

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO - AMÉRICAINES

# Tropismes

## *L'ERRANCE*

### Numéro 5

*publié avec le concours du Centre National des Lettres*

Université Paris - X

1991

## L'œil erre : les parcours sériels de Hogarth

**A** propos du gribouillis que Sterne dessine dans le dernier volume de *Tristram Shandy* (Fig. 1) et qui décrit le mouvement de canne du Caporal Trim, Georges Poulet écrit, dans *Les Métamorphoses du Cercle* :

*Il est significatif que le personnage qui décrit ce mouvement symbolique, l'accomplisse au moment où il discourt sur l'idée de liberté. Le moulinet est une représentation de la pensée libre : libre de penser ce qu'elle veut, libre de ne plus penser ce qu'elle ne veut plus penser. La ligne sinueuse est la ligne qu'invente à mesure l'être affranchi de l'obligation de suivre une ligne fixe, l'être qui se détourne de la route droite et prend quand il lui plaît les chemins de traverse. La ligne de la beauté est donc aussi la ligne de la liberté ; en tout cas de cette liberté qui consiste à suivre son caprice, à adopter les itinéraires changeants que la fantaisie propose à l'esprit.<sup>1</sup>*

Hogarth étant, comme on sait, l'un des théoriciens les plus en pointe de cette esthétique de la sinuosité, je voudrais essayer d'examiner en quoi

1. Georges Poulet, *Les Métamorphoses du Cercle* (1961) (Paris, Flammarion, 1979), pp. 120-121.

ses réalisations les plus originales, c'est-à-dire ses séries d'images, pouvaient être l'expression de cette errance libertaire, sinon libératoire, dont parle Georges Poulet.

D'un point de vue thématique, on constate bien sûr que toutes ces histoires sans paroles que sont *A Harlot's Progress*, *A Rake's Progress*, *Marriage à-la-Mode*, ou *Industry and Idleness*, pour ne citer que les plus célèbres, toutes ces séries font le récit de héros dont la vie s'est mise à errer inéluctablement jusqu'à la mort à partir d'un événement ou d'un incident "déclencheur". Mais cette errance-là, loin d'être l'affirmation d'une quelconque liberté retrouvée, n'est en fait que la conséquence d'un vide existentiel profond dont l'enchaînement implacable des images ne fait que renforcer l'horreur. Ce n'est pas ce point de vue que je voudrais privilégier, préférant plutôt m'intéresser aux aspects formels de ces séries.

En effet, il me semble que la séquence d'images, c'est-à-dire la recherche d'une activation de la représentation picturale, et, avec elle, la prise en compte du trajet perceptif, sont la trace d'un nouveau rapport au temps et constituent l'une des manifestations les plus intéressantes de cette mise en mouvement fondamentale qui caractérise le XVIII<sup>e</sup> siècle, tant sur les plans social et politique que sur le plan artistique.

On sait que la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais voit l'ascension irrésistible des whigs dans une société dont la Bill of Rights de 1688 a définitivement horizontalisé l'organisation politique, en donnant le pouvoir réel au Parlement, et en privant le monarque à venir, quel qu'il soit, de toute velléité d'absolutisme. L'arrivée des rois allemands achèvera cette décapitation non douloureuse de la monarchie anglaise. L'esprit divin fera place à l'esprit des lois, la Sainte Trinité à la séparation des trois pouvoirs. Dès lors, tout est possible, et le but essentiel pour chacun, à quelque niveau qu'il soit, est de "parvenir", en soi, déjà, l'annonce de toutes sortes de parcours.

Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, la science a peu à peu découvert que tout était lié, que, comme le dit Poulet, «les choses sont rattachées les unes aux autres comme les fils de la toile d'araignée aux points d'intersection. Tout est relié à tout, et c'est cette liaison qui permet de passer d'une chose à l'autre par une ramification du mouvement investigateur.»<sup>2</sup> De plus, l'amplification de l'hégémonie commerciale

2. *Ibid.*, pp. 134-135.

de l'Empire britannique fait de la notion d' "échange" le noyau de toute démarche, d'une façon qui finit peut-être par déteindre sur le discours et les pratiques artistiques. L'art et la perception de la nature deviennent eux aussi conditionnés par l'idée d'un échange perceptif ; la nature comme l'art se met à parler au spectateur, ce qui implique message et destinataire ; c'est l'âge d'or de la "conversation". La suite du siècle révélera au promeneur solitaire que la voix qu'il croyait entendre dans la nature, celle d'un Dieu providentiel et bienveillant ou d'un destin implacable, n'est en fait que l'écho de ses propres voix intérieures, le reflet de ses propres angoisses. Mais pour l'heure, en cette première moitié du siècle, les "nouveaux" artistes, les partisans de cette nouvelle esthétique de l'échange s'opposent aux tenants des esthétiques figées, néo-classicisme ou jardin à la française, par exemple. A une époque où le mouvement, le trajet, le parcours, deviennent le motif essentiel des comportements sociaux et artistiques, les tentatives de codification et de hiérarchisation rigides des pratiques sociales et artistiques sont au cœur des polémiques.

Comme en prend conscience à ses dépens Mr Neville, le dessinateur de *Meurtre dans un Jardin Anglais*, cartographier le jardin et l'enfermer dans un cadre pré-établi, pré-posé sur le chevalet, fût-ce en plusieurs images, est une entreprise qui, ne tenant pas compte de l'évolution constante de la nature, finit inévitablement dans les flammes. La série de Hogarth est d'une certaine manière minée par cette ambiguïté : certes, pour lui, l'arrêt sur image, le tableau unique, figé, tout comme le jardin tiré au cordeau, c'est la mort de la nature, c'est la nature morte (qu'il considérait comme un genre mineur). L'inscription de l'image dans une série, comme le parcours sinueux du nouveau jardin "à l'anglaise", leur rendent un dynamisme plus fidèle aux mouvements du temps et de la nature ; cette nouvelle conception de l'œuvre d'art, qui entraîne une nouvelle perception elle-même plus active, confère à celle-ci une énergie, une liberté, que l'on croyait perdues. Mais pas plus Mr Neville que Hogarth – ou d'ailleurs, bien plus tard, Schoenberg – n'échapperont aux contraintes qu'impose à son tour la série, et si celle-ci crée un mouvement perceptif, elle en fige aussi le parcours d'une façon peut-être plus inéluctable que le tableau unique. "Formalisation du parcours", "esthétique de l'errance", autant d'oxymores qui, une fois admis, sonneront le glas du rococo, de la sinuosité, de la grâce, bref du XVIIIe siècle. J'y reviendrai.

Je voudrais donc d'abord tenter de replacer la série d'images de Hogarth dans un contexte idéologique plus vaste que le seul domaine

pictural et essayer de montrer en quoi l'esthétique de la séquence se retrouve dans bien d'autres domaines. Je ne parlerai pas du rapprochement évident des scènes de Hogarth et de celles du théâtre. Outre le fait qu'il s'agit là d'un terrain déjà bien défriché, et en dépit du fait que Hogarth lui-même demandait à ce que l'on juge ces gravures comme autant de pièces sans paroles [-I wished to compose pictures on canvas, similar to representations on the stage ; and farther hope, that they will be tried by the same criterion ... I have endeavoured to treat my subject as a dramatic writer ; my picture is a stage, and men and women are my players, who by means of certain actions and gestures are to exhibit a dumb show-<sup>3</sup>], bref, compte non tenu de cette déclaration, il ne me semble de toute façon pas que le théâtre soit un genre qui, malgré *The Beggar's Opera*, ait véritablement innové sur le plan formel au cours de ces années-là.

Je tenterai donc de présenter brièvement quelques-unes des démarches qui, en même temps que Hogarth, créent des formes semblables de parcours et font de l'errance perceptive, aussi organisée soit-elle, l'une des composantes fonctionnelles de l'œuvre. Pour cela, je me suis risqué à faire ma propre série, en m'intéressant successivement à quatre domaines "co-errants" : la littérature, la musique, l'architecture intérieure et les jardins. Après avoir ainsi tenté de définir les correspondances que ce que l'on appelait les "romans muets" de Hogarth entretiennent avec ces autres domaines, j'étudierai un certain nombre d'exemples de ces séries, en essayant de montrer le type de perception sinueuse auquel Hogarth convie son "spectateur", avant de m'interroger brièvement sur la portée de cette errance.

Il est difficile de parler brièvement de l'évolution des formes littéraires dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle - "The Rise of the Novel" - sans tomber dans les lieux communs ou les généralisations. Comme il s'agit d'un aspect du problème déjà abondamment commenté, je voudrais seulement insister sur certains des aspects formels de cette évolution, en particulier la prépondérance, là-déjà, de la notion de trajet.

L'année de la naissance de Hogarth, 1697, est aussi celle du dernier triomphe poétique de Dryden, *Alexander's Feast*, reconnu

3. William Hogarth, "Autobiographical Notes", in *The Analysis of Beauty* (1753), (Oxford, Clarendon Press, 1955), p. 209.

d'emblée, y compris par lui-même, comme l'une de ses réussites majeures, et que Walter Scott, plus d'un siècle plus tard, décrivait encore comme «an unequalled effusion of lyrical poetry.»<sup>4</sup> En fait, en cette fin du XVIIIe siècle, le discours esthétique dominant est, pour simplifier, celui instauré par Dryden et Dennis, dont les préceptes régissent les deux genres littéraires admis, la poésie et le théâtre. Normatif et élitiste, il se tourne ostensiblement vers le passé : le classicisme français, d'abord, mais surtout, au-delà de lui, le classicisme originel, particulièrement celui de l'époque augustaine et de ses bardes Horace et Virgile, manifestant ainsi la nette volonté d'un retour à l'ordre, de préférence l'ordre ancien, après l'agitation politique et religieuse que vient de connaître l'Angleterre.

Le débat majeur est de nature théorique, à partir des grands textes d'Aristote et d'Horace, et de leurs exégètes contemporains (les Boileau, Rapin, Mme Dacier, Rymer, etc.). Comme le dit Alain Bony, on se préoccupe avant tout «des conditions et des principes qui président à la création des œuvres et non de leur effet sur le lecteur.»<sup>5</sup> De même qu'en peinture l'heure est au portrait, figé, unique, peint par des imitateurs de Van Dyck ou de Lely qui habillent leurs modèles à l'ancienne mode, de même que le jardin est encore dessiné à l'équerre, la littérature est sous l'emprise de cette volonté de retour – de recours – à un passé ordonné et réconfortant où le discours autorisé est l'apanage de ceux qui en connaissent et en respectent les règles.

Cependant, la prolifération des traductions puis des imitations des textes, non seulement d'Aristote et de Horace, mais aussi de Homère et de Virgile, a aussi pour conséquence de remettre au goût du jour le poème épique et son motif central, celui du trajet, du parcours. Parallèlement, la grande effervescence religieuse que connaît l'époque, confirme le statut de la Bible comme référence permanente et primordiale, comme "texte séminal" dirait les Anglais, et la version narrative qu'en propose *Pilgrim's Progress* renforce les aspects éthiques de ce motif du trajet et complète sa respectabilité littéraire.

Dans cette présentation simplifiée des choses, on pourrait dire que l'un des ferments essentiels du roman, ou peut-être plutôt la courroie

4. *The Works of John Dryden*, (London, 1808), p. 94.

5. Alain Bony, *Joseph Addison et la création littéraire : essai périodique et modernité*, Thèse de Doctorat d'État présentée devant l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle (octobre 1979), p. 492.

de transmission qui relie l'ancien et le nouveau, et permet le passage des formes anciennes aux formes nouvelles, c'est à coup sûr dans le *Spectator* qu'on les trouve. Cette voix qui commence à se faire entendre, c'est celle d'un nouveau public, issu des divers niveaux de la prospérité commerciale que connaît alors l'Angleterre et qui, prenant conscience du décalage croissant entre le discours esthétique dominant et la réalité politico-économique, va créer ses propres modes d'expression. Certes cette poussée n'a rien de révolutionnaire : rejetés par l'aristocratie qui les méprise, ces nouveaux riches, ces premiers "parvenus", sont contraints d'affirmer, de façon parfois agressive, leur identité culturelle et sociale. Mais la possession de l'argent donne à tous, quoiqu'ils en disent, un ferme désir de faire partie des "Grands", et l'on assiste dès lors à tous ces mariages "mixtes" entre nobles et bourgeois, les uns pour redorer leur blason, les autres pour asseoir leur fortune. C'est le *Marriage à-la-Mode* de Hogarth.

De même en littérature, les écrivains trouvent dans le motif du trajet qu'ils vont adopter pour leurs romans la liberté, l'émancipation qu'ils revendiquent, tout en cherchant plus ou moins ouvertement la caution des modèles anciens qui leur permettra l'accès au panthéon littéraire. Et cette polyvalence, cette ambiguïté même du roman, lui ont valu le succès que l'on sait. Comme Marthe Robert le souligne :

*Le "faiseur de romans" est dans son projet même un fauteur de trouble, un contemplateur des qualités et des rangs, jusque dans ses efforts pour en gagner de plus élevés. Un parvenu, donc, qui fonde ses espoirs sur l'intrigue et la mythomanie, mais aussi un esprit de liberté, résolu à ne pas s'incliner devant l'irréversible, rebelle aux idées reçues aussi bien qu'aux situations préétablies, et subversif malgré le conformisme auquel il obéit finalement. Aventurier et arriviste, même quand il vise le but le plus haut ; libre et dominateur, bourgeois par excellence, toujours tenté par l'ordre et voué à un perpétuel mouvement.<sup>6</sup>*

Addison, surtout dans la célèbre série d'essais intitulés "The Pleasures of the Imagination", sonne discrètement le glas du discours normatif réducteur de l'esthétique néo-classique en affirmant subrepticement la supériorité de la Nature sur l'Art, et en inaugurant

6. Marthe Robert, *Roman des origines, origine du roman* (1972), (Paris, Gallimard, 1985), p. 36 et 39.

une nouvelle esthétique fondée sur les trois principes de "nouveau", de "surprise" et d' "ampleur" (Greatness), dont il développe successivement les qualités. Le titre même de cette série d'essais, "Les Plaisirs de l'Imagination"<sup>7</sup>, modifie de façon radicale les priorités du discours critique en plaçant la perception de l'œuvre au centre de ses préoccupations. Comme le dira Diderot quelques années plus tard, «ce ne sont plus des raisons, c'est une production qu'il nous faut.»<sup>8</sup> Ce sera la production romanesque.

Hormis les aspects idéologiques de l'émergence du roman, hormis la prééminence du motif du trajet, qu'il soit picaresque ou en chambre, prééminence qui montre, comme le dit Walter Benjamin, que «c'est bien le "sens" d'une vie qui est au centre de tout vrai roman»<sup>9</sup>, je voudrais juste m'arrêter quelques instants sur les différentes formes que prend le roman dans ces premières années de son existence, et qui s'apparentent en bien des points à la série hogarthienne.

Toujours en simplifiant, on pourrait dire que les deux types de roman qui émergent d'abord sont le roman d'aventures et le roman par lettres. Comme en témoigne la quasi-totalité de leurs titres, ils sont le plus souvent focalisés sur un personnage, de plus en plus réaliste, dont le rôle charnière est de tirer le texte vers la vraisemblance et le lecteur vers l'héroïsme. Indépendamment des différences majeures qui existent entre eux, l'une de leurs caractéristiques communes est une certaine fragmentation. Alain Bony a bien montré dans sa thèse à quel point la suite du siècle avait pu être influencée par la stratégie addisonienne de l'essai "périodique", qui précisément fragmente le message littéralement sur plusieurs jours, et, en retenant une partie de celui-ci d'un essai à l'autre, met en scène sa perception et crée ce que Bony appelle la "spatialité" du *Spectator*. Ce jeu sur le temps, si central dans l'esthétique de la série, devient vite l'une des préoccupations majeures des écrivains de fiction, conscients des limites, de l'invraisemblance et de la somnolence qu'impose la linéarité incontournable des structures syntaxiques qui constituent leur matériau. La fragmentation simpliste en aventures et en courts chapitres, imposée aussi, il

7. *The Spectator*, n° 411-421, du 21 juin au 3 juillet 1712.

