

William Hogarth et l'image narrative

Frédéric OGÉE

Résumé

Dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, la montée en influence de l'épistémologie empiriste, présentée et affirmée comme l'expression d'un courant de pensée à la fois «moderne» et authentiquement britannique, inscrit l'existence individuelle dans l'expérience et la durée, l'individu n'étant plus conçu comme une donnée sociale et morale stable, mais de plus en plus comme la résultante d'un parcours et d'une série d'échanges.

Sur les plans littéraire et artistique, cette modernité s'exprime à travers un certain nombre de formes nouvelles dont le jardin paysager et le roman sont les plus originales. Mais cette idée de l'existence humaine en tant qu'expérience de la durée a également contribué de manière décisive à l'émergence de la peinture anglaise, dont l'une des principales originalités a été de donner un sens nouveau au genre académiquement le plus élevé, la peinture d'histoire. Figure de proue de cette évolution, le peintre et graveur William Hogarth (1697-1763), dont l'œuvre a marqué de façon décisive les débuts d'une école anglaise de peinture.

Mots-clés : Hogarth, art britannique, modernité, XVIII^e siècle, Lumières, narrativité.

Abstracts

In 18th-century England, the rise of empirical epistemology, presented and promoted as the expression of a new way of thinking that was both "modern" and authentically British, approached individual existence as a reality inscribed in experience and duration. The individual was no longer considered as a stable social and moral fact but as the result of a progress and a series of exchanges.

In literature and the arts, this modernity expressed itself through a certain number of new forms, the most original of which were the landscape garden and the novel. This conception of human existence as the experience of duration also contributed decisively to the emergence of English painting, whose main originality was to give new meaning to the highest academic genre, history painting. Its first champion was painter and engraver William Hogarth (1697-1763), whose enterprise marked the proper beginning of an English school of art.

Keywords : Hogarth, British art, modernity, 18th century, Enlightenment, narrativity.

L'une des grandes originalités du XVIII^e siècle anglais est l'invention de la première personne, invention au sens empiriste, dynamique du mot, c'est-à-dire résultant d'une découverte et d'une exploration. La mise sous tension par les nouvelles pressions de l'économie de marché des hiérarchies sociales et de la notion de rang fixe fait qu'il n'y a plus d'identité en soi, reconnaissable et immuable. L'identité devient une histoire d'individu, et c'est l'exploration de la complexité, la variété et la spécificité

de chacune de ces individualités qui va permettre de définir de nouveaux rapports sociaux. Ce sera le sujet de la plupart des romans anglais du XVIII^e siècle, comme en témoignent leurs titres.

De plus, la montée en influence de l'épistémologie empiriste, présentée et affirmée comme l'expression d'un courant de pensée à la fois « moderne » et authentiquement britannique, accompagne cette évolution en inscrivant l'existence individuelle dans l'expérience et la durée, l'individu n'étant plus conçu comme une donnée sociale et morale stable, mais de plus en plus comme la résultante d'un parcours et d'une série d'échanges : je dure, j'échange, donc je suis.

Sur les plans artistique et esthétique, cette modernité s'exprime à travers un certain nombre de formes nouvelles dont le jardin paysager et le roman sont les plus originales. Mais cette idée de l'existence humaine en tant qu'expérience de la durée a également contribué de manière décisive à l'émergence de la peinture anglaise, dont l'une des principales affirmations a été de donner un sens nouveau au genre académiquement le plus élevé, la peinture d'histoire. Comprise de manière dynamique et empirique, la peinture d'histoire moderne (*modern history painting*) est devenue une peinture qui raconte une histoire, au sens que les scientifiques commencent à donner à ce mot, lorsqu'ils parlent par exemple d'histoire naturelle. Figure de proue de cette évolution, le peintre et graveur William Hogarth (1697-1763), dont l'œuvre a marqué de façon décisive les débuts d'une école anglaise de peinture.

