x 251 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 404696	351
136. Henry Fuseli, <i>La Mort de Didon</i> , 1781, huile sur toile, 244,3 x 183,4 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1976.7.184	354
137. Henry Fuseli, « <i>The Night Mare</i> », 1781-1782, huile sur toile, 101,6 x 127,7 cm, Detroit Institute of Arts, inv. 55.5.A	357
138. Gavin Hamilton, <i>L'Enlèvement Héléne (série de la vie d'Héléne et Pâris)</i> , 1784, huile sur toile, 367 x 306 cm, Rome, palais Braschi, inv. MR 3797	360
139. Robert Home, « <i>Zadig découvrant la reine Astarté, d'après le célèbre roman de Voltaire</i> », 1782, manière noire, 45,3 x 55,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 2010,7061.3837	362

140. Francesco Bartolozzi d'après Maria Cosway, « <i>Les Heures</i> » (<i>série de la Poets' Gallery de Thomas Macklin</i>), 1788, pointillé, 43,2 x 51,1 cm, Londres, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.19640.....	364
141. Edward Francisco Burney, <i>Le Mur septentrional de la Great Room, à la Somerset House, lors de l'exposition annuelle de 1784</i> , 1784, plume et encre grise, lavis gris, aquarelle, 26,8 x 44,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1904,0101.2.....	366
142. Henry Fuseli, <i>Lady Macbeth marchant pendant son sommeil</i> , v. 1784, huile sur toile, 221 x 160 cm, Paris, musée du Louvre, inv. R.F. 1970-29.....	367
143. Joshua Reynolds, <i>Thaïs</i> , 1786-1787, huile sur toile, 229,3 x 144,8 cm, The National Trust, Waddesdon Manor.....	369
144. Benjamin West, <i>L'Apothéose du prince Alfred et du prince Octavius</i> , 1783, huile sur toile, 240,6 x 153,7 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 405404.....	370
145. Thomas Gainsborough, <i>Le Prince Octavius (série des portraits de la famille royale)</i> , septembre 1782, huile sur toile, 56,4 x 42 cm, collections royales d'Angleterre, inv. RCIN 401018.....	371
146. Joshua Reynolds, « <i>Portrait de M^{me} Siddons</i> » (<i>Sarah Siddons en muse de la Tragédie</i>), 1783-1784, huile sur toile, 236,2 x 146 cm, San Marino, Huntington Art Gallery, inv. 21,02.....	372
147. Michel-Ange, <i>Le Prophète Joël</i> , 1508-1512, fresque, Vatican, chapelle Sixtine.....	373
148. John Singleton Copley, <i>Le Siège de Gibraltar</i> , 1783-1791, huile sur toile, 302 x 762 cm, Londres, Guildhall Art Gallery.....	375
149. Edward Francisco Burney, <i>Le Mur oriental de la Great Room, à la Somerset House, lors de l'exposition annuelle de 1784</i> , plume et encre grise, lavis gris, aquarelle, 33,5 x 49,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1904,0101.1.....	376
150. Thomas Gaugain d'après James Northcote, « <i>Portraits peints d'après nature, représentant le capitaine Englefield en compagnie d'onze membres de son équipage, se sauvant dans une chaloupe du naufrage du Centaur de 74 canons, en septembre 1782</i> », 1784, pointillé et eau-forte, 52,4 x 64,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1875,0710.149.....	377
151. George Davis d'après Joshua Reynolds, <i>Vue de la fenêtre occidentale de la New College Chapel d'Oxford</i> , v. 1907-1914, gravure, 14 x 9 cm, Hartford, Trinity College, Watkinson Library, inv. 32.65-9.....	382
152. Le Corrège, <i>La Nativité</i> (« <i>La Notte</i> »), 1525-1530, huile sur toile, 256,5 x 188 cm, Dresde, Gemäldegalerie.....	384
153. Joshua Reynolds, <i>La Nativité</i> , v. 1785, huile sur toile, 209,5 x 83,7 cm, collection particulière.....	385
154. <i>Vue de la fenêtre occidentale de la New College Chapel d'Oxford</i>	386
155. Edward Francisco Burney, <i>Satan haranguant ses troupes sur les rives du lac de feu, avec l'érection du palais du Pandemonium, d'après John Milton (The Eidophusikon)</i> , v. 1782, aquarelle, 19,7 x 27,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1963,0716.1.....	389
156. Joseph Wright of Derby, « <i>La Veuve du chef indien</i> », 1785, huile sur toile, 102 x 127 cm, Derby Museum and Art Gallery, inv. 1961-508/6.....	391