8. *Entretien sur Le Fils Naturel* (1757), in *Œuvres*, (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951), p. 1232.

9. "Le narrateur ; Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov", in *Œuvres*, II (Poésie et Révolution), traduit par M. de Gandillac, (Paris, Denoël, 1971), p. 158.

est vrai, par la nature du public auxquels ces livres s'adressent, va peu à peu être remplacée par une fragmentation plus complexe dont le but est de créer une dynamique supplémentaire, celle de la perception de l'œuvre, mimétique des mouvements topologiques ou psychologiques des protagonistes. Le temps, le rythme de la perception deviennent une donnée essentielle de l'œuvre, si l'on prend les deux grands romanciers du milieu du siècle, Richardson et Fielding, on les voit insérer dans le déroulement de leurs histoires ce que Wolfgang Iser appelle des «gaps of indeterminacy»<sup>10</sup>, que Michel Charles, lui, appelle la «place à prendre»<sup>11</sup>. L'organisation des lettres dans *Clarissa* oblige le lecteur à se reporter fréquemment d'un morceau du récit à l'autre afin de reconstituer un déroulement de l'histoire. De même, l'entrecroisement tout érotique des parcours de Tom et de Sophia dans les deux derniers tiers de *Tom Jones* est savamment enchevêtré afin de jouer constamment sur le non-dit ou le non-montré, aussi explicites soient-ils<sup>12</sup>. Et l'on sait que chez Sterne, c'est précisément ce non-dit, cette fragmentation permanente du récit impossible, qui deviendront l'objet même du livre.

En tout état de cause, et pour être court, il ne fait aucun doute que cette torsion toute serpentine de la linéarité de la perception est en bien des points semblables à ce qui se passe dans la séquence d'images telles que Hogarth la développe dans les mêmes années. Indépendamment de l'évidente communauté de sujet, de motif, entre les romans de l'époque et les "Progress" hogarthiens, ils procèdent évidemment d'une réflexion esthétique commune.

Mais la littérature n'est pas le seul domaine où "ça" bouge, et je voudrais maintenant faire quelques remarques à propos de la musique.

Le besoin de libérer l'esprit de l'homme, surtout l'homme bourgeois, des contraintes que lui imposent l'ordre établi et les cadres sociaux ou esthétiques, la volonté d'insuffler à l'œuvre un nouveau mouvement, de lui faire connaître une liberté que l'on croyait muselée,

10. Wolfgang Iser, "Indeterminacy and the reader's response in prose fiction", in *Aspects of Narrative*, ed. by J.H. Miller, (New York, Columbia U.P., 1971), pp. 11-12.

11. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, (Paris, Le Seuil, Collection Poétique, 1977), p. 247.

12. Voir mon "Fielding and Hogarth's serpentine line", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, (The Transactions of the Seventh International Congress on the Enlightenment - Budapest - 1987), à paraître octobre 1989.

se traduisent en musique de deux façons. D'abord par une réflexion d'ordre philosophico-scientifique sur le concept de dissonance, ensuite par des tentatives d'innovations formelles aboutissant à la célèbre série, matrice du style que l'on appelle classique, je veux parler de la forme-sonate et de ses quatre mouvements.

Dans un article récent, Béatrice Didier a montré l'évolution de la réflexion sur la dissonance chez les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. D'abord perçue comme "désagréable", procédant de ce que Rousseau appelle des rapports "irrationnels", elle sert avant tout à mettre en relief l'excellence, l'entéléchie de l'accord parfait. L'évolution de la science acoustique permet de montrer la perfection mathématique de l'organisation de ce dernier, formée par les premières harmoniques d'un son : outre le son principal, la corde permet en effet d'entendre des sons secondaires plus faibles, répartis selon des intervalles du son principal et en confirment la suprématie dans l'accord parfait. L'analogie entre la composition de l'accord consonant et le modèle social qu'impose la monarchie de droit divin est peut-être ce qui explique la profusion des écrits sur la musique des philosophes de l'époque, et leur intérêt croissant pour le concept de dissonance. En tout état de cause, l'un des premiers à déstabiliser l'harmonie est, comme souvent, d'Alembert. Dans ses *Éléments de Musique*, il insiste sur l'importance de l'accord de septième de dominante [dominante = 5<sup>e</sup> note de la gamme : pour do majeur, accord sol/si/ré/fa], qui permet précisément par sa dissonance de savoir la tonalité dans laquelle on se trouve [D'Alembert : «le fa se trouve compris dans l'accord de sol, et le ton d'ut se trouve par ce moyen entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce ton seul auquel les sons fa et sol appartiennent à la fois.»<sup>14</sup>] De plus, il insiste sur l'importance de la note située un demi-ton au-dessous du son principal, la septième de la gamme, appelée "note sensible" ou "leading note", qui est évidemment dissonante par rapport à l'accord majeur principal mais vers lequel elle tend et qu'elle permet donc d'annoncer, de mettre en valeur, de repérer. Comme le résume

13. Béatrice Didier, "La réflexion sur la dissonance chez les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle : d'Alembert, Diderot, Rousseau", in *Revue des Sciences Humaines*, 1987-1, n° 205.

14. D'Alembert, *Éléments de musique théorique et pratique*, (Paris, David, Le Breton, 1752), p. 63 (et sq. sur la dissonance), cité par B. Didier, *op. cit.*, p. 17.

Béatrice Didier, pour d'Alembert, «la dissonance situe ; grâce à elle, on sait où l'on est, on y voit clair.»<sup>15</sup>

Diderot, dans ses *Mémoires de Mathématiques* (1748) montre à quel point, en fait, la dissonance est la manifestation musicale de ce besoin de variété qui assaille le siècle :

*Si l'esprit, qui est naturellement paresseux, s'accommode volontiers de rapports simples, comme il n'aime pas moins la variété qu'il craint la fatigue, on est quelquefois forcé d'user de rapports composés, tantôt pour faire valoir des rapports simples, tantôt pour ajouter à l'expression, et c'est delà que naît en musique l'emploi que nous faisons de la dissonance.*<sup>16</sup>

Et quelques années plus tard, dans *Le Neveu de Rameau*, il prononce l'éclatement de l'harmonie traditionnelle et bornée, dans une phrase qui pourrait servir de devise à l'esthétique – mais aussi à la réflexion politique – du XVIII<sup>e</sup> siècle :

*Rien de si plat qu'une série d'accords parfaits. Il faut quelque chose qui pique, qui sépare le faisceau, et qui en éparpille les rayons.*<sup>17</sup>

Celui qui, dans la perspective qui m'intéresse, montre le mieux les qualités dynamiques de la dissonance et son influence sur la création du mouvement, c'est Rousseau, qui, accessoirement, publie, la même année que le *Marriage à-la-Mode* de Hogarth, une "Dissertation sur la Musique Moderne". Quelques années plus tard, dans son *Dictionnaire de la Musique*, à l'article "Dissonance", il décrit comment celle-ci, qui n'existe que dans un contraste avec la consonance, produit un enchaînement et donc est source de durée. Créatrice de déroulement mélodique, elle génère du temps musical, elle «permet la progression du

15. B. Didier, *op. cit.*, p. 20.

16. *Mémoires sur différents sujets de Mathématiques* (1748), cité par B. Didier, *op. cit.*, p. 18.

17. *Le Neveu de Rameau*, in *Œuvres Complètes*, ed. Assézat-Tourneux, (Paris, Garnier, 1875-1877), Vol. XI, p. 394. D'ailleurs, comme le note Béatrice Didier, «le Neveu ne se contente pas de parler de dissonance, il est lui-même la dissonance dans le système social où il vit. [...] L'œuvre est rythmée comme une respiration, comme les mouvements du cœur, par l'alternance tension/résolution.», *op. cit.*, p. 24.

discours musical, elle est élément capital de sa syntaxe.»<sup>18</sup> Revient alors à l'esprit cette phrase si cruciale de *Tristram Shandy* :

*Attitudes are nothing, madam – 'Tis the transition from one attitude to another, like the preparation and resolution of the discord into harmony, which is all in all.*<sup>19</sup>

C'est bien cette esthétique de la transition, du passage, du parcours d'un état à un autre que l'on retrouvera dans les séries de Hogarth.

C'est dans des termes tout à fait semblables que Charles Rosen, dans son célèbre ouvrage *The Classical Style*, décrit les innovations formelles qui marquent le passage de l'esthétique du Haut-Baroque à celle de ce que l'on appelle, assez paradoxalement et depuis le XIXe siècle, le style classique. Il montre comment, au cours du XVIIIe siècle, et ce dans toutes les formes d'expression musicale, le sentiment dramatique et ses poses sont peu à peu remplacés par l'action dramatique. Et c'est ainsi qu'il explique la naissance de la séquence, de la suite de mouvements, qui aboutit à la forme sonate à quatre mouvements, dont on connaît la fortune depuis :

*By the first third of the century, dramatic expression was beginning to reveal itself not only in detail (the melodic line, its ornaments, the individual harmonic effects) and in texture, harmonic as well as rhythmic, but also in the large structure of the work. A syntactic art of dramatic movement was becoming possible, leaving behind it the more static art of dramatic situation and sentiment.*<sup>20</sup>

La forme ternaire – ABA – de l'aria ou du concerto grosso baroques laisse progressivement la place à une succession de mouvements à la fois plus autonomes et plus intégrés dans une progression qui débouchera sur la forme-sonate. Voici comment Rosen la décrit :

*The four movement forms of the sonata are arranged in a progressively relaxed order, and the order itself parallels the*

18. B. Didier, *op. cit.*, p. 21.

19. Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, IV, 6, (Hardmondsworth, Penguin Books, 1967), p. 278.

20. Charles Rosen, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, (London, Faber and Faber Ltd., 1976), p. 49-50.

*interior pattern of tension and resolution within the individual forms. [...] The main principle is one of recapitulation through the resolution of previous tensions, harmonic and rhythmic, and the return of the thematic material is always in an aspect significantly different from its first appearance in the exposition.*<sup>21</sup>

Le thème sort modifié de la sonate, modifié par la sonate, une sorte de Bildungsroman musical.

Parallèlement à l'émergence de la sonate, le XVIII<sup>e</sup> siècle voit aussi se développer une autre série qui d'abord fait scandale, c'est le concerto, célébration clinquante, si proche du roman, de l'individualisme triomphant. Le soliste n'est plus, comme dans la musique baroque, un membre de l'orchestre, occasionnellement mis en valeur par le ripieno, c'est-à-dire lorsque les autres instruments cessent un instant de jouer. Désormais l'entrée du soliste se prépare, c'est un événement semblable à l'entrée en scène du protagoniste ; ce soliste héroïcisé, dont on va suivre les aventures de mouvement en mouvement, évolue à l'image du héros de poème épique ou de roman.

Il y aurait beaucoup à dire encore sur l'évolution des formes et pratiques musicales en cette période charnière, l'apparition, sur les partitions, de la notation systématique de ce que l'on appelle les "nuances", "dynamics" en anglais ; l'émergence, aussi, de la musique "de chambre", forme musicale de la conversation, de l'échange intime, et qui concurrence la lecture des romans ; l'évolution de l'opéra, enfin et surtout, l'opéra, dont Charles Rosen montre bien qu'il devient au XVIII<sup>e</sup> siècle un exercice subtil de maniement du temps musical, à partir de situations souvent simplistes<sup>22</sup> ; mais outre le fait que les grands opéras de Mozart, et notamment celui qui s'apparente le plus aux séries de Hogarth, c'est-à-dire *Così*, sont bien plus tardifs, comme j'ai décidé de ne pas parler de l'aspect et du découpage théâtral de ces séries, je ne m'y arrêterai pas davantage, même si le récent travail de David Hockney sur le *Rake's Progress* de Stravinsky rend cet aspect des choses encore plus intéressant.

Il suffit en tout cas de constater à quel point le langage musical se renouvelle au XVIII<sup>e</sup> siècle pour créer une nouvelle esthétique, celle de la série de mouvements, dont chacun est d'ailleurs à lui seul déjà

21. C. Rosen, *ibid.*, p. 100.

22. C. Rosen, *op. cit.*, pp. 288-325.

une série de moments de plus en plus complexes. L'auditeur est convié à un parcours prosaïque, horizontal, déspiritualisé, en rupture avec la musique vocale religieuse jusqu'alors prépondérante, parcours dont les caractéristiques rappellent à plus d'un titre l'évolution de l'architecture et du jardin anglais à la même époque.

L'évolution de l'architecture intérieure, et le passage de la ligne formelle des pièces de réception, "the axis of honour", au parcours sinueux de chambre en chambre, conséquence d'une modification des pratiques sociales et de ce que Goldsmith appelait "an increase in general society", sont superbement analysés, on le sait, dans le célèbre livre de Mark Girouard, *Life in the English Country House*.<sup>23</sup> Comme il le montre, du XVI<sup>e</sup> jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le rythme de la soirée de réception, ce que l'on appelait "the assembly" était assez immuable. On prenait le dîner dans la grande salle à manger (Great Dining Chamber ou Dining Hall), puis on se retirait dans la pièce d'à-côté (the withdrawing room) pour le dessert, le thé, le "claret", pendant que les serviteurs aménageaient le hall pour le bal qui s'ensuivait. Les invités faisaient une chose à la fois, et la faisaient tous ensemble. On se déplaçait en cortège formel, le long d'un trajet aussi prévu que rectiligne. Plus on était intime ou important, plus on était autorisé à se rapprocher du sanctuaire que représentait la chambre, et appartements et pièces de réception étaient distribués selon le célèbre plan axial hiérarchisé [Fig. 2]. Même dans les grandes bâtisses comme Blenheim ou Ragley Hall [Fig. 3] qui comptent plusieurs appartements, on retrouve le même principe formel de la ligne droite, de l'aller-retour.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle introduit là encore la variété, et les types de réunion se diversifient : "the assembly", toujours, mais aussi "the masquerade", "the rout" (large evening party), "the drum" (evening assembly, private), "the ridotto" (concert + dance), et "the ridotto al fresco", qui déborde sur le jardin. Dans toutes ces réunions, on s'agite, on se déplace, on multiplie les parcours en fonction des activités. Ici, on joue aux cartes, là on prend le thé, ici on marche ou on danse, là on mange ou on joue du clavecin, là encore on discute ou on babille, et bien d'autres choses encore, bien entendu. Toutes ces activités se déroulent

23. Mark Girouard, *Life in the English Country House, A Social and Architectural History*, New Haven, Yale University Press, 1978, surtout pour ici son chapitre 7 : "The Social House : 1720-70".

en même temps, et conséquemment l'axe formel ne convient plus. Il y a de plus en plus de monde, qui occupe désormais plus d'une demi-douzaine de pièces. On multiplie les "assembly rooms" et les "pleasure gardens", et au lieu de pièces centrales de réception entre des appartements privés, on met en place une *série* de pièces communes qui se font suite les unes aux autres et s'articulent, progressent, s'enroulent autour d'un escalier de plus en plus serpentin, éclairé par le haut.<sup>24</sup> Chaque pièce, chaque image de la série est d'une couleur différente, et chaque invité, après avoir gravi l'escalier, passe de pièce en pièce à son gré, s'arrête pour se livrer à telle ou telle activité, relie par son parcours chacun des éléments de cette séquence visuelle et événementielle, à laquelle son choix d'étapes donne à chaque fois un sens différent, puis il redescend et repart [Fig. 4 : Norfolk House].