À l'époque où Hogarth entre sur la scène artistique, dans les années 1720, on ne saurait concevoir d'image valable, autorisée, qui ne soit au service d'un texte. Ce texte en justifie l'existence, et toutes les hiérarchies académiques en matière de peinture s'organisent en fonction de ce nécessaire contrôle discursif de l'image, le genre le plus respectable, la peinture d'histoire, étant le plus riche en texte, et celui le plus méprisable, la nature morte, étant caractérisé avant tout par la difficulté que l'on éprouve à la nommer autrement qu'au travers d'une maigre suite de mots contigus, à peine constitués en syntagme nominal.

De surcroît, l'émergence de Hogarth, et avec lui, pour la première fois, d'une culture visuelle en Grande-Bretagne, se fait à la marge d'un univers intellectuel où livre et texte occupent une place prépondérante et croissante. Au-delà de l'importance connue accordée aux Écritures saintes par la religion réformée, au-delà aussi de la méfiance de celle-ci envers l'image, c'est bien au sein d'une véritable « culture de l'imprimé » que Hogarth va réfléchir à la fonction sociale de l'image par rapport à la masse de pages de texte que son époque produit.

L'univers de Hogarth est en effet avant tout un univers discursif, fait d'une spectaculaire explosion du livre en tant qu'objet de consommation, et d'une remarquable prolifération des formes textuelles. Le philosophe John Locke avait écrit que l'esprit humain était comme une page blanche qui se remplissait de caractères formant peu à peu le texte de la connaissance. À une époque où l'anglicité (*Englishness*) cherche précisément à connaître puis affirmer son propre caractère, notamment par le rejet des modes d'expression continentaux, intellectuels et imprimeurs ont pris le philosophe au mot, et, des essais périodiques aux pamphlets, des « traités de savoir-vivre » (*conduct books*) aux premières longues fictions modernes, la société anglaise, particulièrement après 1715, s'écrit à tour de bras pour se représenter telle qu'elle se voudrait être. Accompagnant et amplifiant l'introduction du papier-monnaie, l'Angleterre se met en livres.

De façon non surprenante, c'est donc de cette effervescence textuelle que vont naître les premières images de Hogarth, qu'elles soient illustrations ou pamphlets visuels. En développant l'art de la gravure, en dotant celle-ci en 1735 d'un « *copyright* », connu sous le nom de Hogarth Act, il s'est astucieusement inséré dans ce monde de l'écrit en perfectionnant une forme d'écriture picturale.

Nombre de ses images trouvent leur raison d'être dans un support textuel, et beaucoup sont accompagnées d'un texte à la marge, voire au sein même de l'image. De façon plus originale, on constate aussi que toutes les formes nouvelles de représentation qu'il invente ont, elles aussi, une dette envers les nouveaux genres littéraires en vogue. Mais l'importance qu'il occupe dans l'émergence, on l'a dit, d'une véritable culture de l'image en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle, vient avant tout de ce que son œuvre a progressivement — et subrepticement — affirmé la parité esthétique et sociale du livre et de l'image. Avant lui, les seules représentations visuelles offertes à ses contemporains étaient les enseignes des tavernes et les spectacles de foire ou de théâtre. À sa mort, les gravures de ses œuvres occupent la même place et la même fonction que le livre dans les intérieurs des classes moyennes.

Alors qu'au début de sa carrière, ses images sont entièrement subordonnées à des textes, celles-ci s'émancipent peu à peu, et c'est au tour des textes de tenter de rendre compte *a posteriori* du foisonnement visuel. Par son inventivité formelle et son audace iconoclaste, il a contribué de manière décisive à l'émergence d'une approche non discursive de l'image, à l'affirmation d'une autonomie des arts visuels vis-à-vis précisément du livre et du texte. Tant dans ses œuvres que par son traité, *L'Analyse de la Beauté* (1753), il a visé, et à bien des égards réussi, à donner à l'image

un statut épistémologique aussi fort que celui du livre, à une époque où sciences et arts tentaient de donner forme(s) au grand texte de la Nature.

