



A Midnight Modern Conversation de William Hogarth : le paradoxe au service de la satire visuelle

Mazarine Maisonnny

► To cite this version:

Mazarine Maisonnny. A Midnight Modern Conversation de William Hogarth : le paradoxe au service de la satire visuelle. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03414344

HAL Id: dumas-03414344

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03414344>

Submitted on 4 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mazarine Maissonny

***A Midnight Modern Conversation* de
William Hogarth :
le paradoxe au service de la satire
visuelle**

Mémoire de Recherche

Master 1 Histoire de l'Art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de Mme Marlen Schneider, maître de
conférences en Histoire de l'Art moderne

Année universitaire : 2020-2021

Remerciements

En préambule, je souhaite adresser mes plus sincères remerciements à ma directrice de mémoire, Marlen Schneider, maître de conférences en Histoire de l'Art moderne ; pour la bienveillance et les conseils avisés qu'elle m'a prodigués. Je la remercie aussi de m'avoir accordé de son temps et m'avoir aiguillé pendant toute cette année.

Je tiens aussi à exprimer mon entière gratitude aux acteurs externes à l'université qui m'ont chaleureusement aidé. Je remercie particulièrement Frédéric Ogée, professeur de littérature et d'histoire de l'art britanniques à Paris, pour m'avoir donné de son temps ainsi que pour la discussion si riche en partage et en information qu'il m'a permis d'avoir avec lui. Merci aussi à Peter de Voogd, professeur en littérature anglaise à l'université d'Utrecht, qui m'a éclairé de son savoir concernant la littérature d'Henry Fielding. Ces deux entretiens m'ont été d'une grande aide pour répondre à mes questions et m'ont permis d'avoir le recul nécessaire sur mon sujet.

J'exprime également toute ma reconnaissance à Fredline Laryea qui m'a procuré sa thèse qui m'était alors indisponible lors de ma rédaction.

Enfin, un grand merci à tout mon entourage amical qui a su être à l'écoute de l'avancée de mes recherches et à ma famille qui a su me fournir un soutien indéfectible dans ce travail.

Résumé/Abstract

Résumé

Ce mémoire a pour but de soulever l'un des mécanismes de la satire de William Hogarth à partir de deux versions de l'une de ses œuvres : *A Midnight Modern Conversation*. Cette dernière ne doit pas être aperçue comme une simple scène comique mais comme une scène dont la satire s'inscrit dans un système plus complexe. En effet, cette affirmation représente l'un des objectifs de cette recherche qui étudie la présence ainsi que la relation entre les concepts abstraits, comme la satire et le paradoxe, et les représentations visuelles. Les objectifs sont de savoir comment cette œuvre particulière se prête à l'étude du paradoxe et comment ce concept en plein essor, qui avait du sens dans le domaine philosophique du XVIII^e siècle, devient un instrument au service de la satire visuelle. La recherche a été menée avec une approche prenant en compte à la fois le contexte artistique, théorique et culturel et une étude approfondie de la composition. Il faut ajouter à cette méthode l'utilisation de certaines comparaisons avec d'autres œuvres car l'œuvre sur laquelle nous travaillons est une représentation parodique d'un genre du XVIII^e siècle anglais, la *conversation piece*. Cette étude conclut qu'il existe un véritable mécanisme où le paradoxe joue un rôle central en accentuant les traits de la « satire hogarthienne ». De plus, ce système est ancré dans un contexte particulier qui le favorise. À travers le théâtre anglais et bien d'autres domaines, nous trouvons quelques éléments de réponse. La notion du paradoxe est alors l'une des clés pour mieux comprendre le fonctionnement de la satire visuelle. Ce travail nous permet de dévoiler la réelle inclination de l'artiste vers cette notion.

Mots-clés : William Hogarth, *A Midnight Modern Conversation*, paradoxe, satire, XVIII^e siècle anglais, parodie.