"The great drawing-room" cesse d'être le centre des cérémonies et devient l'étape, certes souvent la plus prisée, d'un parcours. Comme on le voit sur la photo de Hagley Hall [Fig. 5], le mobilier est délibérément repoussé sur les côtés (chose que le zèle du National Trust a trop souvent tendance à négliger) afin de permettre ces trajets multiples. C'est la consécration du "sideboard". Même le cérémonial des repas se modifie pour accompagner ce décentrage, cet excentrisme fondamental. En effet, au lieu de passer les plats ou de servir le vin directement à chacun, les valets de pieds et autres "butlers" cessent de décrire des cercles concentriques autour de la table, et emportent désormais assiettes et verres de chacun jusqu'au "sideboard" et les apportent une fois remplis, dans un ballet continu de parcours excentriques.

Les peintres de l'époque, Hogarth parmi eux, font de la description de ses intérieurs un nouveau genre, et l'on voit bien en quoi l'art narratif, fictionnel de Hogarth tel qu'on le trouve dans les séries est enraciné dans cette tradition réaliste.<sup>25</sup> Mais on voit aussi, et c'est évidemment ce qui m'intéresse ici, à quel point la notion même de série, de parcours, de parcours intérieur même, devient une caractéristique essentielle (in-errante) du nouveau style de vie. La démocra-

24. Pour de superbes photographies (et une analyse laborieuse) d'escaliers de ce type, voir la monographie consacrée par Peter Leach à l'architecte James Paine (London, Zwemmer, 1988).

25. On trouve plusieurs exemples de ce type de tableaux dans le remarquable catalogue de l'exposition tenue à la Tate Gallery (15 oct. 1987 - 3 jan. 1988), *Manners and Morals - Hogarth and British Painting - 1700-1760*.

tisation de pratiques sociales autrefois réservées à quelques-uns entraîne un rejet de schéma formel, rigide, aristocratique, au profit d'un style en mouvement, trace en surface de mouvements plus profonds, signe peut-être aussi, lorsque ce mouvement aura cessé d'être justifié, qu'il ne sera plus que forme, qu'il tournera à vide, signe d'une certaine errance existentielle sur laquelle je reviendrai.

Même s'il s'agit d'une histoire de poule et d'œuf, Girouard montre bien, il me semble, que le jardin anglais, auquel on a souvent accordé la prépondérance, n'est en fait qu'une conséquence supplémentaire de cette modification du style de vie ; le jardin "à l'anglaise" n'est qu'une amplification de cet abandon des pratiques sociales figées, linéaires, tirées au cordeau, au profit d'une mobilité plurielle. Le rejet du jardin formel, à la française ou à la hollandaise, dont la progression en étages jusqu'à la maison est mimétique d'une société hiérarchisée et regardant vers le haut, et correspond au plan axial avec accès codé, ce rejet se traduit par la conception de jardins aux multiples parcours, aux différents points de vue, et procède, on le voit bien, de la même démarche. C'est ce que je voudrais examiner brièvement avant de parler de Hogarth.

Dans son *Quatrième Essai de Morale*, le célèbre "Épître à Burlington" (1731), Pope décrit le jardin de "Timon's Villa" comme le modèle à ne pas suivre :

*On ev'ry side you look, behold the Wall !  
No pleasing Intricacies intervene,  
No artful wildness to perplex the scene ;  
Grove nods at grove, each Alley has a brother,  
And half the platform just reflects the other.  
The suff'ring Eye inverted Nature sees,  
Trees cut to Statues, Statues thick as tree.*

[1. 113-120]

Pope exprime là le rejet du jardin formel, à la française mais aussi à la hollandaise, rejet politique autant qu'esthétique, qui se manifestait depuis le début du siècle.<sup>26</sup> Critique en règle des modes importées des

26. Ce rejet du jardin classique est d'ailleurs parfois exagéré par la critique, et tant le travail de Le Nôtre que les commentaires de Pope et de ses contemporains sont trop souvent présentés de façon fragmentaire ou schématique.

cours étrangères, le débat se focalise le plus souvent sur les réalisations de Le Nostre, cet artiste français dont le nom même semble exprimer l'arrogance des classes possédantes et le rejet hors du jardin de ceux qui n'ont rien à y faire, "those who do not belong there".

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les préoccupations des jardiniers sont avant tout d'ordre architectural, et c'est la recherche de la symétrie qui prime [Fig. 6]. Toute courbe irrégulière, imprévue, est perçue comme une déformité, et le paysage est organisé scientifiquement en réseaux de cercles et de lignes droites, en parterres contigus dont la fantaisie n'est certes pas exclue (par exemple, le plan en quinconce ou le labyrinthe, ou "knot garden") mais est souvent épigrammatique, et l'ensemble est toujours protégé du reste de la nature par des murs ou d'abondantes rangées d'arbres à feuilles persistantes, ces "ever-green" qui tentent de faire échapper la nature aux mouvements du temps. Les perspectives sont droites, les jardins clos montent souvent en espaliers de plus en plus protégés tel un séraïl, ou alors ce sont de longues allées rectilignes bordées de grands arbres, mais l'ensemble, toujours, converge inexorablement vers la maison, selon un plan axial semblable à celui de l'intérieur.

Déjà en 1700, cependant, l'un des plus intéressants théoriciens du jardin, Timothy Nourse, commence à introduire dans ce plan les idées de nature et de mouvement. Après avoir décrit l'organisation formelle des deux paliers les plus proches de la maison, voici ce qu'il dit du troisième :

*Let this third region or wilderness be Natural-Artificial ; that is, let all things be disposed with that cunning, as to deceive into a belief of a real Wilderness or Thicket, and yet to be furnished with all the varieties of Nature.*<sup>27</sup>

Variété et divergence vont peu à peu s'introduire dans le jardin, d'abord avec les arrangements en patte d'oie [Fig. 7], où chaque allée est peu à peu enrichie par une "garden structure" qui attire l'œil et commence à disposer ici et là des étapes. Et puis ce sera la mise en place progressive, sous l'influence décisive de Pope et de Kent, des fameux "circuits", ces parcours serpentins et circulaires, de plus en plus divergents, de plus en plus imperceptibles de la maison centrale.

27. Timothy Nourse, *Of a Country House*, in *Campania Foelix : or A discourse of the Benefits and Improvements of Husbandry*, London, 1700.

Comme le rappelle Marie-Madeleine Martinet<sup>28</sup>, l'heure est à la recherche de perspectives multiples, et aux Leasowes, la propriété dont William Shenstone dessine le jardin, celui-ci avait fait en sorte que les trajets de la vue et ceux du promeneur divergent. On ne pouvait rejoindre la maison en empruntant le chemin parcouru par l'œil. C'est la mise en scène permanente de ce que Pope, après Virgile, appelle le Génie du Lieu, dont on renforce l'intérêt en multipliant les points de vue et les effets d'optique (ce sont les "eye-catchers", les "ha-ha"), jusqu'à la sophistication de la grotte que Pope crée à Twickenham, ornée de petits morceaux triangulaires de miroir se reflétant en un réseau infini de rayons, « a thousand pointed Rays glitter and are reflected over the Place »<sup>29</sup>. On pense à l'éparpillement des rayons dont parlait le Neveu de Rameau.

La libération de la nature dont se flatte ces nouveaux paysagistes, si elle est bien la marque de ce besoin de mouvement déjà constaté ailleurs, n'en est pas moins fictive. Certes le jardin est davantage relié à la campagne par la texture, la couleur, la forme des végétaux, mais l'organisation formelle demeure ("Parts answer'ing Parts shall slide into a Whole", dit Pope<sup>30</sup>), et comme l'exprime bien le petit guide du jardin de Stowe, « It has the peculiar charm of a compromise : the early geometrical structure is blurred, but not wholly effaced. »<sup>31</sup>

Dans la perspective (si je puis dire) de cette étude, ce qu'il est toutefois intéressant de noter, c'est une fois encore la mise en place d'une série de points de vue. Lord Percival, visitant ce même jardin de Stowe, exprime bien le rythme, la dynamique de la perception que ces nouveaux jardins amène :

*You think twenty times you have no more to see, and of a sudden find yourself in some new garden or walk, as finish'd and adorn'd*

28. *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, (Paris, Aubier, 1980), pp. 7-21. Voir aussi l'anthologie de référence sur les jardins, *The Genius of the Place, the English Landscape Garden 1620-1820*, edited by J.D. Hunt and P. Willis, London, Harper & Row, 1975.
29. Alexander Pope, "Letter to Edward Blount" (2 June 1725), in *Works* (London, 1739), Vol. VI, Letter XIV, p. 69.
30. *Epistle to Burlington*, ligne 66.
31. L. Whistler et al., *Stowe : A Guide to the Gardens*, 3rd revised edition, 1974, p. 15.

*as that you left. Nothing is more irregular in the whole, nothing more regular in the parts, which totally differ the one from the other.*  
(1724)<sup>32</sup>

Et Lord Kames, autre théoricien du jardin, explique de la façon la plus nette la nécessité de mettre le jardin en mouvement et de le composer en séries de points de vue :

*Avoid a straight avenue directed upon a dwelling-house ; better far an oblique approach in a waving line, with single trees and other scattered objects interposed. In a direct approach the first appearance is continued to the end ; we see a house at a distance, and we see it all along in the same spot without any variety. In an oblique approach, the interposed objects put the house seemingly in motion : it moves with the passenger, and appears to direct its course so as hospitably to intercept him. An oblique approach contributes also to variety : the house, seen successively in different directions, assumes at each step a new figure.*<sup>33</sup>

A Stowe, à Stourhead, à Blenheim, on trouvait deux circuits, l'un à faire à pied, l'autre à cheval ou dans quelque véhicule. Ces circuits étaient jalonnés d'étapes : ici on s'arrêtait dans un temple ou une pagode pour prendre une collation, là on observait le paysage d'une rotonde à la longue-vue, là encore, dans le secret d'une alcove de pierre, on faisait ... ce qu'on voulait. Chacun composait son trajet au gré de ses fantaisies [Fig. 8].

On le voit, cependant, cette excursion vers la nature est circulaire et le jardin demeure protégé de l'extérieur. Le "ha-ha" de surprise que l'on affecte de pousser devant les haies masquées qui protègent le domaine du monde extérieur ce "ha-ha" est peut-être aussi un petit rire nerveux de soulagement. C'est une époque où l'on déplace les villages avoisinants s'ils gênent la perspective. L'excursion "into the wilderness" est temporaire et le but est quand même de revenir au point de départ, l' "ensauvagement" au-dehors n'est pas encore de mise, les paysages sauvages ne deviendront "sublimes" qu'à la fin du

32. Lettre citée par S. Lang, "The genesis of the English Landscape Garden", in *The Picturesque Garden and its influence outside the British Isles*, ed. N. Pevsner, (Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D.C., 1974), p. 21.

33. *Elements of Criticism* (1762), ch. XXIV (Gardening and Architecture), Section III.

siècle. Une fois encore, donc, la mise en mouvement de la perception dans le jardin, le motif de la série que l'on retrouve ici, n'ont que l'apparence d'une libération. Le banquier whig, une fois "parvenu", adopte vite une perspective concentrique.

Toujours est-il que lorsque Hogarth travaille à ses propres séries, le jardin est en pleine "serpentinisation", en pleine "mise en perspective". Ici encore, c'est l'errance perceptive, certes bien encadrée, qui est recherchée. Dans *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau décrira bien le gain que représente le passage d'un type de paysage à l'autre, cette impression fugace que l'on erre seul dans la nature :

*Je ne sais si l'on a jamais essayé de donner aux longues allées d'une étoile une courbure légère, en sorte que l'œil ne pût suivre chaque allée tout à fait jusqu'au bout, et que l'extrémité opposée en fût cachée au spectateur. On perdrait, il est vrai, l'agrément des points de vue ; mais on gagnerait l'avantage si cher aux propriétaires d'agrandir à l'imagination le lieu où l'on est, et dans le milieu d'une étoile assez bornée on se croirait perdu dans un parc immense. Je suis persuadé que la promenade en serait moins ennuyeuse quoique plus solitaire ; car tout ce qui donne prise à l'imagination excite les idées et nourrit l'esprit.<sup>34</sup>*

Voyons maintenant, avec Hogarth, la version picturale du parcours et de la séquence.

Il n'est évidemment pas question d'envisager ici toutes les séries de Hogarth : elles sont d'un intérêt inégal et leur apport à la constitution d'une esthétique de la série est le plus souvent inversement proportionnel à leur intensité didactique, qui a tendance à en étouffer les audaces formelles. Ce à quoi je voudrais me limiter ici, c'est à l'idée même de série, et pour ce faire, j'ai centré mon analyse sur une étude de *Mariage-à-la-Mode* (1743), sans doute le point culminant de l'œuvre de Hogarth, réalisée au moment même où les jardins de Stourhead et de Stowe sont créés et commentés, au moment même, aussi, où Richardson et Fielding publient leurs grands romans.

Toutefois, avant d'étudier plus en détail cette série à 6 images, je m'intéresserai brièvement à des exemples de séries à 2 ou 4 images

34. *La Nouvelle Héloïse* (1761), IV, Lettre XI, (Paris, Garnier-Flammarion, 1967), p. 362.

dont la plus grande simplicité permet de mieux cerner les caractéristiques du genre.

Il ne fait aucun doute que le rapprochement littérature/jardin était à l'esprit de tous dans ces années 1740. William Shenstone, dans son jardin des Leasowes, exigeait du promeneur, comme je l'ai dit, qu'il empruntât un chemin bien défini, et il le décrivait ainsi «(It) resembles an epick or dramattick poem, building up to climaxes.» De même, le jardin de William Kent (et al.) à Stowe progresse de façon ostensiblement narrative et rappelle, avec sa série de points de vue, de tableaux faits de "meaningful juxtapositions", des œuvres comme *The Rape of the Lock* ou *The Dunciad*. (Voir notamment l'ironique mise en perspective du noble "Temple of Ancient Virtue" et de son pendant "The Temple of Modern Virtue" en ruine<sup>35</sup>). Hogarth lui-même, dans un brouillon non publié de *l'Analyse de la Beauté*, écrit :

*With that pleasure doth the mind follow the well connected thread of a play or a Novel which ever increases as the Plot thickens, and ends, when that is disclosed ; the Eye hath this sort of enjoyment in winding walks and Serpentine Rivers.*<sup>36</sup>

La série picturale est elle aussi un parcours, guidé et programmé de la même façon qu'un tour de jardin, et permet peu à peu à Hogarth d'élaborer la théorie formelle de l'art qu'il publiera une dizaine d'années plus tard dans *l'Analyse de la Beauté*. Hogarth, dont une des constantes de la carrière est une critique en règle des rigidités, des fixations de toutes sortes, qu'elles soient d'ordre social ou esthétique, dénonce toutes les démarches qui, telles le néo-Palladianisme de Burlington, l'Académisme à la française, mais aussi l'admiration sans bornes pour les différentes écoles de peinture ou sculpture italiennes dont les aristocrates de leur Grand Tour abreuvent les intérieurs anglais, Hogarth, donc, dénonce les démarches qui témoignent d'une vision passéiste, nostalgique et complexée de l'art et se bat contre toutes les tentatives visant à faire croire qu'il existe un "bon" goût. Comme le dit Pierre Boulez, «le bon goût, comme chacun sait, est le joli cercueil doublé de satin que prépare au goût l'académisme triom-

35. Sur le travail de Kent, voir le récent ouvrage de John Dixon Hunt, *William Kent, Landscape garden Designer*, London, Zwemmer, 1987.