Au sein d'une culture textuelle effervescente, ses premières images, entièrement subordonnées à un support verbal, sont alternativement des illustrations ou des gravures satiriques liées à l'actualité du moment. C'est ainsi que, dans la première moitié des années 1720, il est employé à la production de nombreuses séries d'illustrations d'œuvres littéraires — *Don Quichotte*, le *Hudibras* de Samuel Butler, le *Paradis Perdu* de Milton, la *Cassandra* de La Calprenède, la *New Metamorphosis* de Charles Gildon — ou historiques — les *Voyages* de La Mottraye, les *Roman Military Punishments* de John Beaver. Dans le même temps, il réalise de complexes pamphlets visuels, comme *The South Sea Scheme* (1721), *Masquerades and Operas* (1723-1724) (illustration 1) ou *The Lottery* (1724), tous accompagnés d'un support textuel explicatif, œuvres difficilement lisibles aujourd'hui sans un savant travail de décryptage des innombrables allusions aux textes satiriques contemporains portant sur les mêmes sujets.

Une fois à son compte, établi comme artiste autonome, Hogarth continuera d'un bout à l'autre de sa carrière de produire des œuvres dans lesquelles les textes sont omniprésents, soit, littéralement, sous forme de livres ou de documents écrits présents dans l'image, soit en marge de celle-ci au travers de commentaires d'accompagnement. Ainsi chacune des douze images de la série *Industry and Idleness* (« *Le Zèle et la Paresse* ») est cadrée par un titre au-dessus et des extraits du texte biblique au-dessous (illustration 2).

De manière plus innovante, Hogarth conçoit ce que Peter Wagner a longuement analysé comme autant d'iconotextes d'une extraordinaire complexité¹, ces images où la présence d'un document textuel offre non seulement la représentation visuelle de mots, mais sert surtout de déclencheur essentiel au déploiement narratif de l'image, à sa verbalisation.

Ainsi la gravure *A Sleeping Congregation* (1736) (« *Une congrégation endormie* ») (illustration 3 page suivante), où quatre éléments textuels disposés en arc de cercle se combinent pour fournir à une image déjà très « parlante » des ouvertures verbales qui fonctionnent comme autant de commentaires. La disparition derrière un pilier du mot « Dieu » dans la devise DIEU ET MON DROIT inscrite au mur du fond souligne ironiquement la ferveur religieuse de cette communauté, pendant que la jeune fille

1. Peter WAGNER, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution (Picturing History)*, Londres, Reaktion Books, 2005.



*O how refine how elegant we're grown!
 What noble Entertainments Charm the Town!
 Whether to hear the Dragon's roar we go,
 Or gaze surpris'd on Fawks's matchless Show,*

*Or to the Opera's, or to the Masques,
 To eat up Ortelans, and empty Flasques
 And rifle Pies from Shakespear's dainty Page;
 Good Gods, how great's the gusto of the Stage.
 Price a shill. 1746.*

Illustration 1
 Masquerades and Operas (1723-1724)

The IDLE PRENTICE Executed at Tyburn.



Illustration 2
 The Idle Prentice Executed at Tyburn: Industry and Idleness, Plate 11 (1747)
 (Complete Set of Twelve Engravings)

au premier plan, moderne Vierge Marie sur laquelle louche le chapelain, semble avoir d'autres pensées matrimoniales que celles conseillées par le texte *Of Matrimony* qu'elle a cessé de lire. Enchâssé par ces deux textes, le prédicateur, quant à lui, ânonne sa lecture d'un verset du chapitre 11 de l'Évangile selon saint Matthieu « *Come unto me all ye that labour and are Heavy laden and I will give you Rest.* » (« Venez à moi, vous tous qui êtes fatigués et ployez sous le fardeau, et je vous donnerai le repos. »), injonction que l'assistance illustre (littéralement) au pied de la lettre ; enfin, la futilité de toute cette cérémonie est commentée par la phrase gravée sur le côté de la chaire, tirée de l'épître de saint Paul aux Galates, « *I am afraid of you, lest I have bestowed upon you labour in vain.* » (« J'ai peur pour vous d'avoir travaillé en vain parmi vous. »)