157. Joseph Wright of Derby, <i>Maria (d'après le Sentimental Journey de Laurence Sterne)</i> , 1777, huile sur toile, 100,3 x 125,7 cm, collection particulière.....	393
158. John Raphael Smith d'après Joseph Wright of Derby, « <i>La Jeune dame dans le Comus de Milton</i> », 1789, manière noire, 45,6 x 56,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1917,1208.3426.....	394
159. John Trumbull, <i>La Mort du général Montgomery</i> , 1786, huile sur toile, 62,5 x 94 cm, New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1832,2.....	405
160. Charles Reuben Ryley, <i>Le Retour d'Olivia</i> , 1786, huile sur toile, 27,9 x 34,9 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.545.....	408
161. Johann Gottlieb Facius d'après John Opie, <i>La Découverte de la mort de Juliette (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1786-1804, eau-forte et gravure, 32,6 x 42,9 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0822.3534.....	413
162. Pietro Antonio Martini d'après Johann Heinrich Ramberg, <i>L'Exposition de la Royal Academy de 1787</i> , eau-forte rehaussée de couleurs, 36,6 x 51,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Aa,1,24.....	416
163. Isaac Taylor II d'après John Opie, « <i>L'Assassinat de David Rizzio</i> », 1791, eau-forte et gravure rehaussée de couleurs, 48 x 59,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1891,0414.69.....	416
164. Anker Smith d'après James Northcote, « <i>Sir William Walworth, lord-maire de Londres en 1381, en présence de Richard II, alors âgé de quinze ans, tuant Wat Tyler, le chef des insurgés lesquels sont apaisés par le discours héroïque du roi</i> », 1796, eau-forte et gravure, 44 x 60 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. G,7 148.....	417
165. Martin Rota d'après Titien, <i>Le Martyre de saint Pierre de Vérone</i> , 1560-1580, gravure, 39,9 x 27,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1857,0613.338.....	418
166. Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, <i>Le Massacre des Innocents</i> , 1510-1514, gravure, 27,6 x 42,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. H,1.19.....	419
167. William Dickinson d'après John Graham, « <i>Le Meurtre de David Rizzio</i> », 1791, manière noire, 50,2 x 61,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1870,1008.2802.....	421
168. Joshua Reynolds, <i>Hercule enfant étranglant les serpents dans son berceau</i> , 1785-1788, huile sur toile, 303 x 297 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Hermitage.....	430
169. Joshua Reynolds, « <i>Les Paysans</i> » (série de la <i>Poets' Gallery de Thomas Macklin</i>), 1788, huile sur toile, 241,3 x 180,3 cm, Detroit Institute of Arts, inv. 55 278.....	436
170. William Artaud, « <i>Ode à la Compassion</i> » (série de la <i>Poets' Gallery de Thomas Macklin</i>), 1788-1790, huile sur toile, 241,3 x 204,5 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.539.....	438
171. Francesco Bartolozzi d'après William Artaud, « <i>Ode à la Compassion</i> » (série de la <i>Poets' Gallery de Thomas Macklin</i>), 1794, pointillé et eau-forte, 42,5 x 50,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0709.724.....	439
172. Francesco Bartolozzi d'après Henry Bunbury, « <i>La Pétition de la souris</i> » (série de la <i>Poets' Gallery de Thomas Macklin</i>), 1791, pointillé et eau-forte, 43,2 x 50,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1873,0809.209.....	441