36. *Analysis*, p. 171.

phant.<sup>37</sup> Or précisément, Hogarth, accusé par les tenants de ce que La Bruyère appelait "le Grand Goût" de n'être, du fait de ses sujets populaires, qu'un peintre de second rang, trouve dans la série la parade à cette accusation et la réponse au paradoxe qui sous-tend ses convictions esthétiques.<sup>38</sup> La série lui donne en effet l'occasion de montrer une façon nouvelle, "moderne" dit Fielding, et surtout bien anglaise, de libérer l'art des rigidités du classicisme, de l'imitation des Anciens, du palladianisme de l'art noble, enfermé derrière ses façades symétriques, en proposant une forme active, plurielle, en mouvement, fondée sur une certaine errance de la perception, cette liberté nécessaire aux Plaisirs de l'Imagination dont parlait Addison ; mais la série lui donne simultanément l'occasion de prouver que l'art nouveau qu'il propose, plus débridé, plus mouvementé, est néanmoins tout aussi savamment organisé que l'ancien, avec ses propres règles, et n'a donc aucune raison d'être exclu du "Grand Art". Chaque tableau de la série est certes une étape autonome et invite le spectateur à y organiser son propre parcours, mais l'effet d'ensemble des images perçues est méticuleusement programmé.

Comme les concepteurs des nouvelles formes de jardin, de musique ou de fiction, Hogarth privilégie le dynamique sur le statique, et fait de la ligne serpentine – présente sur le frontispice de *l'Analyse de la Beauté* [Fig. 9] – l'emblème de sa théorie, car sa complexité introduit dans l'œuvre une double activité. D'une part, cette ligne plaît et attire le lecteur de par sa variété :

*The serpentine line, by its waving and winding at the same time different ways, leads the eye in a pleasing manner along the continuity of its variety.*

D'autre part, et c'est là bien évidemment que le principe fonctionnel de la série prend tout son sens, cette ligne serpentine exige une activité de perception et d'imagination, elle-même génératrice de variété :

*By its twisting so many different ways, it may be said to inclose (tho' but a single line) varied contents ; and therefore all its variety*

37. "Le goût et la fonction", *Tel Quel* (Paris, Le Seuil, 1963), p. 33.

38. Hogarth, comme Fielding d'ailleurs, c'est un formidable besoin d'appartenir, d'être reconnu, tout en affichant avec agressivité sa différence et sa nouveauté.

*cannot be expressed on paper without the assistance of the imagination.*<sup>39</sup>

L'image qu'emploie Hogarth pour illustrer son propos est celle d'un fil s'enroulant autour d'un cône imaginaire [Fig. 10]. L'esprit suit la progression de cette ligne et compense en imagination son évolution chaque fois qu'elle disparaît derrière le cône. Par une perception active, le "beholder", le "spectateur" effectue donc un parcours sinueux, tantôt guidé, tantôt autonome, parcours qui s'enroule peu à peu autour d'un axe conjectural qui n'est pas présent dans l'œuvre et qui n'apparaît précisément que grâce à et lors de la perception de celle-ci. C'est cet axe que l'on pourrait peut-être appeler le "sens" de l'œuvre. A l'activité de l'œuvre perçue se joint celle de la perception, et c'est de cette double activité que naît, selon Hogarth, l'idée de beauté.

La série d'images et le jeu sur le non-représenté entre chaque image permettait donc à Hogarth, on voit bien comment, de proposer une nouvelle forme d'œuvre qui mette en pratique ces principes théoriques, puisqu'elle se fonde précisément sur l'idée d'un parcours, d'une perception sinueuse. En outre, les possibilités de rayonnement, de diffusion multiple que lui donnait la gravure, dont le réseau de distribution et la position même à l'intérieur de chaque maison étaient tout à fait semblables à ceux du roman, incitèrent Hogarth à développer un nouveau genre de "récits" picturaux (après tout "récit" n'est qu'un mauvais anagramme de "série"), immédiatement lisibles même par un public peu alphabétisé.

La série minimale, correspondant au récit minimal, c'est évidemment l'image unique dont l'histoire, simplifiée à l'essentiel, est à peine glosable. Le degré zéro, on le trouve peut-être dans *The Laughing Audience* (1733) ou *The Sleepy Congregation* (1736) dont l'intérêt ne réside d'ailleurs pas tant dans l'histoire, d'une densité minimale, que dans le choix du point de vue qui, dans les deux cas, témoigne de l'intérêt qu'a toujours eu Hogarth pour la réaction du public, la réception d'un texte, d'un spectacle, d'une œuvre d'art. La servante offrant ses fruits au beau marquis poudré (dans *TLA*) ou la belle endormie offrant d'autres fruits au regard torve du chapelain (dans *TSC*) ne sont que l'unité minimale de récit nécessaire au caricaturiste pour provoquer le sourire. L'image est d'une certaine manière figée (surtout dans le second cas), l'effet est instantané.

39. *Analysis*, pp. 55-56.

Avec *The Distress'd Poet* (1736-37) et *The Enraged Musician* (1741), le récit se densifie quelque peu, l'une comme l'autre racontant à sa manière une histoire. Ramenée à un incident particulier, décrivant ce que Ian Watt, à propos de Defoe, appelle "a circumstantial view of life"<sup>40</sup>, l'image s'individualise et perd son côté générique : à l'inverse des deux gravures précédentes, celles-ci appellent du spectateur ("beholder") une verbalisation, une mise en récit ("C'est l'histoire d'un poète dont" ... / "C'est l'histoire d'un musicien qui ...") dont l'effet immédiat est d'investir l'image d'une temporalité (avant, pendant, après) et d'une causalité ("C'est parce que, etc. ... qu'il ne pourra pas, etc. ..."). Hogarth souhaitait cette mise en mots de ses images, lui qui accompagna souvent la publication de ses gravures d'un poème ou d'un descriptif écrit par d'autres. Ce type de perception anime littéralement (et littérairement) l'image, puisque celle-ci est mise en mouvement par le parcours narratif dont chaque "percepteur" l'accompagne ; l'une comme l'autre, on le remarque, est d'ailleurs conçue selon une ligne perceptive déjà complexe avec aller-retour (gauche-droite-gauche, l'un en perception frontale, comme au théâtre, l'autre avec ligne de fuite-"eye-catcher"). Enfin, on peut aussi noter la présence, mimétique de la verbalisation intérieure par le spectateur, d'une bande sonore (*soundtrack*, autre parcours) de paroles et de bruits qui incitent le spectateur à augmenter le volume, à entendre ce qui se dit.

Dans les séries à deux images, les plus simples d'un point de vue conceptuel sont évidemment celles proposant un contraste direct. La plus célèbre est évidemment la paire *Gin Street/Beer Lane* (1751) dont les nombreuses oppositions terme à terme permettent, selon le degré de perception et d'analyse, une lecture plus ou moins approfondie d'un message somme toute simple. On voit bien néanmoins que l'on est ici dans une série non narrative, dont le propos, en dépit d'un fourmillement d'allusions topiques, est général. Certes le vote du Gin Act en 1751 renvoie à un contexte précis, mais l'opposition éthique (ou éthylique) présentée ici a une portée qui dépasse le lieu et la date. Les deux images sont destinées à une lecture parallèle et non successive, fait d'allers-retours éclairants, mais dénuée de toute progression, de toute tension d'ordre narratif. le modèle explicite de Hogarth, les deux gravures de Pierre Brueghel l'Ancien, *Cuisine maigre* et *Cuisine*

40. *The Rise of the Novel*, Pelican Books, p. 66.

*grasse*, en renforce encore le côté générique. On trouve exactement le même fonctionnement dans la série de deux gravures *The Invasion* (1756), où l'opposition soldats anglais/soldats français dépasse le contexte de la Guerre de Sept Ans qui la motive.

Plus intéressante de notre point de vue, même si, en fait, plus simpliste que les précédentes, la série *Before & After* (1736) [Fig. 11] dont le titre annonce bien le principe. Certes, là encore, l'effet proviendra d'une confrontation des deux images,<sup>41</sup> et on voit bien que l'humour repose sur une idée de suspense, de rétention d'information. *Before*, de par son titre même est, comme diraient certains linguistes, fléché à droite, ou avec borne de droite ouverte : s'il y a un "before", il va y avoir un "after", suspense, frustration, envie sont créés (et en ce sens le sujet choisi est tout à fait approprié). La perception est orientée comme une lecture, de gauche à droite.

Cette tension temporelle, cet embryon de récit (si je puis dire) sont accompagnés de différents détails qui montrent bien l'intérêt que Hogarth portait au facteur temps. Le basculement suspendu de la coiffeuse (mieux appelée en anglais "a vanity"), métaphorique de celui de la jeune fille, souligne l'interruption artificielle du déroulement temporel de même que leur effondrement ultérieur permet de découvrir, désormais inondé d'un soleil qui a baissé, le second tableau du cupide au feu d'artifice évocateur. La position du chien, calme après la chute, finit de conjuguer l'action à un temps passé.

Au-delà du fonctionnement simple du principe, ce que l'on peut toutefois constater, c'est évidemment l'absence de centre, ce vide où le spectateur est invité à se glisser en imagination, "la place à prendre", ce dont Hogarth disait, dans sa définition de la ligne serpentine, qu'il ne pouvait être exprimé sans l'aide de l'imagination. Les deux images, les deux positions du couple, mises côte à côte, forment un V suggestif mais dont la pointe ne vise que l'esprit du voyeur, mis en appétit par la première image. Le miroir le renvoie bien à lui-même. Entre le "il va lui ..." de cette première image et le "il lui a ..." de la seconde, se trouve une image intermédiaire, imaginaire, un présent de la narration, qui fait que l'on souhaite le passage de la première à la seconde et qui crée donc le mouvement. Les temps de la narration ("tenses") créent la tension qui appelle, comme la dissonance en musique, une résolution.

41. "In Hogarth's excellent works, you see the delusive scene exposed with all the force of humour and, on casting your eyes on another picture, you behold the dreadful consequences", Henry Fielding, *The Champion*, 10 June 1740.

On retrouve trace de cette simple utilisation du mouvement temporel dans les séries plus complexes de Hogarth. Ainsi le passage de la 1ère à la 2ème image de *A Harlot's Progress* implique une "chute" de la jeune campagnarde qui n'est pas visualisée et fonctionne bien selon le principe de *Before & After*. Mais la nouveauté de Hogarth va consister à introduire variété et complexité dans cette structure simple, en étudiant les ricochets : *A Harlot's Progress*, comme *The Rake's Progress*, la série à 6 ou 8 images, c'est en fait, before, and after, and after, and after, etc. On trouvera la même chose dans *Marriage-à-la-Mode*, où la première image, celle du contrat de mariage, sert de déclencheur à toute une série de "after-effects", dont le dévoilement successif et implacable crée un nouveau type d'errance, bien inéluctable celle-là.

Avant d'étudier cette série en détail, je voudrais juste m'arrêter encore quelques instants sur une série intermédiaire à 4 images, *The Four Times of the Day* (1738) [Fig. 12] dont le fonctionnement, s'il n'est pas à proprement parler de nature narrative, nous renseigne de façon intéressante sur les rapports de Hogarth avec le temps.

La complexité que cette série affiche de prime abord vient peut-être précisément du décalage, de la tension entre la progression naturelle annoncée par son titre et l'impossibilité d'en suivre les étapes, pourtant consciencieusement étiquetées. En fait, au-delà d'une série simple de cocasses ou burlesques images londoniennes, sa richesse, sa portée visent avant tout, et ce au contraire des autres séries, un public de "connoisseurs" au sens qu'avait ce mot à l'époque, public conscient du genre traditionnel, de l'"hypothème" que Hogarth ici délibérément maltraite. Intéressé par l'effet de série, il n'est pas surprenant de le voir en effet reprendre à son compte un modèle déjà ancien, celui des "points du jour", et dont les caractéristiques s'apparentent, voire se combinent, dans l'iconographie traditionnelle avec le motif des Quatre Saisons, des Quatre Âges de l'Homme, des Quatre Humeurs ou des Cinq Sens. On pense au Michel-Ange de la Chapelle funéraire des Médicis, mais surtout à ces peintres de genre hollandais (de Vos, van de Helde, Berghem) dont nombre de reproductions ornaient les intérieurs anglais. (Hogarth lui-même reviendra à ces thèmes dans ses *Four Stages of Cruelty*).

Mon propos n'est pas de déchiffrer ce palimpseste ni de tenter de décrypter les nombreux travestissements burlesques auxquels se livre

Hogarth<sup>42</sup> mais il est évident que l'intérêt essentiel de cette série vient du choix même du sujet, qui est révélateur de l'importance qu'il accordait à l'évaluation critique de ses séries, et ce en 1738, soit après les deux *Progress* (Harlot/Rake) et avant *Marriage-à-la-Mode*. En effet, conscient du médiocre intérêt que la critique avait témoigné à l'égard de ses précédentes séries, Hogarth élabore ici une sorte de série-manifeste à l'intention de ses contemporains intellectuels, dans laquelle il entend montrer, comme le fera Fielding quelques années plus tard dans la Préface de *Joseph Andrews*, que l'utilisation de modèles anciens n'empêche pas, bien au contraire, le traitement de sujets modernes, définissant ainsi une nouvelle direction pour l'art anglais. L'utilisation d'un modèle habituellement considéré comme s'appliquant à des sujets "nobles", chargés d'allégories classicisantes, permet à Hogarth de rehausser le statut de ses sujets (considérés comme "bas, populaires, vulgaires") et de pervertir l'échelle des valeurs esthétiques établies, en montrant en quoi l'art sérieux peut être comique et l'art comique sérieux, à mi-chemin entre sublime et grotesque. L'utilisation de lieux, d'événements et de personnages typiquement anglais renforce, bien entendu, le nationalisme de sa démarche. Hogarth répète maintes fois dans ses écrits son horreur d'une imitation passive des modèles anciens. Cette série constitue donc avant tout "sa" réforme de l'odieux visuel.

Dans l'optique de cette étude, ce sur quoi je voudrais m'arrêter, c'est plutôt l'utilisation même que Hogarth fait de la notion de série et du maniement du temps à l'intérieur de celle-ci, ce temps dont le titre nous indique bien qu'il est le sujet traité.

A la différence des autres séries de Hogarth, celle-ci est circulaire, et donc d'une certaine manière figée, et c'est peut-être ce paradoxe-là qui l'intéresse. En effet, toutes les séries allégoriques de type "Quatre Saisons"/"Quatre Points du Jour"/"Quatre Âges de l'Homme", bien que décrivant le passage du temps, ont une qualité a-temporelle, éternelle, emblématique, fréquemment renforcée dans les représentations traditionnelles par la présence de divinités, généralement la série *Aurore/Vénus/Diane/Proserpine*. Récupéré par les paysagistes hollandais, le thème devient la célébration d'une nature certes démythologisée mais dont la description, pour réaliste qu'elle est avec ses tableaux de chasse ou ses travaux des champs, n'en demeure pas moins

42. Pour une analyse plus détaillée de cette série, voir Sean Shesgreen, *Hogarth and the Times-of-the-Day Tradition*, Ithaca : Cornell University Press, 1983.

abstraite, non-contextualisée, idyllique. Pour Hogarth, la nature moderne, c'est le Londres des années 1730, c'est-à-dire, à ce qu'il peut en voir tous les jours, une effervescence sociale, une vie dé-rythmée, *dischronique*, motivée par la seule appétence. Source d'aliénation et de morcellement, l'individualisme "per se" tue l'individu, et cette société célèbre chaque jour davantage sa rupture avec la nature. Le temps, ce n'est plus ce soleil qui, le matin, dans la série traditionnelle, inonde le paysage de ses rayons bienveillants et, le soir, laisse place à une lune caressante, le temps, en 1738, c'est une réalité économique, «une force artificielle et tyrannique qui domine la vie des gens.»<sup>43</sup> Comme on le voit dans les deux premières images, les pendules ont, dans le ciel, remplacé les astres, Hogarth, contrairement à Pope, ne reconstruit pas la nature perdue en concevant un jardin anglais. Son modèle est ici très swiftien, les hommes sont déshumanisés, dépersonnalisés, les valeurs humaines sont des valeurs marchandes.