Illustration 3
A Sleeping Congregation (1747)

De manière un peu différente, dans *The Distrest Poet* (1740) (illustration 4), l'action est clairement scandée par deux formes de texte, celui de l'imaginaire et celui du réel, ici confrontés aux deux extrémités de la ligne centrale horizontale. Aux vers du poète raté s'oppose la longue liste de ses impayés. Son poème intitulé « Riches » (« Richesses »), laborieusement écrit à l'aide du livre d'Edward Bysshe, *The Art of English Poetry*, ne sera pas l'antidote contre le poème plus prosaïque de la propriétaire des lieux. Son rêve d'investissement dans d'imaginaires mines d'or au Pérou, comme sa lecture au premier degré de l'ironique *Grub Street Journall* qui gît à ses pieds commentent la stérilité de son entreprise, cruellement matérialisée aussi par les nombreuses feuilles de papier qui jonchent le sol sous sa table.



Illustration 4
The Distrest Poet (1740)

Enfin, dernier exemple, pris dans l'œuvre la plus aboutie de Hogarth, *Marriage-à-la-Mode* (1743), dont l'histoire racontée par les six images est ouverte et close par deux textes cruciaux : le contrat de mariage initial (illustration 5 page suivante), et l'annonce de l'exécution pour meurtre de l'amant de la Comtesse, qui provoque son suicide final (illustration 6), encadrement discursif vénéneux des personnages, aux conséquences fatales, qui n'est pas sans rappeler le sous-titre de la *Clarissa* de Richardson,

publié dans les mêmes années, « *particularly showing the distresses that may attend the misconduct both of parents and children, in relation to marriage.* » (« montrant en particulier les malheurs qu'entraînent les fautes, tant des parents que des enfants, en ce qui concerne le mariage. »)

Cette textualité de l'image chez Hogarth s'est vue amplifiée par la façon dont ses œuvres ont été reçues, à l'époque comme plus tard. Une célèbre formule de Charles Lamb, qui a d'ailleurs beaucoup conditionné la réception des œuvres, résume bien ce phénomène : « *His graphic representations are indeed books: they have the teeming, fruitful, suggestive meaning of words. Other pictures we look at — his Prints we read*². » (« Ses représentations graphiques sont effectivement des livres : elles ont cette signification proliférante, fructueuse, suggestive des mots. On regarde les images des autres, mais les siennes, on les lit. »)

En plus des nombreuses paraphrases poétiques ou adaptations théâtrales de ses œuvres, Hogarth encouragea lui-même leur « mise en mots », lorsque, par exemple, il chargea le Suisse Jean-André Rouquet d'en rédiger plusieurs explications détaillées, destinées à promouvoir le rayonnement de ces œuvres à l'exportation. C'est ainsi qu'à propos de *The March to Finchley* (1745-1750), Rouquet utilise une image littéraire et parle d'un « recueil de [...] circonstances ».

Moins littérale et plus profonde est l'influence qu'ont pu exercer sur les œuvres de Hogarth les *formes* d'expression écrite, littéraire ou non, au moyen desquelles la modernité anglaise s'exprimait alors. J'en distinguerai quatre.

La première, si présente dans la réalité quotidienne du Londres de cette époque, si essentielle à la diffusion des nouveaux savoirs et des nouvelles valeurs, si prépondérante dans la création d'un vaste public de lecteurs, c'est l'essai périodique. Du *Tatler* au *Spectator* ou au *Gentleman's Magazine*, pour ne citer que les plus connus, les journaux déploient leur stratégie discursive en dosant leur message le long de séries d'essais, faites d'interruptions et de reprises savamment calculées qui leur confèrent une véritable spatialité. Le jeune Hogarth, bien davantage adepte des *coffee-houses* où l'on trouvait ces journaux que des salons aristocratiques où se trouvait la grande peinture, a, comme toute sa génération, été nourri de cette nouvelle forme moderne et accessible d'expression, d'une manière qui semble bien avoir déterminé pour partie son choix original — et historiquement assez unique — de représenter ses sujets en plusieurs images.