Abstract

This dissertation aims to raise one of the mechanisms of William Hogarth's satire from two versions of one of his works: *A Midnight Modern Conversation*. The latter should not be seen as a simple comical scene but as a scene whose satire is part of a more complex system. Indeed, this statement represents one of the goals of this research which investigates the presence as well as the relationship between abstract concepts, like satire and paradox, and visual artwork. The aims are to know how this particular artwork lends itself to the study of paradox and how

this booming concept, which made sense in the philosophical field in the 18th century, becomes an instrument in the service of visual satire. The research was carried out with an approach taking into account both the artistic, theoretical and cultural context and an in-depth study of the composition. We must add to this method the use of certain comparisons with other works because the artwork on which we working on is a parodic representation of a genre of the English 18th century, the conversation piece. This study concludes that there is a real mechanism where paradox plays a central role in accentuating the features of “Hogarthian satire”. Moreover, this system is anchored in a particular context which favors it. Through English theater and many other fields, we find some parts of the answer. The notion of paradox is therefore one of the keys to better understanding the functioning of visual satire. This work allows us to unveil the artist’s real inclination towards this notion.

Keywords: William Hogarth, *A Midnight Modern Conversation*, paradox, satire, 18th century England, parody.

SOMMAIRE

Remerciements	2
Résumé/Abstract	3
Résumé	3
Abstract	3
Corpus de travail	6
Introduction	8
Chapitre I : <i>A Midnight Modern Conversation</i>, une œuvre parodique	15
1) Une œuvre analogue aux <i>conversation pieces</i>	15
2) L'élément perturbateur : la mise en place de la satire	24
Chapitre II : Une des origines de la satire « hogarthienne » : le paradoxe	32
1) Définition et théorisation du concept de paradoxe	32
2) Les outils du paradoxe dans <i>A Midnight Modern Conversation</i>	38
Chapitre III : Le mécanisme de basculement entre paradoxe et satire dans l'œuvre étudiée	48
1) Les traces de la <i>doxa</i> ou le fondement d'un lien entre paradoxe et satire	48
2) Représentation visuelle et mise en lumière des éléments paradoxaux	54
Chapitre IV : Des milieux propices à ces deux concepts	62
1) La scène anglaise, un monde où se mêlent paradoxe et satire	62
2) Un environnement artistique et théorique disposé à l'inclusion du paradoxe au profit de la comédie	73
Conclusion	82
Bibliographie/ Webographie	85
Annexes	96

Corpus de travail



William Hogarth, *A Midnight Modern Conversation*, 1733, eau-forte et gravure, 34.3 x 46 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum.



William Hogarth, *A Midnight Modern Conversation*, 1732, huile sur toile, 76.2 x 163.3 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. © Yale Center for British Art.

Introduction

« L'Angleterre de la Restauration, sous Charles II, [...] est l'Angleterre de la liberté. Mais déjà cette liberté se présente comme un paradoxe à faces multiples, comme un kaléidoscope faisant varier les images et les couleurs. »¹

L'Angleterre regorge de paradoxes dès la seconde moitié du XVII^e siècle d'après les mots de Paul Tedeschi. Cette période n'est que le point de départ de la notion du paradoxe qui ne cesse de s'ancrer, au sein de nombreux domaines, dans l'ère britannique. Le siècle étudié par Paul Tedeschi n'est d'ailleurs pas celui cité plus haut ; il s'agit du XVIII^e siècle. Le but étant, pour l'auteur, de déterminer la présence d'un paradoxe dans la pensée globale de l'Angleterre de cette époque. Pour cela, il utilise une approche prenant principalement en compte, le domaine philosophique, littéraire et parfois même scientifique, pour décrire cette forme de pensée particulière que la société anglaise cultive. Plus que de justifier le résultat qu'il veut prouver, il s'intéresse notamment à l'usage de la satire en ce siècle et en quoi elle propose un double paradoxe. Tout d'abord, il dénote le fossé paradoxal qui émerge dans une société où les principes prônés par les institutions anglaises vont à l'encontre des principes moraux de la population. Les satiristes soulignent ces deux visions opposées pour montrer l'incompréhension absurde qui réside dans le siècle où ils vivent. Ce premier paradoxe, que l'auteur appelle « l'ambiguïté de la conduite sociale »², nous immerge dans un contexte social qui le favorise car chaque personne décide de contrer les lois de manière volontaire ou non pour leur propre profit. Le second paradoxe demeure dans la façon dont les satiristes représentent cette ambivalence qui marque le siècle. Ceci peut passer par la caricature et doit obligatoirement montrer que la société est pleine de vertu mais que les vices ont pris le dessus. Représenter ces deux opposés permet d'« éveiller le sens commun, ou l'esprit critique »³. Il s'agit d'un phénomène rigoureux que Paul Tedeschi différencie du simple trait d'humour⁴. L'existence d'un concept comme le paradoxe au sein de la satire devient alors indéniable. Dans cette seconde configuration, dont le but est de réveiller avec humour les populations concernant leurs fautes, s'inscrit un artiste ainsi que l'une de ses œuvres au ton moralisateur : *A Midnight Modern Conversation* de William Hogarth. C'est en cette œuvre que se trouvent à la fois la satire et un