Le jardin traditionnel de l'Aurore est devenu, dans la première image, Covent Garden, un marché, un jardin de briques, étouffé de bâtiments inquiétants, et la nature n'a plus droit qu'au coin inférieur gauche, quelques légumes minables. Dans la deuxième image, la rivière traditionnelle de Midi est devenue une saillie de pierre, cet égout rigide et transversal qui sépare nourritures terrestres et nourritures spirituelles, et dont même le contenu est un produit de l'homme. Dans la troisième image, Sadler's Wells n'est déjà plus ce havre de campagne qui faisait sa réputation. «Half-rural Sadler's Wells» dira quelques années plus tard Wordsworth dans *The Prelude*, soulignant lui aussi l'incursion, l'intrusion de plus en plus envahissante des institutions humaines. L'eau est désormais canalisée sur le devant de la scène. Enfin, à la dernière image, cette dantesque représentation de l'Enfer au quotidien, le seul élément naturel qui subsiste, le bout du ciel, est lui-même traversé, travesti par la fumée humaine.

Les quatre images se répondent ainsi l'une à l'autre, mais tout est fait pour briser la léthargique et édifiante harmonie de l'iconographie traditionnelle. Comme le montre la dernière image, tout se renverse, tout bascule et le "Sic transit gloria mundi" sous la pendule de l'église dans la 1ère image se termine dans un bain de feu. Mais Hogarth bouscule aussi les habitudes en créant un décalage grinçant entre les moments de la journée et les saisons. Dans la tradition des Points du

43. Sean Shesgreen, *op. cit.*, p. 107.

Jour, le matin est printanier et le jour se déroule au rythme de l'année jusqu'à la nuit de l'hiver, de l'endormissement de l'homme et de la nature. En faisant débiter la journée, non seulement dans une sorte de nuit, mais surtout en hiver, en divorçant le couple auquel tout le monde s'attend, et donc en ne permettant plus aux deux cycles de rouler en phase, Hogarth instaure une perception bancale, décalée, subversive, dont, pour des raisons tant thématiques qu'esthétiques, il ré-utilisera le rythme syncopé dans *Marriage-à-la-Mode*. De plus, dans la 1ère image, c'est plutôt "the morning after the night before", fléché à gauche, où le soleil réconfortant, réchauffant mais irréaliste de la tradition fait cruellement défaut, comme le fait remarquer la femme au premier plan. Hormis la prude Aurore, chacun semble ici en train de terminer sa nuit, de même qu'à la quatrième image, chacun se prépare à la commencer, et ce en totale contradiction avec le rythme traditionnel des activités humaines modelées sur celui de la nature et du mouvement des astres. Le lecteur des quatre gravures, pris à contre-pied par ces décalages, par ce déroulement disharmonieux d'une séquence qui, littéralement, s'annonçait pourtant "sans histoire", le lecteur est ainsi directement invité à épouser de l'œil ce monde sens dessus dessous, à la recherche de l'harmonie perdue. Mais, comme on le voit à la 4ème image, le cycle brûle. L'œil erre en tout sens à la recherche du sens. Le cercle harmonieux de la traditionnelle série temporelle est devenu vicieux, à la dernière image, c'est même un cercle infernal.

Cette utilisation du temps, cette perversion du rythme inhérent à la perception normalement linéaire de la série d'images, cette célébration de l'irrégulier, du dissonant visuel, voilà ce qui fait de *The Four Times of the Day* une étape importante dans l'évolution de la conception hogarthienne de la série, entre les deux premiers "Progress" et *Marriage-à-la-Mode* que je voudrais étudier maintenant.

Lire cette série de six gravures [Fig. 13] est un jeu infini,<sup>44</sup> et il est évident que ma seule prétention ici est de fournir, je l'espère, ce que les restaurateurs de la nouvelle cuisine appellent une "mise en bouche". Avant d'emprunter certaines des allées qui parcourent cette série en un réseau étourdissant d'allers-retours signifiants, je voudrais d'abord en effectuer le parcours premier, celui de la découverte linéaire, de gauche à droite, des images les unes après les autres. Il me faut avant

44. Pour une analyse plus détaillée de cette série, voir Robert Cowley, *Marriage-à-la-Mode, A Review of Hogarth's Narrative Art*, Manchester University Press, 1983.

cela préciser un point important : une grande partie des gravures de Hogarth, dont celles-ci, ont été réalisées à partir de tableaux, uniques, dont on lui avait passé commande et qui donc les précèdent. La contrainte majeure de la gravure est qu'elle inverse l'image, et s'il est vrai que, grâce au miroir, on peut, en gravant, restituer l'image originelle, Hogarth n'a pas demandé aux graveurs de *Marriage-à-la-Mode* d'avoir recours à cet artifice, car précisément chaque tableau avait au départ été conçu à l'envers, et c'est en fait la gravure en sens inverse qui en rétablit la structure visuelle et narrative. L'explication en est simple : la série des tableaux, Hogarth savait qu'elle finirait sur les murs peu publics de quelque marchand fortuné, peut être peut-être même un jour éclatée en plusieurs lots. La série de gravures, par contre, allait avoir un impact beaucoup plus grand, et s'adresserait, comme je l'ai déjà dit, au public pluriel qui, à l'époque, fait aussi le succès du roman. C'est donc la série de gravures qui, à ses yeux, devait être la plus riche. Certes, il y aurait beaucoup à dire sur l'intelligence de la palette chromatique des tableaux, et il y a là, de jaunes en jaunes, de bleus en bleus, bien d'autres parcours à faire. Mais outre le fait qu'il était impossible de les reproduire fidèlement et que la simplification chromatique des gravures facilite en fait l'accès à d'autres réseaux de lecture, il m'a paru préférable de privilégier celles-ci pour leur plus grande cohérence narrative.

Dès l'annonce publicitaire que Hogarth fait de la publication de cette série, il la décrit comme représentant «a Variety of Modern Occurrences in High Life», et dans sa critique du 30 janvier 1745, le *London Evening Post* écrit «Each Picture is an entire Subject of itself.» Et c'est peut-être le premier paradoxe de ce récit : s'il est facilement glosable d'image en image en un récit structuré, on constate aussi qu'en fait, chacune des images pourrait s'appeler "Marriage-à-la-Mode", avec des sous-titres comme :

- Image 1 : "Je t'aime, moi non plus"
- Image 2 : "Scène de ménage ordinaire"
- Images 3 et 4 : "Chacun sa Vérité"
- Image 5 : "Drame de la jalousie"
- Image 6 : "L'amour, la mort".

On pense un peu à ces séries de médaillons peints par Brueghel qui illustrent des proverbes et en enchevêtrent les vérités.<sup>45</sup> Cette

45. Voir notamment l'étude qu'en fait Michel Butor, *Les Mots dans la Peinture*, Genève, Skira, 1969.

fragmentation, cette étanchéité, et, d'une certaine manière, cette itération du motif dans les différentes scènes de la série, un peu sur le modèle des "Variations sur un thème" en musique, est un des nombreux éléments qui créent cette perception hoquetée, en ricochet, dont j'ai déjà eu et aurai encore l'occasion de parler.

De la pièce de Dryden dont Hogarth emprunte le titre, on retrouve peu de choses, que ce soit sur le plan thématique ou structurel. Seuls quelques critiques, au prix de nombreuses contorsions, ont voulu voir des échos de l'un dans l'autre. Je suis peu convaincu. Par contre, les deux séries de gravures de l'artiste français Abraham Bosse, *Le Mariage à la Ville / Le Mariage à la Campagne* (1633) sont plus intéressantes à titre de contraste. On y voit une représentation réaliste mais idéalisée des différentes étapes d'un mariage "en général", "hors mode" celui-là ("Le contrat"/"La rentrée des mariés"/"L'accouchement"/"Le retour de baptême"/"La visite à l'accouchée"/"La visite à la nourrice" – visiblement la veine s'épuise, l'inspiration s'étiole), mariage dont le bonheur abstrait et pré-posé ne permet aucun traitement ironique, ni même simplement narratif du sujet. L'absence de toute tension, de toute temporalité autre que celle de la biologie, rend cette série théorique, édifiante, documentaire. L'emprunt majeur de Hogarth, hormis le thème et la sérialisation, est peut-être le nombre d'images, 6, sur lequel il serait un jour intéressant de s'interroger.

Prenons donc d'abord la série de Hogarth dans l'ordre des images.

### *1ère image*

Quelle plus belle illustration du frontispice de *l'Analyse de la Beauté* que cette première image ! Le passage de l'œil de tête en tête et de gauche à droite décrit l'une des lignes serpentine les plus démonstratives, et cette double ondulation relie en fait les points des deux triangles que forment les deux groupes de personnages, l'un pointé vers le haut, l'autre vers le bas. Une fois cette arabesque tracée, on s'intéresse évidemment au contenu de l'image.

D'entrée de jeu, comme dans *Four Times of the Day*, le spectateur de la gravure est pris à contrepied. Le pied est d'ailleurs l'un des motifs prépondérants de cette première image. En effet, ce début est en fait une fin. Dans toute bonne histoire qui se respecte, la phrase "il se marièrent, etc." intervient toujours à la fin. Or ici, c'est la scène inaugurale. Ça commence mal ... Mais c'est d'autant plus intéressant qu'en fait on se rend vite compte que l'histoire, précisément, n'a jamais eu lieu, puisqu'il est clair que les deux jeunes gens ne se connaissent

pas. La première image de la série est donc l'aboutissement officiellement heureux d'une histoire qui n'a en fait jamais eu lieu. La scène ne semble donc fléchée ni à droite ni à gauche. Il y a blocage. Le thème en est évident et rappelle le sous-titre de *Clarissa* : «Showing the distresses that may attend the misconduct both of parents and children in relation to marriage.» Les deux chiens, comme toujours chez Hogarth, sont là en burlesque chœur antique, et montrent (ce type de chien s'appelle bien "pointer") qu'une fois enchaînés les deux membres du couple auront du mal à adopter la même position.

Ceci n'est en fait que le premier signe que quelque chose ne va pas, et l'un des premiers parcours que l'œil effectue met en relation les nombreux éléments qui indiquent, comme le pied emmitoufflé et surélevé du père, que nous assistons ici à une vaste entreprise de "covering up" et de "propping up". Le comte qui vend son titre contre la fortune du roturier a autant besoin de béquilles que le bâtiment démesuré qu'il se fait construire. L'arbre généalogique qu'il nous montre a une branche cassée, et ce mariage forcé est le dernier recours pour tenter d'en sauver le fruit. Malheureusement, à en juger par l'attitude du jeune couple, il n'est pas dit qu'une nouvelle branche pousse vite. D'ailleurs le jeune marquis en sera-t-il même capable ? Son robuste père est atteint de la goutte, signe d'une sexualité et d'une glotonnerie excessives, dont le seul résultat est ce frêle garçon déjà miné par la vérole, comme en témoigne la tache noire dans son cou. Le père a dû être grand et fort, il s'est même fait représenter dans un portrait grandiose, pastiche désordonné du *Louis XIV* de Rigaud, mais on voit bien, au bas de ce portrait, que le boulet qui sort du canon positionné sans ambiguïté n'est en fait qu'une petite boulette. Le coup qu'il a tiré n'aura pas beaucoup d'effet. Certes, ce fils sait disposer ses pieds d'une façon gracieusement angulaire, mais la pose n'est plus à l'ordre du jour. Ce sont les pieds sur terre du riche bourgmestre qui désormais occupent le centre de la scène. D'ailleurs le fils ne voit pas dans le miroir que c'est un autre qui fait la cour à sa femme. Il a le dos tourné, son regard, déjà, pointe vers la deuxième image, vers la suite de la série, vers la mort.

La grâce de sa pose efféminée est touchante de nostalgie dans le contraste qu'elle offre avec la marche opiniâtre du temps que représentent, dans l'écho de leur pose grincheuse, le père et la fille. Mais le ver est dans le fruit. L'anarchie, la disharmonie, la dissonance, viennent perturber la première ligne serpentine de la perception. L'œil est ici mis en alerte car la vue est le sens prépondérant de cette image.

En ce jour où officiellement on est heureux, où, comme dit le dicton, «on regarde ensemble dans la même direction», ici, personne ne se regarde, chacun évite le regard de l'autre, et les lignes de tous ces points de vue divergent dans un fouillis grinçant.

Tous les tableaux aux murs représentent des scènes de mort, de martyr ou de torture, David et Goliath, Judith et Holopherne, Saint Sébastien. Dès lors, le conseiller qui s'adresse à la mariée et dont la tête se situe sur la ligne de partage des murs où sont accrochées toutes ces scènes peu gaies semble investi d'une mission bien spéciale : la plume qu'il taille de son rasoir n'est pas la fléchette de Cupidon mais l'épée de David. La 5ème image de la série confirmera son habileté à en manier le fer. Enfin, dans le triangle qui monte entre les deux mariés, la présence de la tête de la Gorgone Méduse indique bien que quiconque regardera les choses en face sera irrémédiablement pétrifié. «There is no backing out.» Il n'y a que deux lignes de fuite, la fenêtre, mais la perspective est bloquée par cette monstruosité néo-palladienne qui s'effondre avant même d'être bâtie, ou le miroir, mais celui-ci est trompeur. Seule solution, comme dans le labyrinthe, avancer, tourner la page.

Juste un mot, avant cela, de la structure générale de cette image : on remarque l'omniprésence du motif du triangle : en plus des deux groupes de personnages déjà signalés, on note le tabouret sur lequel repose le pied, les lignes formées par les béquilles, et sur la table, le triangle signifiant Mortgage/Bougie/Marriage Settlement qui résume l'accord passé. Dans le tableau mineur, celui des trois jeunes, on remarque que le fils est en fait formé de deux triangles mis base contre base, que la fille n'est qu'un gros triangle inélégant, et que le futur amant est un triangle noir. Triangle, trois côtés pour un mariage, d'entrée de jeu, on voit bien que quelque chose est difforme. Le triangle formé par les chiens est d'ailleurs tordu. Dans ce même groupe de personnages, Robert Cowley fait aussi remarquer que chacun d'entre eux, se livrant à une activité circulaire forme avec ses mains une ligne ininterrompue, qui l'isole des deux autres, indique sa propension au parcours individuel, et le caractérise de façon proleptique : le mari prend tout ceci "with a pinch of snuff" et le petit doigt en l'air, la mariée joue déjà avec son anneau de mariage, le conseiller fourbit ses armes.

On voit donc à quel point cette image est un excellent premier mouvement, au sens musical du terme. le thème principal, richardsonien, du mariage d'intérêt voué à l'échec est prépondérant, mais le

riche bourgmestre, en amenant son conseiller, introduit un second thème, qui ne sera développé qu'au quatrième mouvement, c'est-à-dire l'agent de la catastrophe adultère. Passons à la deuxième image.