2. Charles LAMB, « On the Genius and Character of Hogarth », dans R.H. SHEPHERD (ed.), *The Complete Works in Prose and Verse of Charles Lamb*, Londres, Chatto and Windus, 1878, p. 295.



Illustration 5
Marriage-à-la-Mode: The Marriage contract (1743-1745)



Illustration 6
Marriage-à-la-Mode: The Suicide of the Countess (1743-1745)

Ses séries à quatre images, par exemple — *The Four Times of Day*, *The Four Stages of Cruelty*, *An Election: Four Pictures* — différentes de ses séries narratives plus connues, proposent une réflexion découpée et progressive sur les mœurs de son temps sous une forme et dans une tonalité qui, si elles empruntent aussi à d'anciens modèles iconographiques, sont avant tout très proches de celles des essais périodiques de l'époque.

La deuxième forme, littéraire cette fois, de laquelle peuvent être rapprochées les œuvres de Hogarth est le poème héroï-comique tel que le pratique Alexander Pope, par exemple dans *The Rape of the Lock* (1712) ou *The Dunciad* (1728). Découpés en « *cantos* » et accompagnés de commentaires et de notes en bas de page de l'auteur, ces poèmes de Pope allient découpage sériel et prolifération textuelle d'une manière qui n'est pas sans évoquer l'art de Hogarth. De surcroît la poésie de Pope — dont on sait qu'il étudia la peinture — est riche en descriptions visuelles très tangibles d'objets et d'effets de lumière, et l'on constate également d'indéniables parentés thématiques entre les œuvres des deux artistes, ce qui fit dire à Hazlitt : « *Many of Hogarth's characters would form admirable illustrations of Pope's satires*³. » (« Un grand nombre des personnages de Hogarth fourniraient d'admirables illustrations aux satires de Pope. »)

Plus intéressante selon moi est l'influence de la forme même que prend la pensée de Pope, c'est-à-dire le célèbre distique rimé, le « *rhymed couplet* » dont l'énergie frictionnelle produit le sens, dont le « *wit* » apparaîtrait peu à peu comme un juste milieu suggéré entre des pôles opposés. J'en donnerai juste un exemple :

*But where's the man, who counsel can bestow,
Still pleas'd to teach, and yet not proud to know?
Unbiass'd, or by favour, or by spite:
Not dully prepossess'd, nor blindly right;
Tho' learn'd, well-bred; and tho' well-bred, sincere;
Modestly bold, and humanly severe:
Who to a friend his faults can freely show,
And gladly praise the merit of a foe?
Blest with a taste exact, yet unconfin'd;
A knowledge both of books and human kind;*

An Essay on Criticism (1711), l. 631-640

Mais où est l'Homme qui peut donner un conseil
sans d'autre attrait que le plaisir d'instruire, & sans être
orgueilleux de son savoir;
inaccessible à la faveur & à l'envie;
qui ne se prévient point en stupide, & qui n'a point raison
en aveugle;
qui unit à la Science la politesse, & la politesse à la sin-
cérité;
hardi avec modestie, & sévère avec humanité;
qui relève avec liberté les fautes d'un Ami,
& loue avec plaisir le mérite d'un Ennemi, d'un goût exact
sans être borné,
qui connoît également les Livres & les Hommes;

Traduction de M. de Silhouette, Paris, Duchesne,
1779, p. 154, t. I des *Œuvres complètes*.