¹ Citation de TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise au XVIII^e siècle ou l'ambiguïté du sens commun*, Paris, A.G. Nizet, 1961, p. 37.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ Argumentation et expressions provenant de *Ibid.*, p. 186-187.

nombre considérable de paradoxes que ce soit dans son contexte de production, ses influences, le sujet choisi, sa composition ainsi que le choix de ses personnages.

A Midnight Modern Conversation n'est connu qu'à travers les nombreuses copies qui en ont été faites. Les travaux les plus récents sur le sujet, avancent que l'œuvre peinte aurait été faite au cours de décembre 1732⁵. L'original, d'après les dernières suppositions, devait mesurer 20 x 25 pouces. Cependant, sa localisation et sa provenance restent inconnues. Quoi qu'il en soit, n'ayant pas l'œuvre initiale, l'étude se basera surtout sur les deux versions les plus connues actuellement. Il s'agit donc d'une version en eau-forte et gravure, mesurant 34.3 x 46 cm, datée de Mars 1733, titrée et signée, conservée au British Museum. Elle contient les inscriptions suivantes sur sa partie inférieure : au centre le titre ainsi que « *Wm Hogarth Inv-t Pinx-t et Sculp-t* » et « *Think not to find one meant Resemblance there / We lash the vices but the person spares / Prints should be prizd as Authors should be read / Who sharply smile prevailing Folly dead / So Rabilaes [sic] taught and so Cervantes Thought / So Nature dictated what Art has Taught.* ». La seconde version est une huile sur toile datée de 1732, mesurant 76.2 x 163.8 cm avec l'inscription, en bas à gauche, « *W. Hogarth Pinx* ». Cette dernière se trouve actuellement dans la Paul Mellon Collection au Yale Center for British Art depuis la seconde moitié du XX^e siècle et a été présentée lors d'une exposition dédiée à William Hogarth en 2006-2007. Malgré cette inscription, elle serait faite d'une « main inconnue » (« *an unknown hand* »⁶) mais il s'agirait d'une version fidèle à ce qu'a pu être l'originale bien qu'ayant une composition inversée si on la compare à l'œuvre gravé du British Museum. L'étude se concentre seulement sur deux versions car ce sont celles qui restent les plus accessibles et les plus travaillées pour argumenter les propos à venir. Bien qu'il y ait de nombreux doutes quant à l'authenticité de la seconde version⁷, le fait de prendre un corpus varié associant la technique de la gravure et celle de la peinture ; permet de déceler différents traits du paradoxe et d'élargir ce concept d'origine philosophique, à des supports diversifiés. En effet, la différence entre un support coloré et un

⁵ Voir notamment le travail de EINBERG Elizabeth, *William Hogarth, a complete catalogue of the paintings*, New Haven, Yale University Press, 2016, p. 96.

⁶ Mots utilisés par *Ibid.*, p. 96 pour qualifier la version peinte.

⁷ Voir ANTAL Frederick, *Hogarth and his place in European art*, New York, Basic Books, 1962, p. 95 où l'argument le plus justifié semble être la taille qui ne correspond pas aux suppositions récentes faites pour l'œuvre originale. Mais ces arguments vont à l'encontre des travaux de BECKETT Brymer Ronald qui voit, en cette toile, une œuvre authentique de l'artiste. Cette remise en cause ; sans réelles comparaisons avec des cas concrets et ne se basant que sur ce qui semble être des marqueurs de « l'art hogarthien » pour les auteurs ; vient pourtant se heurter à des analyses plus récentes qui nuancent ou même occultent cette question. Reprendre l'ouvrage de EINBERG Elizabeth, *William Hogarth, a complete catalogue of the paintings... op. cit.*, p. 96, sans compter la participation de la toile lors de l'exposition dédiée à William Hogarth en 2006-2007 qui ne fait état d'aucun doute à ce propos. Voir HALLETT Mark, « Image de l'urbanité : le tableau de genre », In HALLETT Mark, RIDING Christine (ed.), *William Hogarth*, Paris, Hazan, 2006, p. 100.

autre qui ne l'est pas mais fait ressortir certains éléments plus que d'autres, modifie la manière dont va être employé le paradoxe. Néanmoins, par prudence, le lecteur devra toujours privilégier les arguments avancés pour la version gravée par rapport à ceux de la version peinte. La gravure étant le support le plus accessible et visible par une plus grande partie de la population, il a alors un écho plus conséquent et devient, en ceci, le support privilégié pour cette étude.