173. Joshua Reynolds, <i>La Sainte Famille (série de The Holy Bible de Thomas Macklin)</i> , 1788-1789, huile sur toile, 198,1 x 149,2 cm, Londres, Tate Britain, inv. A00837	444
174. Francesco Bartolozzi d'après William Hamilton, <i>La Révocation d'Agar (série de The Holy Bible de Thomas Macklin)</i> , 1791, eau-forte et gravure, 30,5 x 25 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0312.180	445
175. Rembrandt van Rijn, <i>La Révocation d'Agar</i> , 1637, eau-forte et pointe-sèche, 12,7 x 9,7 cm, Washington, The National Gallery of Art, inv. 1943.3.7237	446
176. Joseph Constantine Stadler d'après Robert Smirke, <i>La Transfiguration (série de The Holy Bible de Thomas Macklin)</i> , 1791, eau-forte et gravure, 48,4 x 39,6 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0312.233	448
177. James Barry, <i>La Mort de Cordelia (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1786-1788, huile sur toile, 269,2 x 367 cm, Londres, Tate Britain, inv. T00556	451
178. William Sharp d'après Benjamin West, <i>Le Roi Lear déchirant ses vêtements dans la tempête (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1793, gravure et eau-forte, 44,2 x 59,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 24.63.1869	453
179. James Fittler d'après Francis Wheatley, <i>La Fête de la tonte (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1789, eau-forte, 49,9 x 63,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1922,0428.10	456
180. Caroline Watson d'après Joshua Reynolds, <i>La Mort du cardinal Beaufort (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1792, pointillé et eau-forte, 57,4 x 40,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1875,041.0.500.a	458
181. Gaetano Testolini d'après Joshua Reynolds, <i>Puck (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1789, pointillé et eau-forte, 23 x 18,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1868,0822.2146	463
182. James Parker d'après Henry Fuseli, <i>Puck (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1799, pointillé et eau-forte, 21,5 x 15,5 cm, New York, Folger Shakespeare Library, inv. 9173	465
183. Robert Thew d'après Joshua Reynolds, <i>Macbeth et les trois sorcières (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1802, pointillé et eau-forte, 49,7 x 63,1 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1977,U.773	466
184. James Durno, <i>Falstaff déguisé accompagné par Dame Page (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1788, huile sur toile, 158,5 x 218,2 cm, Londres, Sir John Soane's Museum, inv. SM P211	472
185. Benjamin Smith d'après George Romney, « <i>The Tempest</i> » (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell), 1797, pointillé et eau-forte, 50 x 63,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Dd,6.8.+	474
186. Joseph Wright of Derby, <i>Le Réveil de Juliette</i> , 1790, huile sur toile, 180 x 240 cm, Derby Museum and Art Gallery, inv. 1981-330	481
187. James Northcote, <i>Le Réveil de Juliette (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , v. 1790, huile sur toile, 274 x 334,5 cm, New York, Folger Shakespeare Library, inv. 3898	483
188. Giovanni Folo d'après Guy Head, <i>Écho</i> , 1814, gravure, 43 x 28,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1876,0708.2545	487
189. William Skelton d'après Thomas Stothard, <i>La Prédication de saint Jean-Baptiste (série de The Holy Bible de Thomas Macklin)</i> , 1792, eau-forte et gravure, 31 x 25,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0312.236	491

190. Robert Thew d'après John Hoppner, <i>Imogen demandant à Pisanio de la tuer (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1801, pointillé et eau-forte, 50,6 x 63,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Dd,6.39	493
191. Moses Haughton II d'après Henry Fuseli, <i>Ugolino et ses enfants dans le donjon</i> , 1809, pointillé, 60,8 x 44,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1861,0518.158	495
192. Francesco Bartolozzi d'après Maria Cosway, <i>Lodona (série de la Poets' Gallery de Thomas Macklin)</i> , 1792, pointillé, 43 x 50,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859,0709.729	498
193. Richard Westall, « <i>Le Bouton de rose, ou le Jugement de Paris</i> », 1791, aquarelle et gouache sur graphite, 32,1 x 38,1 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.4357	502
194. Marcantonio Raimondi d'après Raphaël d'Urbin, <i>Le Jugement de Pâris</i> , 1510-1520, gravure, 29,5 x 43,8 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. H,2,24	503
195. Adriaen Lommelin d'après Peter Paul Rubens, <i>Le Jugement de Pâris</i> , v. 1630, gravure, 45,8 x 62,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1891,0414.867	504
196. George Graham d'après Mauritius Lowe, « <i>Le Pouvoir royal, assisté de la Sagesse et de la Vertu, défendant la constitution de la Grande-Bretagne contre les attaques de la Sédition et de la Luxure</i> », 1793, manière noire, 82,8 x 59,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1883,0512.195	506
197. Robert Smirke, <i>Don Quichotte et Sancho Pança</i> , 1793, huile sur toile, 78 x 104,5 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/886	509
198. Robert Pollard et Francis Jukes d'après Robert Smirke, « <i>La Tentative d'assassinat du roi</i> », 1786, eau-forte et aquarelle, 44,1 x 55,2 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1880,1113.2269	511
199. William Skelton d'après James Northcote, <i>James Tyrrell descendant avec l'aide du chapelain de la Tour le corps des princes qu'il vient d'assassiner (série de la Shakespeare Gallery de John Boydell)</i> , 1795, eau-forte et gravure, 56,5 x 41,4 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Dd,6.25	514
200. John Mallord William Turner, <i>Vénus et Adonis</i> , v. 1803-1804, huile sur toile, 149 x 119,4 cm, Londres, Tate Britain, inv. TW1814	517
201. William Bromley d'après Henry Fuseli, <i>La Mort du cardinal Beaufort (série de l'Historic Gallery de Robert Bowyer)</i> , 1804, eau-forte et gravure, 47 x 33,4 cm, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1858,1099.105	522
202. William Sharpe d'après John Opie, <i>Boadicee haranguant les Bretons (série de l'Historic Gallery de Robert Bowyer)</i> , 1795, eau-forte et gravure, 46,9 x 33,3 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1858,1009.129	527
203. Thomas Lawrence, <i>Satan rassemblant ses légions</i> , 1796-1797, huile sur toile, 431,8 x 274,3 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/1094	530
204. Henry Fuseli, <i>La Naissance du Péché (série de la Milton Gallery)</i> , 1771-1799, huile sur toile, 142,5 x 118,7 cm, Dallas Museum of Art, inv. 1996.104.FA	547