3. William HAZLITT, *Lectures on the English Comic Writers*, Londres, 3^e éd., 1841, p. 299.

Ce distique rimé («*the rocking-horse*», ou «cheval-à-bascule» comme l'appelait peu généreusement Keats⁴), expression d'un courant de pensée très fort à l'époque, dessine entre ces extrêmes une voie médiane d'équilibre, de contrôle de soi, de raffinement, de juste milieu, qui procède de la réconciliation de valeurs opposées, «*tho' all things differ, all agree*⁵». Or ce «*wit*», cet «*assemblage of Ideas*» comme le définit Locke en termes très visuels, «*[put] together with quickness and variety [...] to make up pleasant Pictures, and Agreeable Visions in the Fancy*⁶» («mises ensemble avec vivacité et variété [...] pour créer des images plaisantes et des visions agréables dans l'imagination»), c'est bien celui qui émerge aussi de l'activité esthétique que Hogarth met au cœur de son entreprise et qu'il symbolise par la fameuse «Ligne de Beauté» (illustration 7).

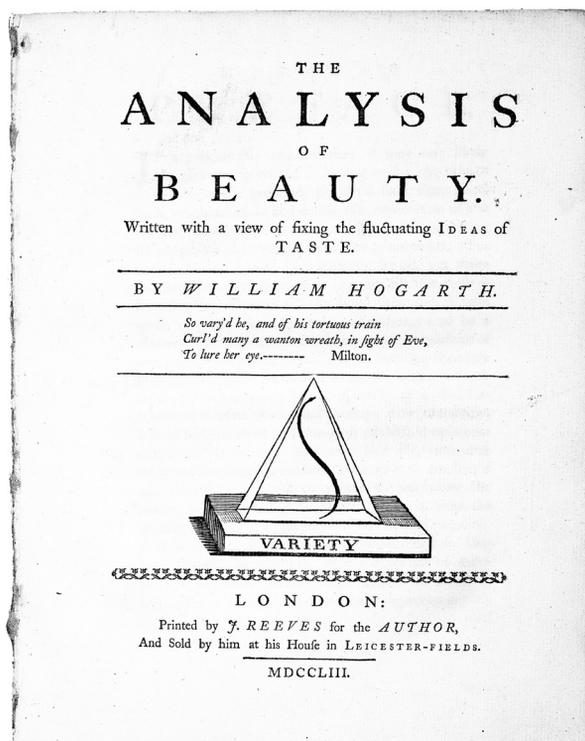


Illustration 7

The Analysis of Beauty, London, 1753

4. John KEATS, *Sleep and Poetry* (1816), l. 186-187, dans Elizabeth COOK (ed.), *John Keats*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 38.
5. Alexander POPE, *Windsor Forest* (1713), l. 7-16: «Bien que toutes les choses diffèrent, elles s'accordent néanmoins.»
6. *An Essay concerning Human Understanding*, II.11.11.

Cette ligne médiane serpente entre les extrêmes, et, comme Hogarth l'écrit dans son *Analyse de la Beauté* (1753),

By its waving and winding at the same time different ways, [it] leads the eye in a pleasing manner along the continuity of its variety; [...] 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 cannot be expressed on paper by one continued line, without the assistance of the imagination.

« La ligne serpentine, qui semble se mouvoir en différents sens, oblige l'œil à suivre ses contours variés ; de manière que, quoi qu'elle ne soit qu'une seule ligne, elle contient néanmoins une variété d'autres lignes qu'on ne saurait rendre sur le papier par une ligne prolongée sans le secours de l'imagination. »

À mi-chemin entre la rigide ligne droite des dogmatismes et les lignes trop molles de tous les hédonismes, juste milieu entre les règles strictes de la peinture académique et les fugaces facilités de la caricature, entre l'art des « connoisseurs » et l'art populaire, la Ligne de Beauté et le travail de Hogarth tracent une voie médiane qui n'est que le signe artistique d'un vaste combat idéologique, celui des classes moyennes en plein essor.