*2ème image*

Souvent appelée ironiquement "the tête-à-tête", cette image pourrait elle aussi s'appeler "the morning after the night before", car la structure en est bien celle de *Before and After*. Le problème est en fait "after what ?" Loin d'être une pause dans une action qui n'a jamais commencé, on y voit déjà cette "hébétude proche de la mort" dont parle Jean Starobinski dans *L'Invention de la Liberté*.<sup>46</sup> Plusieurs constatations d'emblée s'imposent : dans la séquence visuelle, le fils a pris la place du père à gauche du tableau, et de l'autre côté de la table ronde, c'est désormais la fille qui occupe le centre. De plus, on remarque l'inversion quasi-parfaite des expressions de ces deux personnages d'une image à l'autre. Désormais, le mari boude, la femme sourit, "Before"/"After". La femme a même adopté la position élégante des pieds qu'avait son mari dans l'image précédente, mais dans un écartement de cuisses qui, loin d'être gracieux, vire ici à l'obscène. L'un comme l'autre porte les stigmates de ses actions passées et qui forment l'intervalle non montré qui sépare l'image 1 de l'image 2. Sans s'attarder trop sur ce que le petit chien pourrait être en train de renifler, on remarque que l'épée du mari est cassée sans même avoir été tirée de son fourreau, commentaire à peine voilé d'une impuissance que les petites statuette de marbre sur la cheminée, substitués grotesques d'une progéniture qui ne vient toujours pas, semblent confirmer. La femme, elle, s'est livrée à toutes sortes de jeux. Son pied droit pointe vers le célèbre livre de Hoyle sur le whist, publié en 1742, et qui mit ce jeu à la mode. Mais surtout, elle a visiblement pris une leçon de musique, et l'on connaît la réputation des "maîtres de musique". On peut se demander, d'ailleurs, si le conseiller qui lui faisait des "ouvertures" dans l'image précédente n'est pas venu lui proposer d'autres tyes de "mouvements". En tout cas, la leçon semble avoir été interrompue et le maître s'être enfui précipitamment au retour du mari.

L'intendant, dont la poche contient l'un des sermons les plus célèbres du prédicateur George Whitefield, *On Regeneration*, montre bien par son geste et son départ que la morale n'a plus ici sa place. Les

46. (Genève, Skira, 1964), p. 86.

factures qu'il tient sont en bien plus grand nombre que le seul reçu qui pendouille, et l'on comprend dès lors sa volonté de quitter lui aussi la scène au plus vite.

Une fois que l'on a parcouru la ligne qui relie ces trois personnages, on constate qu'en fait l'intendant représente le sommet d'un nouveau triangle dont les deux membres du couple forment la ligne de base. Tel un cheval de trait, il semble tirer l'un et l'autre vers leurs destins séparés que décriront les images 3 et 4. Comme le dit justement Cowley, sa fonction est à proprement parler celle d'un enjambement. La chaise renversée pointe de façon accusatrice ses deux pieds galbés vers l'un et l'autre de ses époux désunis. Comme toujours chez Hogarth, un meuble renversé est signe d'un tumulte moral, d'une confusion existentielle. En fait, une étude plus minutieuse de l'image révèle, ici encore, que tout est sens dessus dessous. La décoration est un vrai salmigondis de styles : la prétentieuse arche palladienne est en accord avec le style classicisant de la cheminée, mais le buste à l'antique, les chinoiseries, le tapis oriental, l'horloge rococo à la française au-dessus du mari où le poisson sorti de l'eau sert de socle à un chat, tout ceci révèle l'excès et l'absence de toute cohérence. On remarque à ce propos que le poisson a la même position que le mari et le chat la même expression de contentement que la femme. Ce n'est pas le mariage de la carpe et du lapin, mais du poisson et du chat. Peut-être le mari est-il aussi un "cold fish" ?

Les tableaux au mur, qui dans l'image précédente, représentaient des scènes de violence ont été remplacés par des images de saints, mais le premier tableau pudiquement caché et le pied protubérant qui en ressort – encore un pied – indiquent bien qu'il y a un temps pour tout. On sait que depuis la période élisabéthaine, l'association "foot" / "Foutre" était fréquente.

Enfin, on constate, et peut-être aurais-je dû commencer par là, à quel point le centre de cette image est vide. J'ai rappelé que dans les intérieurs anglais de l'époque place était faite pour les parcours d'une pièce à l'autre. Mais dans cet intérieur-ci, tout semble figé, ce vide central paraît bien métaphorique de la vacuité essentielle qui tue ce mariage à feu lent. Ce couple s'appelle les Squanderfield, et c'est bien un champ de choses disséminées que nous avons ici. La jolie ligne serpentine de la première image est ici remplacée par le rythme saccadé des mouvements du chien et des membres des trois personnages, les uns ascendant, les autres descendant, et c'est sur ce pas claudiquant que l'on passe à la troisième image.

### *3ème image*

Les images 3 et 4 marquent une rupture complexe de la ligne narrative. D'abord parce qu'elles ne représentent pas la suite directe évidente des images précédentes, ensuite parce que, d'une certaine façon, on pourrait les considérer comme simultanées. Cette discontinuité et cette contiguité sont en fait là pour souligner la disconnexion du couple qu'annonçait l'image précédente, chacun étant maintenant sur une ligne narrative séparée, sans correspondance.

L'image 3 est à coup sûr la plus énigmatique de la série, et les nombreux commentateurs de cette œuvre ont tous avoué leur perplexité quant à son sens. Je ne peux que faire de même.

Les deux groupes de personnages sont, d'une part le vicomte et sa jeune "protégée", prostituée dont l'âge probable fait frémir, d'autre part le "quack", Monsieur de la Pilule, alias le Docteur Misaubin, fournisseur de pilules miracle, et l'imposante "procuress", fournisseuse, sans aucun doute, de la petite fille, et comme l'écrit le premier commentateur de ces gravures, l'Abbé Rouquet «une de ces femmes qui perdues depuis longtemps, font enfin leur métier de la perte des autres.»<sup>47</sup> Deux hypothèses peuvent être émises : étant donné la place stratégique et peu ambiguë du couvercle de la boîte de pilules, dans l'entrecuisse du vicomte, et au vu des deux symboles phalliques qui traversent l'image en son centre, il semble que le niais sourire du vicomte soit celui d'un homme à la recherche de la pilule aphrodisiaque qui lui rendra sa virilité perdue. La mode était alors à l'achat d'extrait de corne de licorne dont l'effet était garanti. Seconde hypothèse, qui d'une certaine manière exclut la première, le tire-bouchon au pied de la petite fille, la petite montre qui pend sur son ventre, le rasoir qu'ouvre l'entremetteuse, et les lunettes qu'essuie le docteur, tout cela semblerait indiquer que la fille est sur le point de subir une version plutôt élémentaire de l'I.V.G. Il faudrait se renseigner sur les pratiques abortives au dix-huitième siècle pour savoir si cela est plausible. Mais qu'importe. Pourquoi la pilule, alors ? Celle-ci aurait à faire avec ce que l'on appelait "the nobleman's disease", responsable des premières traces de vérole au coin des lèvres de la fille.

47. Jean Rouquet, *Lettres de Monsieur ... à un de ses amis à Paris pour lui expliquer les estampes d'Hogarth* (1746).

Le mari semble en tout cas bien plus heureux avec les petites filles qu'avec sa propre femme, et traite celles-là avec la tendresse qu'il eût dû réserver à celle-ci. La petite fille est elle aussi entre ses jambes. Une fois encore, on assiste à un renversement des valeurs.

Quoi qu'il en soit, et quels que soient les motifs qui amènent le mari dans ce cabinet, il y a bien un squelette dans le placard, et celui-ci semble vouloir donner le baiser de la mort. De tous les éléments grinçants, grotesques ou horribles qui peuplent ou meublent ce cabinet, c'est lui qui attire l'œil et domine la scène. On est en pleine danse macabre.

Sur le haut de l'armoire, on retrouve un trépied qui ressemble fort au tabouret sur lequel reposait le pied du père ; mais c'est aussi la réplique exacte, en miniature, de la potence de Tyburn, telle qu'on peut la voir dans l'avant-dernière image de *Industry and Idleness*. À côté de ce trépied, on peut voir cette tête aux yeux exorbités, troisième, après la Gorgone et le buste à l'antique, d'une série de têtes qui commentent l'action vue de haut. Celle-ci, telle ces enfants dans les tableaux de *Le Nain*, ou mieux, tel le jardinier nu dans *Meurtre dans un Jardin Anglais*, fixe le spectateur de la gravure et semble prêt à lui cracher sa pilule à la figure. D'une certaine manière, le spectateur devient ainsi, par ce contact potentiel, une curiosité supplémentaire de ce cabinet infernal, et ce visage qui le dévisage est un défi à son inattention.

Pour finir, on ne peut manquer de noter que la séquence visuelle de gauche à droite s'achève sur un crâne : «Alas ! Poor Yorick.»

#### 4ème image

La quatrième image nous ramène chez les Squanderfield où nous participons désormais aux activités de l'épouse. La première impression est à nouveau celle d'un grand désordre, non seulement du fait de la présence de onze personnages sur la scène, amis aussi du fait que l'absence de fenêtre et de source de lumière rend l'atmosphère particulièrement étouffante.

La présence des armes du père Squanderfield sur le cadre du lit nous apprend la mort de celui-ci, et un agrandissement des cartes d'invitation disséminées aux pieds du chanteur nous apprend aussi que le couple a modifié son de "Squanderfield" en "Squander", une diminution qui non seulement semble annoncer l'extinction progressive de la race, mais également focalise l'attention sur le sens même du verbe "to squander", ce que certains appelleraient un renvoi à la notion.

On remarque aussi tout de suite que le conseiller-amant, tout bouffi dans sa pose de patricien, a pris la place et du père et du fils, et ce de part et d'autre de la séquence visuelle, puisque c'est aussi son portrait qui désormais orne les murs de la comtesse. La tétine qui pend au bras de celle-ci nous indique qu'un heureux événement s'est produit, mais l'extraordinaire triangle qui, en bas à gauche, partant du petit garçon noir, s'amenuise, depuis l'Actéon encorné, symbole du mari cocu, en passant d'objet grotesque en objet grotesque, jusqu'au chien miniature, progéniture minable de ceux de la première image, ce triangle pointé vers les images suivantes annonce de nouveau et de façon poignante l'extinction prochaine de cette race dégénérée. Avec ce triangle hallucinant, situé exactement au milieu de son œuvre la plus achevée, il me semble qu'Hogarth est au sommet de son art.

Au-dessus de cette série d'objets, le nouveau couple est figé dans une pose qui se veut galante. Certes, l'amant pointe de la main vers la représentation d'un bal masqué, nouveau divertissement à la mode auquel il convie sa partenaire, mais en fait, ils sont réunis en un ovale touchant, de part et d'autre, une fois encore, d'une table qui semble ronde, mais qui ici fait fonction d'autel, et ils semblent être engagés dans un simulacre de mariage sous l'œil officieux du prêtre-coiffeur, après avoir lu ensemble les pages brûlantes du *Sofa* de Crébillon Fils, publié lui aussi en 1745, et qui traîne désormais sur la banquette. Les lignes que forme le voile de part et d'autre du miroir invitent l'œil du spectateur à unir les deux mains des personnages afin de compléter le losange, faisant ainsi de celui-ci une sorte d'enfant de chœur, témoin privilégié de cette cérémonie très à la mode.

Les deux tableaux qui les surplombent, *Jupiter et Io* d'après Le Corrège, et *Lot et ses filles* d'après Le Caravage, introduisent les idées de viol et d'inceste et finissent de pervertir l'apparente innocence de cette union immorale.

L'autre groupe de personnages est un peu disposé en miroir, du fait de l'opposition des deux personnages féminins au centre. En fait la séquence visuelle dans cette partie du tableau devrait plus naturellement partir du chanteur, mais l'œil est troublé par cette grosse tache blanche que forme la femme pâmée du centre droit. Ce groupe est également un peu énigmatique et semble vouloir représenter différents types d'affectation ou de renversement de la nature. Le chanteur est un de ces castrats bouffis italiens si en vogue à l'époque, "those mophrodites singing in English opera" comme les appelle Mrs. Slipslop dans *Joseph Andrews*. Ici encore, c'est le thème de l'impuissance mâle

qui est mis, si j'ose dire, en relief, et est d'ailleurs renforcé de façon plus que tangible par le tableau au-dessus du flûtiste qui montre un aigle s'en prenant directement aux parties génitales du pauvre Ganymède. Le thème que joue le flûtiste est celui de l'inversion, le graveur ayant dû, lors de la transposition du tableau original, mettre la flûte du mauvais côté, Hogarth a dû se réjouir de ce commentaire imprévu. L'officier prussien boit du chocolat en attendant son tour pour le coiffeur, ses cheveux en papillottes étant là pour montrer une fois de plus l'emprise de la mode sur la nature. Enfin la jeune compagne montre par sa pâmoison son manque de discernement artistique et l'ineptie de ses valeurs.

On remarque qu'une fois encore le premier plan et le centre sont vides. Tous ces personnages font corps en un arc de cercle monotone d'individualités grotesques et littéralement excentriques.

#### *5ème image*

La perspective de la 5ème image est intéressante puisque, si l'on suit la traditionnelle séquence de gauche à droite, on se trouve en fait dans la position des deux personnages encore à la porte avec qui l'on découvre la scène. Un certain nombre de détails permettent au détective de reconstituer les faits : les masques et costumes au pied du lit semblent confirmer que le couple illicite est bien allé au bal masqué, et le mobilier sommaire indique qu'ils ont préféré louer ensuite une chambre en ville, "a bagnio", pour faire ce qu'ils avaient à faire. La clef et le verrou qui gisent devant la porte montrent que le mari informé – par qui ? le coiffeur peut-être ? – a dû enfoncer la porte afin de les surprendre en flagrant délit, "in medias res", ou plutôt, comme dirait Jay McInerney, "in medias undress", à en juger par la tenue légère du fuyard. Puis le duel, puis le coup fatal, puis la fuite. Bref cette scène est d'une grande profondeur analeptique.

La composition générale de l'image est saisissante, avec cette diagonale de lumière qui, comme une épée, coupe l'image de part en part, et tranche, si j'ose dire, avec le côté mollement étouffant des images précédentes. De plus, on remarque l'immédiateté des événements, l'amant en train de fuir, les voisins en train d'entrer, l'épée et le mari en train de tomber. Certes la pose est dramatique et un peu artificielle ; certains ont même voulu y voir la pose du Christ dans *La Mise au Tombeau* de Michel-Ange qui se trouve à la National Gallery.<sup>48</sup> La présence de la croix sur la porte d'entrée et du tableau au-dessus de cette entrée représentant l'évangéliste Saint-Luc en train

de prendre des notes semblent confirmer cette intention, mais l'association du modèle christique et du comte Squander paraît plus difficilement exploitable dans une série où précisément la spiritualité brille par son absence et le salut ou le pardon (contrairement aux romans de Fielding) semblent refusés. S'il faut chercher une source iconographique, je suggérerais plutôt le *Saint Sébastien* (1618) de Rubens (Gemälde Galerie, Berlin), non seulement parce que l'on sait qu'il devait être dans une collection anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi parce que la figure de martyr paraît ici plus appropriée.

En tout état de cause, cette image qui constitue le temps fort de la séquence a déjà valeur récapitulative et permet de comprendre plusieurs allusions des images précédentes. L'impuissance du mari, l'amant qui taillait sa plume, le bal masqué, etc. On remarque aussi la cruelle ironie qui veut qu'enfin, à son tour, le mari ait son portrait encadré au centre de l'image, mais le mouvement suspendu de sa chute sous-entend que cette immortalisation sera fugace, quelques fractions de seconde plus tard le cadre sera de nouveau vide.

L'amant disparaît de la série par la fenêtre, confirmant là sa médiocrité. Il ne sera présent à l'image suivante que dans un billet annonçant son exécution. Le portrait qui trône au-dessus de la tête de la femme est celui d'une célèbre cocotte, l'écureuil était alors un mot à la mode pour désigner une prostituée. Commentaire cinglant sur la vie de la comtesse, on remarque aussi que la position de son corps et la place du portrait dans la pièce correspondent exactement à ceux du portrait "Louis-quatorzisant" du père dans la première image ...

Derrière le mari et peint à même le mur se trouve une représentation réaliste du jugement de Salomon. On aperçoit la tête du roi Salomon au-dessus de la porte, dans une position qui lui permet de juger également la scène sur le mur et celle au centre de la pièce. Quant au reflet de la lanterne sur le plafond, certains ont voulu y voir une sorte de colombe du Saint-Esprit. Pourquoi pas ?