L'intérêt de ce mémoire, et de cette œuvre en particulier, se trouve dans cette représentation d'une scène de beuverie allant à l'encontre d'un genre en plein développement au cours du XVIII^e siècle anglais. Effectivement, la production de cette œuvre se fait au début des années 1730 en Angleterre. Période marquante dans la carrière de William Hogarth qui, depuis 1728 jusqu'en 1732⁸, se consacre surtout à la peinture et notamment au genre des *conversation pieces*. Ce nouveau genre connaît un grand succès dans les années 1720 et 1730 et William Hogarth y contribue. L'œuvre au centre de ma recherche ne fait pourtant pas partie de cette forme artistique. Au contraire, certain la qualifie « d'anti-*conversation piece* » ou d'une parodie du genre des *conversation pieces*⁹ de par son caractère plus osé. Le simple fait de parodier un genre déjà existant, en plein essor et porté par un peintre qui en est un habitué ; créer une situation allant contre la *doxa*. C'est à cet instant que la notion de paradoxe rentre en jeu. L'approche artistique devient, elle aussi, paradoxale car l'artiste décide de reprendre les codes d'un genre reconnu tout en le contrariant. Ce phénomène alliant paradoxe et satire n'est pas totalement invisible dans d'autres œuvres de William Hogarth, mais le contexte artistique de l'œuvre étudiée ainsi que la manière dont ces concepts se multiplient en son sein, expliquent son originalité. C'est par le biais de *A Midnight Modern Conversation*, que l'on peut voir se dessiner un mécanisme où le paradoxe est omniprésent. De nombreux objets se mettent au service de ce premier concept dans les deux compositions, et ce dernier, a pour but de mettre en exergue la satire « hogarthienne ». C'est ainsi que se dessine ce sujet de recherche.

L'œuvre a été analysée très tôt grâce au grand succès qu'elle a connu dans le temps. Une dizaine d'années après sa publication, elle a donné lieu à une représentation théâtrale intitulée *A Midnight Modern Conversation, Taken from Hogarth's Celebrated Print* le 22 mars 1742 à Covent Garden. Cette riche postérité continue par la suite comme en sont témoins les multiples

⁸ Périodisation faite par BURKE Joseph et CALDWELL Colin, *Hogarth: gravures*, traduit de l'anglais par PEYRELEVADE Paul, Paris, Arts et métiers graphiques, 1968, p. 20.

⁹ Expressions et arguments visibles notamment chez HALLETT Mark, *Hogarth*, Londres, Phaidon, 2000, p. 64 ; RETFORD Kate, *The conversation piece: making modern art in eighteenth-century Britain*, New Haven, Yale University Press, 2017, p. 275.

copies qui ont pu être retracées aujourd'hui (gravures, huile sur toile, reproductions sur des objets de la vie quotidienne). C'est à partir de ce que l'on nomme la « Hogarthomania »¹⁰, dès les années 1780, que les premières analyses surgissent. Les ouvrages mentionnant l'originale, bien avant, ont souvent une approche très poétique¹¹ et sont à manier avec précaution. Cependant, les études anciennes varient et sont en désaccord sur certains points en particulier : le premier est l'identification des personnages et le second reste l'angle d'approche pour étudier cette œuvre. Les premiers écrits cohérents proviennent du travail de John Ireland dès la fin du XVIII^e siècle. Dans ce livre, les premières identifications ainsi que le lieu représenté sont déterminés grâce à de simples anecdotes relayées par John Hawkins et Thrall-Piozzi entre autres. Les premières identités mentionnées ne changent guère par la suite. Seules quelques hésitations apparaissent au XIX^e siècle avec les recherches de John Nichols et George Steevens¹². Néanmoins, il faut attendre les travaux du XX^e siècle pour que l'analyse de cette œuvre reprennent un important essor. Et ceci en commençant par l'ouvrage d'Austin Dobson¹³ au début du siècle, celui de Ronald Brymer Beckett¹⁴ sur Hogarth, ainsi que celui de Frederick Antal¹⁵. Ces raisonnements permettent de prendre en compte un corpus plus important en incluant des copies de l'œuvre et notamment la version peinte du Yale Center for British Art actuelle. S'ajoute à ces recherches de nouvelles démarches permettant des comparaisons avec d'autres œuvres, tout particulièrement avec des peintures hollandaises comme celles de Jan Steen¹⁶. Comparaisons qui ne cesseront de revenir dans les études suivantes. Puis, dans la lignée, les catalogues sur le travail de William Hogarth se multiplient dès les années 1960¹⁷ prenant dorénavant un large éventail des œuvres et des copies gravées de l'artiste. Dans les