Dans les images mêmes de Hogarth, on trouve de nombreuses traces de cette énergie frictionnelle provenant de la confrontation d'extrêmes. De sa série la plus simple, *Before & After* (« Avant & Après », illustration 8) à sa série la plus longue, *Industry and Idleness* construite en douze images (illustration 2), Hogarth fait émerger le sens d'un parcours de lecture entre des images contrastées dont le mouvement de balancier rappelle à bien des égards celui de la poésie de Pope.

Les deux autres formes littéraires qui ont influencé l'évolution de l'art de Hogarth sont évidemment le théâtre et le roman, influence plus connue et plus visible, qui mériterait à elle seule une étude à part. Horace Walpole, qui n'aimait guère la peinture de Hogarth, parlait de lui comme « *more a writer of comedy with a pencil than... a painter. [...] Sometimes he rose to tragedy.* » (« davantage un écrivain de comédie avec un crayon qu'un peintre... Parfois il s'élevait jusqu'à la tragédie. »), et quelques décennies plus tard, Hazlitt écrivait : « *Hogarth belongs to no class, or if he does it is to the same classes as Fielding, Smollett, Vanbrugh and Molière*⁷. »

Je ne m'attarderai pas ici sur l'importance et la variété des techniques empruntées au théâtre par Hogarth. Éclairage et mise en scène, disposition des personnages, rhétorique des gestes, cadrages et effets de rideau,

7. Horace WALPOLE, *Anecdotes of painting in England*, vol. 4, Londres, 1828, p. 128 ; William HAZLITT, *Lectures*, p. 275 : « Hogarth n'appartient à aucune classe, ou si c'est le cas, alors c'est la classe des Fielding, Smollett, Vanbrugh et Molière ».



Illustration 8
Before and After

entrées et sorties, découpage de l'intrigue en une suite de scènes enchaînées : toutes les grandes séries connues de Hogarth, *A Harlot's Progress*, *The Rake's Progress* et *Marriage-à-la-Mode* (qui emprunte son titre à une comédie de Dryden) ont une dette considérable envers l'univers de la représentation théâtrale.

Tout aussi bien, on sait que Hogarth est fréquemment présenté comme l'inventeur de « *novels on canvas* » (« romans sur toile »), et il est effectivement indéniable que ses séries d'images doivent beaucoup à ces récits de fiction à structure épisodique, que l'on allait bientôt appeler des romans, et qui, entre 1720 et 1760 — la période créatrice de Hogarth — prirent en littérature, comme la bourgeoisie en politique, un pouvoir hégémonique qu'ils n'ont jamais rendu depuis.

Comme avec les chapitres des romans d'aventures ou les lettres des récits épistolaires, les histoires racontées par Hogarth s'articulent autour des moments forts de personnages dont elles retracent l'évolution physique et psychologique à partir d'un incident déclencheur. Tous les héros de Hogarth, Moll Hackabout dans *A Harlot's Progress* (« *La Carrière d'une prostituée* »), Tom Rakewell dans *The Rake's Progress* (« *La Carrière d'un roué* »), les époux Squanderfield dans *Marriage-à-la-Mode*, Tom Nero dans *Four Stages of Cruelty* (« *Les Quatre étapes de la cruauté* »), ou Francis Goodchild et Tom Idle dans *Industry and Idleness* (« *Le Zèle et la Paresse* »)

sont bien les cousins germains de Moll Flanders, Pamela Andrews, Tom Jones ou George Barnwell, et les grandes séries d'images, invitant le plus souvent à une lecture de gauche à droite, reposent sur des ressorts narratifs qui doivent beaucoup aux formes contemporaines de la fiction en prose.

Cette omniprésence du texte dans et autour de l'œuvre de Hogarth, et l'empreinte des formes littéraires sur ses compositions, ont eu pour effet, au fil des siècles, de laisser de lui l'impression d'un artiste très verbal, concepteur d'un art un peu bavard fondé sur un réalisme anecdotique duquel Reynolds lui reprocha de ne pas avoir su s'abstraire. Comme le dit Hazlitt à propos de la célèbre gravure *Gin Lane*, « *everything in this print [...] tells* » (« tout parle dans cette image »), et cette omniprésence du narratif explique peut-être pourquoi ce sont surtout des écrivains et des critiques littéraires qui, de Walpole à Ronald Paulson, se sont intéressés à Hogarth.