#### *6<sup>ème</sup> image*

On arrive enfin à la dernière image, où règne certainement une ambiance de fin de série. beaucoup de choses se sont produites entre les images 5 et 6 et qui précèdent cette scène de déchéance ultime, cette cérémonie païenne. Le mari est mort et enterré, l'amant a été arrêté, jugé, condamné et vient d'être exécuté (c'est ce que nous apprend

48. Voir Ronald Paulson, *The Art of Hogarth*, (London, 1975), pp. 38-40.

l'annonce au pied de la femme) et la comtesse a regagné le domicile de son père dans une maison humide, décharnée et froide, et les taches d'humidité au plafond sont en contraste direct avec les ors et les tentures des pièces précédentes. Il aura fallu l'annonce de sa mort pour savoir le nom de l'amant : "Silvertongue". On pense à *Romeo et Juliette* :

*Howe silver-sweet sound lovers' tongues by night,  
Like softest music to attending ears.*

Oui, mais plus personne ne pourra désormais entendre cette voix prétendument charmeuse. La seule oreille tendue est celle de la tête de porc que tire le chien à la gauche de l'image ...

Le groupe de personnages présents donne encore un tableau peu réjouissant de la nature humaine. Le serviteur imbécile, tancé par l'apothicaire grassouillet qui lui reproche de ne pas l'avoir prévenu à temps de l'empoisonnement de sa maîtresse, la nourrice acariâtre, l'enfant déjà vérolé (on voit sur sa joue la même marque que celle dans le cou de son père à la 1ère image), la femme suicidée, le père qui s'est substitué au médecin non pas, comme pourrait le laisser croire la position de ses mains, pour prendre le pouls de sa fille, mais pour récupérer ses bagues. The loop is looped, la bague a fait son tour de piste : enfin, dans l'embrasure de la porte, sans doute un médecin, conscient qu'il ne peut plus rien et qu'il n'y a plus rien à gagner. Tous ces personnages sont, comme dans la 4ème image, présentés en ligne, et la succession de leurs expressions rappelle ce cruel tableau de Brueghel, *Les Aveugles*, "The Blind leading the Blind".

Cette fois, c'est une horloge qui occupe le centre de la scène, réminiscence de *The Four Times of the Day*, et comme on peut le voir par la fenêtre, sous le pont de Londres coulent la Tamise et leurs amours. Sic transit gloria mundi ; les maisons médiévales sur le pont semblent sur le point de s'effondrer. Le tableau au-dessous de l'horloge montre un homme de dos en train d'uriner, c'est le dernier de la série des portraits : ultime pied-de-nez, geste même du mépris, c'est l'anti-portrait par excellence, confirmant la déshumanisation de l'homme, le retour aux besoins primaires. "Piss on them" est le seul jugement moral possible de l'ensemble de la série.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette dernière image, notamment sur l'absence criante de toute présence religieuse dans cette scène d'agonie, hormis la petite croix dans la décoration de la

fenêtre, mais l'araignée n'en est plus très loin. Je terminerai l'étude de cette image par deux observations.

On remarque d'abord que Hogarth achève sa série par une superbe ligne serpentine, puisque du chien au médecin, de gauche à droite, l'œil décrit de nouveau une arabesque vers la porte de sortie. Ensuite, et cela m'offre une transition pour envisager maintenant les parcours qui traversent l'ensemble de la série, on remarque que le chien occupe désormais la place de choix en tête de séquence visuelle, là où trônèrent précédemment le Père, le Fils et l'Amant. Cette fin de série où l'on brade les têtes est véritablement "a dog's dinner", tout est sens dessus dessous, les chiens prennent la place des hommes, les hommes se conduisent comme des chiens. Cette position en tête de la ligne de parcours visuel met en évidence, thématise, celui qui l'occupe, et une fois les six images découvertes, on constate que la modification de l'élément thématisé est un des commentaires les plus saisissants de l'ensemble de la série.

Innombrables sont les séquences, de personnages, d'animaux, d'objets, mais aussi de positions, d'expressions, d'éclairages, qui invitent le spectateur, le lecteur de ces gravures à accompagner la coerrance des époux Squander. On en a déjà vu plusieurs : la position en tête de la séquence visuelle, les chiens, les portraits au mur. On pourrait en suivre bien d'autres : la table ronde, les chaises renversées ou qui se renversent (une des façons de marquer le temps), le mouvement des pieds dans cette danse macabre, les figures triangulaires, les fenêtres, la chevelure de la comtesse, les bougies, les objets grotesques, les fautes de goût, les lourdes formes des décorations intérieures (arches, draperies, baldaquins, cadres, etc.) qui finissent par s'épuiser elles aussi.

D'une image à l'autre, on note la suite édifiante de ces personnages qui n'apparaissent qu'une fois : le père originel miné par le vice, l'intendant prétendument vertueux, la mère maquerelle, le charlatan, le castrat, le serviteur débile, et bien d'autres combinaisons encore. On note aussi les glissements d'identité, les échanges de masque, notamment dans les tableaux qui se font écho de mur en mur, un héros qui devient un monstre, un saint qui devient une prostituée, Louis XIV qui fait pipi. Et que dire de ce Conseiller Silvertongue, successivement debout, puis assis, puis accroupi à la fenêtre avant de finir dans l'allongement de la mort ? Même sur le plan thématique, on retrouve l'idée de série, série de toutes les médiocrités humaines et sociales : la folie des grandeurs, le mariage d'intérêt, le

jeu, la prostitution des enfants, le charlatanisme, la castration des chanteurs, l'empapillotage des cheveux, le duel, le suicide.

J'avais dit au début que cette série pouvait être lue comme une variation sur le thème du mariage. En fait, on se rend compte qu'il n'y a pas à proprement parler de thème central, l'accent est mis sur le fait que tout se tient, que tout est dans tout, l'errance est panoramique, infinie, inéluctable, et bien entendu l'esthétique du parcours perceptif participe de cette démonstration. Le premier personnage de la série est un père, le dernier aussi. Le père, c'est l'origine, celui de qui tout part, celui aussi à qui tout revient. Le père, c'est donc le cadre, la référence, mais dans "référence" aussi on trouve le mot "errance".

Sur le plan de la cohérence temporelle, on a pu voir que, si chaque image est inscrite de façon rigoureuse dans le déroulement de la série, les intervalles entre ces images sont souvent longs, complexes, riches en événements. En fait, la série fonctionne de moment en moment, de crise en crise, et semble ramener l'existence à quelques images clés. Comme le dit Robert Cowley

*A narrative mode which can present the span of an adult life in six pictures gives the impression that life even at its most pathetic is an undignified scamper.*<sup>49</sup>

Le lecteur est d'une certaine manière contraint d'adoucir ce poignant raccourci en se racontant des histoires, en meublant le non-dit, en créant de nouveaux parcours, car enfin chacun est momentanément libre, avant de passer à l'image suivante, d'imaginer ce qu'elle sera. La série picturale a cet avantage sur le roman qu'elle n'a pas de voix narrative dont la vision totalisante ôterait de la liberté à ces parcours individuels. Ceux-ci ne s'arrêtent d'ailleurs pas à la sixième image. Par un artifice relevé par Cowley et dont je ne connais pas d'autre exemple, Hogarth fait en sorte que la datation des événements soit telle que le suicide de la dernière image se produise nécessairement au-delà de la date de publication de la série. En effet, une analyse à la loupe du reçu qui pend de la liasse que l'intendant tient dans sa main à la 2ème image montre que celui-ci est daté du 4 juin 1744. Si l'on suppose, puisqu'on est libre, qu'à cette date la femme n'était pas encore mère, et qu'à l'image 6, l'enfant qui l'embrasse a au moins deux ans, cela veut donc dire que la femme se suicide au plus tôt en 1746, soit un

49. *Op. cit.*, p. 173.

an après la publication de *Marriage-à-la-Mode*, en juin 1745. Hypothèse de travail, mais qui montre bien que la porte ouverte à la fin de la série est une invitation à des parcours ultérieurs. Paul Claudel, dans l'un des articles qui forment *L'Œil écoute* et que, vu mon titre, je ne pouvais pas ne pas citer, écrit, à propos des tableaux d'intérieurs hollandais, ces lignes qui me semblent pouvoir bien s'appliquer aux intérieurs de Hogarth :

*Il est tout à fait vrai que ce sont des intérieurs, et c'est à l'intérieur qu'ils nous aspirent. [...] Ils nous invitent mieux qu'un traité d'ascétisme, au recueillement, à l'exploration de nos profondeurs et à l'inventaire de nos arrières-boutiques, à la conscience de notre intimité, à l'attouchement de notre secret ontologique.*<sup>50</sup>

Hogarth lui-même disait qu'une démonstration oculaire était plus convaincante que mille colonnes édifiantes et il ajoutait : «The greatest grace a picture can have is motion.» Mouvement de l'œuvre, mouvement de l'œil, mouvement de l'âme.

Après avoir ainsi essayé de montrer au travers de quelques exemples les principes formels et le fonctionnement de cette esthétique de la perception sinueuse et l'arrière-plan artistique et, en fait, idéologique, dans lequel elle s'inscrit, je voudrais terminer en m'arrêtant brièvement sur les interrogations métaphysiques, conscientes ou non, que cet erratisme fondamental traduit. Comme je l'ai dit en commençant, le thème des grandes séries de Hogarth, à l'instar des romans qui s'inscrivent à la même époque, est toujours celui d'une progression ("Progress"), d'une évolution, du passage vécu d'un état à un autre. Au delà de toutes les connotations positives, et éminemment bibliques, de la notion de trajet, de mouvement, de parcours intérieur, il est frappant de constater à quel point le "Progress" du héros hogarthien est profondément miné par deux choses. D'abord son inéluctabilité : comme dans toute tragédie classique, le destin du protagoniste est inscrit dès la première image, la série est programmatique, l'important n'est pas le "quoi" mais le "comment". La sinuosité de la perception entraîne le spectateur le long d'une ligne qui entoure l'axe rigide, et celui-là pas du tout conjectural, que constituent les destins de Molly Hackabout dans *A Harlot's Progress*, de Tom Rakewell dans *A Rake's*

50. Paul Claudel, *L'Œil écoute* (1934-37), (Paris, Gallimard, 1964), p. 62.

*Progress*, du couple Squanderfield dans *Marriage-à-la-Mode*, ou des deux apprentis dans *Industry and Idleness*. L'œil erre à l'intérieur de chaque gravure avec une relative liberté de recomposition et d'association, mais le destin perceptif est aussi inéluctable que celui des protagonistes des différentes séries : ce sérialisme-là est aussi contraignant que celui de l'école de Vienne, l'errance de l'œil est ici linéarisée, fléchée à droite, le regard est contrôlé : ce n'est plus "l'œil erre", mais plutôt "l'œillère". C'est ce pessimisme fondamental, cette impossibilité par l'homme d'infléchir un destin annoncé dès l'image initiale, l'image matrice (ou patrice), qui distingue d'ailleurs de façon radicale les démarches de Fielding et de Hogarth, et qui explique peut-être l'intérêt manifeste porté à ce dernier par Baudelaire. Comme l'indiquent les noms de ses héros (Hackabout, Rakewell, Squanderfield), comme l'indiquent aussi les titres qu'il donne à ses séries, "A Harlot", "A Rake", Marriage "à-la-Mode", les parcours des héros de Hogarth ne sont pas uniques, ils renvoient à une classe, au type, à la notion. "Cosi fan Tutti". Et pour Hogarth "Errare humanum est" signifie "l'errance, c'est l'homme".<sup>51</sup>

L'autre élément qui pervertit les connotations positives du mouvement sériel tel qu'on le trouve chez Hogarth, c'est le doute qui s'attache à la notion même de sinuosité, de ligne serpentine, qu'elle soit un principe artistique ou philosophique. Comme je l'ai indiqué à diverses reprises, les audaces formelles, libératoires, que l'on constate ici ou là ne sont jamais vraiment poussées aux limites de ce qu'elles impliquent. Dans *Le Cabinet du Philosophe*, Marivaux personifie par un personnage allégorique cette audace que l'on a peur de nommer :

*Je suis le Je-ne-sais-quoi, le Je-ne-sais-quoi qui plaît en architecture, en ameublements, en jardins, en tout ce qui peut faire l'objet du goût. ne me cherchez point sous une forme, j'en ai mille, et pas une de fixe : voilà pourquoi on me voit sans me connaître, sans pouvoir ni me saisir, ni me définir. On me sent, et on ne me démêle pas.*<sup>52</sup>

51. Comme le dit Fielding dans *Joseph Andrews* (III, 1) : «I describe not men, but manners; not an individual, but a species.»

52. Marivaux, *Le Cabinet du Philosophe* (1734), 2e feuille, *Œuvres*, t. IX, p. 565 (cité par Poulet).

Hogarth, en voulant en fixer la forme dans *l'Analyse de la Beauté*, qu'il écrit, et ce n'est pas sans importance, après ses principales séries, Hogarth, donc, fait un contresens en pestant, dans les premières pages de son livre, contre ce "Je-ne-sais-quoi" indéfinissable.

Après lui, la série devient journalistique ou, pire, académique, et les tentatives de peintres comme John Raphael Smith ou George Roland pour y introduire un peu de néo-classicisme rassurant sont particulièrement affligeantes. Hogarth lui-même avait projeté un pendant optimiste à son *Marriage-à-la-Mode*, une série intitulée *A Country Marriage*, mais l'aspect heureux de l'histoire ne l'inspira pas. De toute façon, l'heure n'était plus à ce type de pratique. En Angleterre, Reynolds fait précisément triompher l'Académisme, Walpole, Gilpin, Burke ré-introduisent des catégories esthétiques. Seuls Sterne et en France Fragonard osent la fuite vers l'imaginaire et célèbrent l'errance, mais la sinuosité de leurs œuvres a déjà une tonalité nostalgique. Comme le dit Paul Valéry, «le temps est passé où le temps ne comptait pas.»<sup>53</sup> Les sinuosités du rococo, dépourvues de leur raison d'être par la machine de l'histoire, s'exacerbent, font des nœuds de leurs propres courbes et tissent le filet qui les étouffera :

*La construction de l'existence sous la forme d'une ligne sinueuse aboutit donc à l'échec, non par la non-obtention d'un but, mais par l'absence de tout but. La ligne sinueuse ne va nulle part. Elle est un hiéroglyphe sans signification, un gribouillis, un geste compliqué mais futile. Infidèle au cercle, erratique, suprêmement excentrique, elle s'embarrasse dans ses lacis, s'épuise par la multiplicité de ses tours et ses détours, finit comme un fleuve fatigué par se diviser et s'engourdir dans quelque delta. Aventure fréquente au XVIIIe siècle que celle de l'épuisement du caprice, de l'interruption d'une activité qui, à force de se tourner et de se retourner, se lasse de son vertige et s'arrête n'importe où.*<sup>54</sup>

**Frédéric Ogée**  
**Université Paris X Nanterre**

53. *Les Broderies de Marie Monnier*, in Œuvres, (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), I, p. 1244.