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Problèmes	10
Projet	20
PREMIÈRE PARTIE	
L'INVENTION D'UNE TRADITION	
CHAPITRE PREMIER. La guerre des goûts	31
Le goût pour la peinture d'histoire italienne à la fin du xvii ^e siècle	31
Le goût italo-britannique	43
La troisième voie	
de James Thornhill	50
CHAPITRE II. Les projets de William Hogarth	65
L'obstacle de William Kent	65
William Hogarth, « peintre d'histoire satirique »	76
William Hogarth, peintre d'histoire ?	93
CHAPITRE III. La contestation d'un système	103
Hogarth critique	103
Hogarth critiqué	115
Hogarth concurrencé	121

DEUXIÈME PARTIE

LA CONQUÊTE DU GRAND STYLE

CHAPITRE IV. Quelle grandeur ?	133
La grandeur de l'expression	133
La grandeur de l'effet	137
La grandeur du style	143
CHAPITRE V. Quels modèles ?	153
Le goût grec	153
L'histoire anglaise	157
La sensibilité universelle	165
CHAPITRE VI. Quels héros ?	173
Les héros de l'Antiquité	173
Les héros des planches	188
À la recherche de nouveaux héros	197

TROISIÈME PARTIE

LA CRISE DE L'HISTOIRE

CHAPITRE VII. Les problèmes de l'art à la Royal Academy	211
Le risque de l'académisme	211
Le danger de l'opportunisme	231
Les limites des sentiments moraux	244
CHAPITRE VIII. La nouvelle question sublime	263
Les idées d'Edmund Burke	263
La peinture de James Barry	290
La génération des peintres sauvages	310

CHAPITRE IX. La bataille des expositions	339
« The love of Novelty » (1781-1782)	344
La guerre des styles (1784)	359
Les aventures excentriques (1785)	380
QUATRIÈME PARTIE	
LE TEMPS DES GRANDS PROJETS	
CHAPITRE X. Le marché de la Nation	403
La naissance du sentiment national	403
Le projet de John Boydell	410
L'exposition politique de 1787	415
CHAPITRE XI. Les galeries historiques	427
Encouragements : de nouveaux projets individuels et collectifs (1786-1789)	427
Célébration : l'ouverture de la Shakespeare Gallery (1789)	449
Contestations : la deuxième exposition de la Shakespeare Gallery (1790)	470
CHAPITRE XII. Un héritage problématique	489
Joshua Reynolds, un modèle problématique	489
Le difficile renouvellement des formes	513
Peinture et liberté : la Milton Gallery (1791-1799) d'Henry Fuseli	534
Conclusion	553
Bibliographie	557
Index des noms de personnes	587
Index des lieux	609
Table des illustrations	617

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use.