Mais son appartenance à la « culture de l'imprimé », ce lien essentiel entre texte et image chez lui, sont avant tout la trace de sa participation active au travail de tous les créateurs de sa génération autour de la notion de représentation. Sous l'influence de la nouvelle épistémologie empiriste, qui invite à noter attentivement tous les « particulars » de la Nature, mais aussi dans le souci d'affirmer et de confirmer son importance sur la scène du monde, l'Angleterre de la première moitié du XVIII^e siècle se regarde et se représente, met en scène ses acteurs et ses paysages, et cherche son image. Des essais périodiques aux jardins, du théâtre au roman, des « *conversation paintings* » (portraits de groupe) au palladianisme, écrivains et artistes anglais façonnent et modélisent une société où « classe moyenne » signifie de plus en plus « juste milieu. »

La grande contribution de Hogarth à cette démarche identitaire de la Grande-Bretagne, qui explique à la fois la qualité iconique de certaines de ses images pour les Britanniques et sa difficulté à trouver un public hors de ses frontières, a été de créer un idiome visuel anglais, non pas à partir des grandes écoles de peinture continentales, mais fondé sur l'expression artistique la plus fière de l'Angleterre d'alors, c'est-à-dire sa littérature. Dans la version peinte de l'autoportrait en abyme qu'il donne de lui en 1745 (illustration 9), son image repose de manière démonstrative sur les œuvres de Shakespeare, Milton et Swift : le premier, que l'acteur David Garrick remettra quelques années plus tard au goût du jour, évoque le théâtre et la liberté de créer (faisant fi des règles, il mélange à sa guise comédie et tragédie, et adapte métrique et prosodie aux besoins de ses drames), le deuxième représente la grande épopée protestante, le troisième le monde de la satire.



Illustration 9
 Autoportrait (1745)

L'importance du travail de Hogarth vient de ce qu'il a su promouvoir une forme de représentation visuelle dynamique, en phase avec les principaux courants de pensée de son temps, et accessible à un vaste public qui y a vu non simplement un prolongement, mais un équivalent de ce que lui proposaient les livres ou les théâtres.

Empruntant au texte le principe de son déroulement syntaxique et chronologique, Hogarth propose de nombreuses séries d'images, de « progress », permettant, peut-être de façon plus parlante et plus frappante que les livres, de retracer les moments forts et les crises d'un développement individuel dont le spectateur est amené à reconstituer

la ligne serpentine d'image en image. Comme le résume bien Fielding : « *In [Hogarth's] excellent Works we see the delusive Scene exposed with all the Force of Humour, and on casting our Eyes on another Picture, you behold the dreadful and fatal Consequence*⁸. »

L'extraordinaire vitalité graphique de ces tableaux leur confère une temporalité et une spatialité remarquables qui permettent à l'image d'appréhender le réel d'une manière qui lui est propre, mais tout aussi efficace que le texte qui en propose la transcription ou l'analyse. Inscrit au cœur de la modernité épistémologique de son temps, le projet de Hogarth a démontré les pouvoirs de l'image et cartographié, pour paraphraser Fielding dans sa Préface de *Tom Jones* (1749), « ce nouveau territoire de la représentation⁹ » de façon définitive.

8. « Dans les excellentes œuvres de Hogarth, on voit la scène de duperie exposée avec toute la force de l'humour, et lorsque le regard se porte sur une scène ultérieure, on en voit les conséquences pitoyables et fatales », Henry FIELDING, *The Champion*, Londres, 10 June 1740.

9. Dans la Préface de *Tom Jones* (1749), Fielding parle de son entreprise comme de la fondation d'une nouvelle province d'écriture (« *a new province of writing* »).