54. Poulet, *op. cit.*, pp. 121-122.

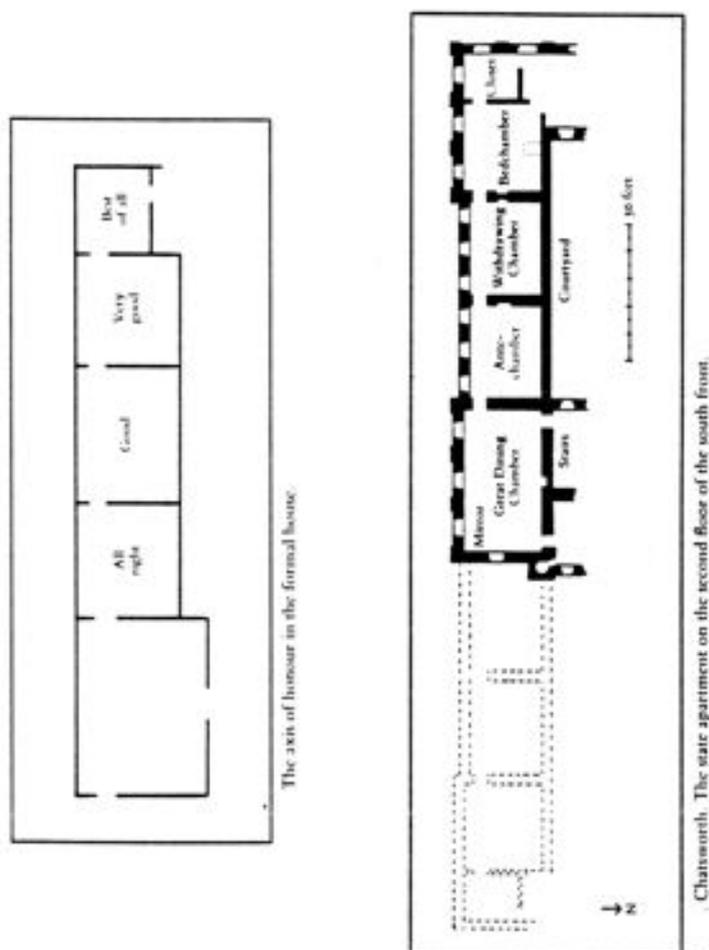
Figure 1.



Tristram Shandy – Vol. IX

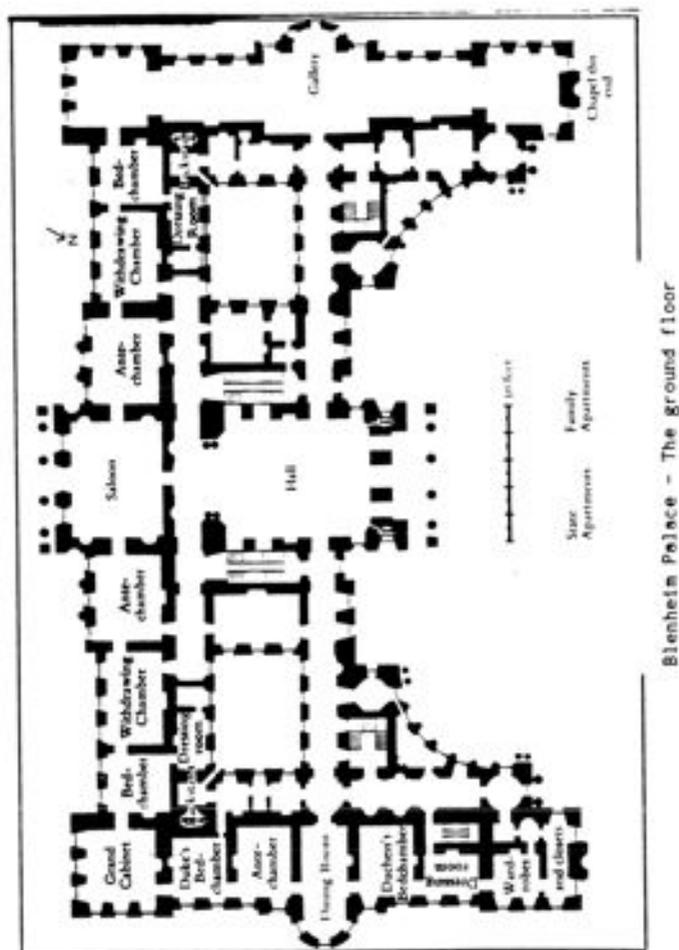
*Whilst a man is free, – cried the corporal, giving a flourish with his stick thus –*

Figure 2.



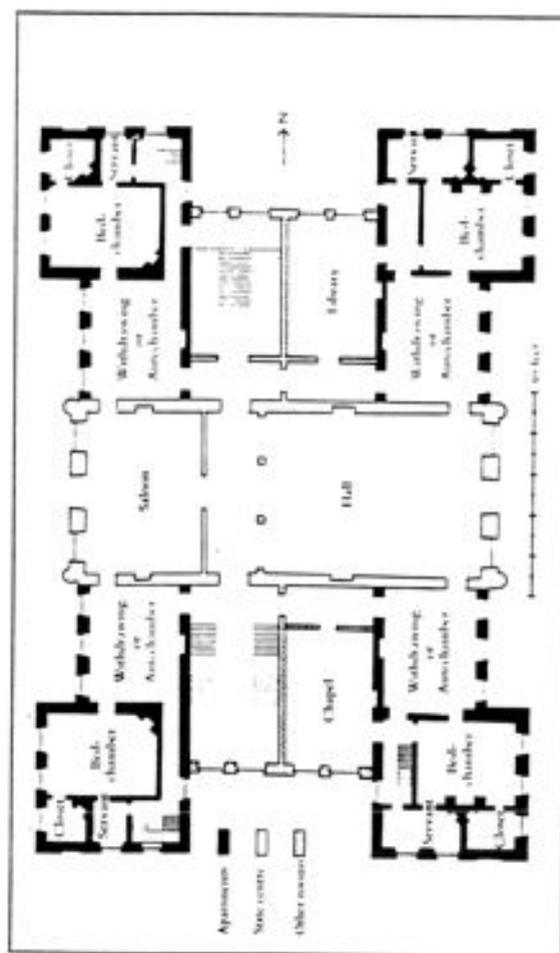
Mark Girouard – *Life in the English Country House*.  
(Reproduit avec l'autorisation de l'auteur)

Figure 3.



Blenheim Palace - The ground floor

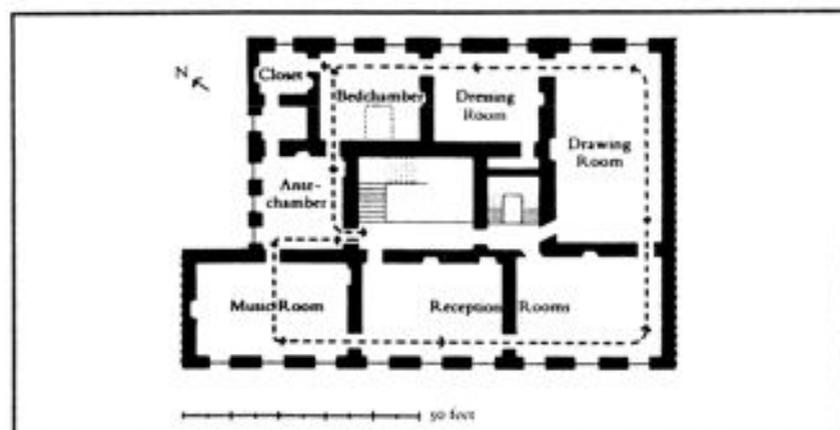
Mark Girouard - *Life in the English Country House.*



Rugby Hall, Warwickshire. The ground floor.

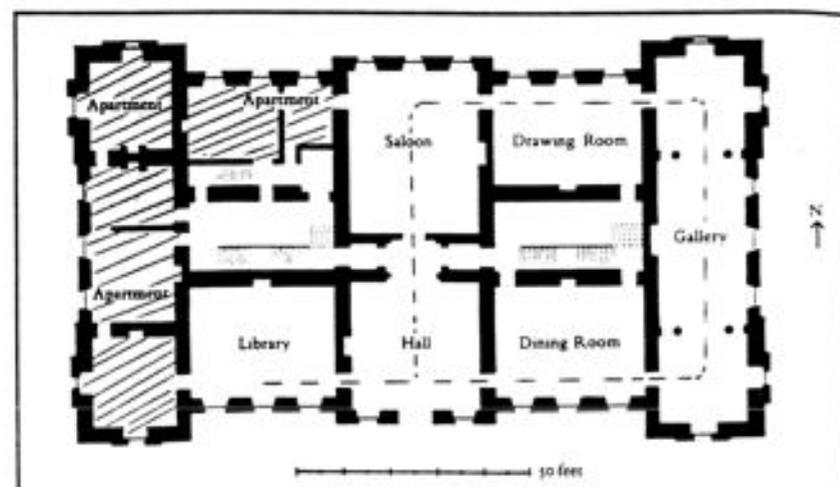
(Reproduit avec l'autorisation de l'auteur)

Figure 4.



Norfolk House. The first floor.

Figure 5.



Hagley Hall. Worcestershire. The ground floor.



Hagley Hall, Worcestershire (Sanderson Miller, 1753-9). The gallery.

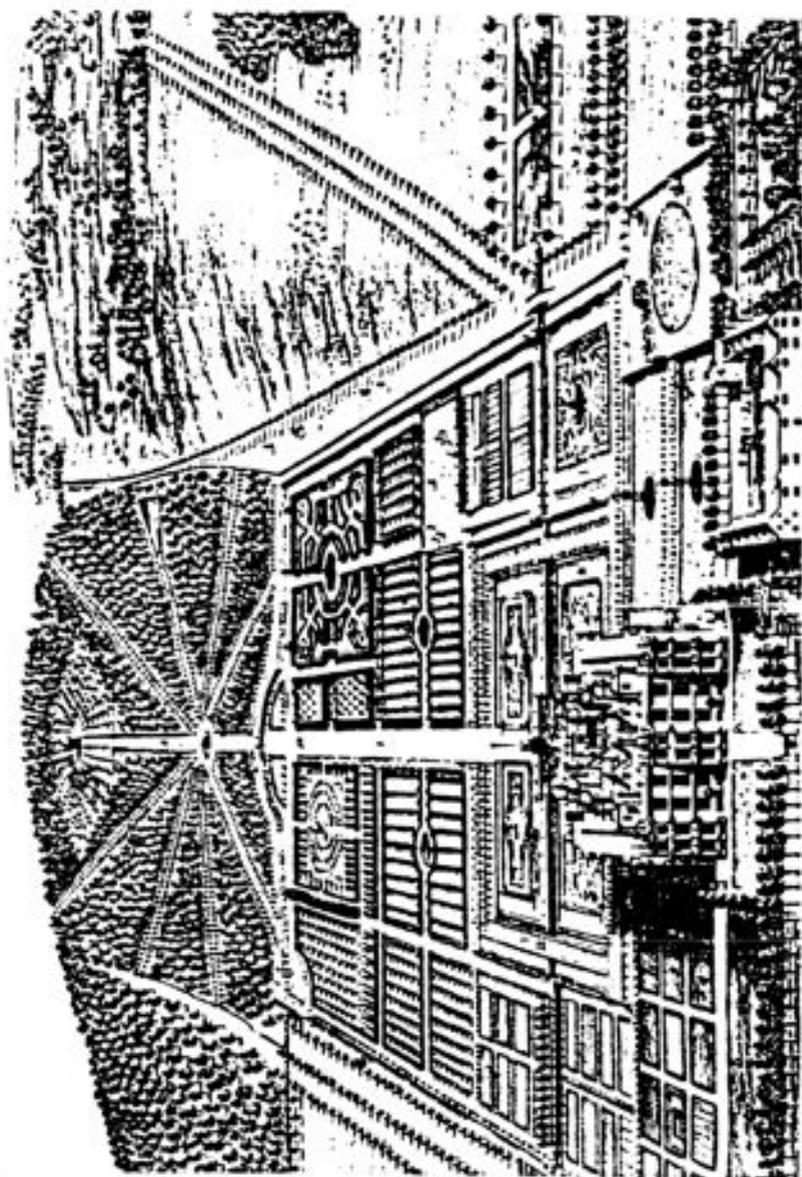
(Reproduit avec l'autorisation de l'auteur)

Figure 6.



Kensington Gardens, London. engraving, c. 1710

Figure 7.



Longleat, Wiltshire. Engraving by Kip and Kniff.

Figure 8.



Stourhead.

Figure 9.



Figure 10.

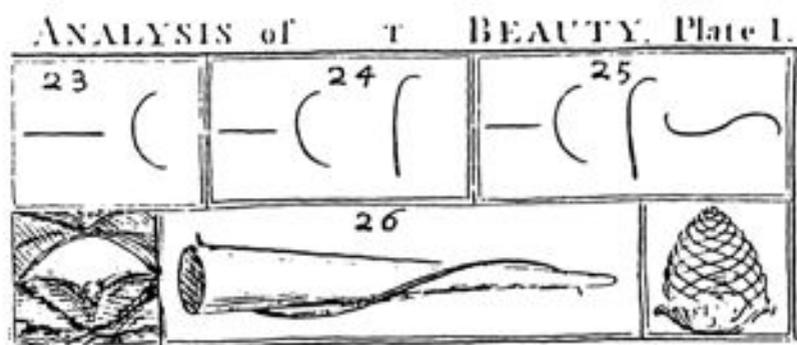


Figure 11.



Before



and After.

Figure 12.



- HOR. 1719

The Four Times of the Day



1733



89.817.15



W. Hogarth del.





Le *Ballroom* de *St. James's Place*, (pl. II)



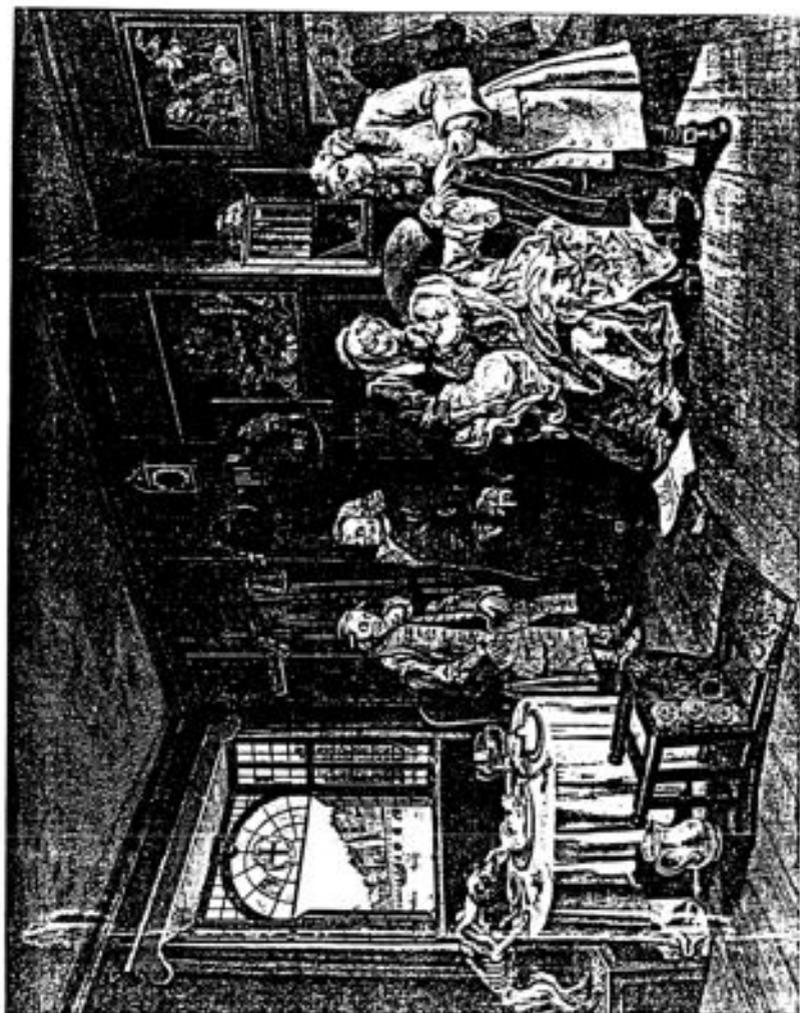
Le mariage de la reine (1660)



C. Barry - N. - In - J. Blodet - (1780)



(A. B.) Arrangement - M. G. - la - Rhodé - (page 1)



*Le Baccarat, de la série "The Baccarat" (1733-34)*