¹⁰ EINBERG Elizabeth, *William Hogarth, a complete catalogue of the paintings...* op. cit., p. 9-10. Il s'agit d'une période durant laquelle de nombreuses gravures satiriques ont été attribuées à William Hogarth sans preuves concrètes.

¹¹ Se référer par exemple à BANCKS John, « To M. Hogarth on his Modern Midnight Conversation », In *Miscellaneous works, in verse and prose.*, Londres, National Art Library, « Dyce Collection », 1738, p. 89.

¹² NICHOLS John, STEEVENS George, *The Genuine Works of William Hogarth: Illustrated with Biographical Anecdotes, a Chronological Catalogue, and Commentary*, vol. II, Londres, Longman, 1810.

¹³ DOBSON Austin, *William Hogarth*, Londres, Heinemann, 1907. Les recherches de cet auteur sont rapidement traduites en français dès le début du siècle. Ceci prouve le nouvel intérêt, même au-delà des frontières britanniques, qui émergent au XX^e siècle.

¹⁴ BECKETT B. Ronald, *Hogarth*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1949.

¹⁵ ANTAL Frederick, *Hogarth and his place in European art ...* op. cit., 1962.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26, 79, 95, 170, 184 et 243 reste l'ouvrage, à cette époque, qui compare le plus l'œuvre étudiée en y voyant une fonction narratrice comme dans *The Sleeping Congregation* (1728) par exemple. L'auteur y trouve aussi des œuvres qui seraient à l'origine de *A Midnight Modern Conversation* et compare cette dernière avec des toiles plus tardives.

¹⁷ BALDINI Gabriele et MANDEL Gabriele, *L'Opera completa di Hogarth pittore*, Milan, Rizzoli, 1967 ; SHESGREEN Sean, *Engravings by Hogarth: 101 prints*, New York, Dover publications, 1973 (gravure n°25) ; BURKE Joseph, CALDWELL Colin, *Hogarth...* op. cit., p. 346.

années 1970 et 1980 des ouvrages, parfois même en plusieurs volumes, sont dédiés à l'artiste et ses œuvres. Mary Webster¹⁸, David Bindman¹⁹ et surtout Ronald Paulson²⁰ en sont les plus importants exemples. Pourtant, même si les écrits de Ronald Paulson mettent en exergue une analyse complète de *A Midnight Modern Conversation*, l'œuvre est toujours abordée de la même façon et les études se focalisent sur les personnages de manière souvent répétitive.

Ce sont des approches plus récentes qui amènent un renouveau dans la manière dont on conçoit cette scène d'ivresse. David Solkin y apporte une approche différente en reliant cette œuvre au contexte de son pays en pleine expansion économique ainsi qu'à son contexte littéraire, théorique et social. Il voit une similitude indéniable avec la peinture hollandaise comme ses prédécesseurs mais n'hésite pas à aussi parler de la représentation du vice (ici l'excès d'alcool). C'est un sujet mentionné auparavant mais jamais relié de manière détaillée à un large panorama du contexte du début des années 1730 en Angleterre. C'est ce que fait David Solkin en mentionnant la publication de *Fable of the Bees* de Bernard de Mandeville en 1714. L'objectif de cet écrit est de montrer que les vices (notamment le vice de nature privé) peuvent être bénéfiques à la société. L'œuvre de William Hogarth condamne l'excès d'alcool mais cette représentation possède aussi une qualité : celle de permettre au spectateur de relativiser et de se rendre compte de tous ce qu'il est capable contrairement aux hommes représentés qui, eux, ne sont guère capables²¹. Les livres de Mark Hallett, Kate Retford et d'Elizabeth Einberg complètent ce nouveau regard. Les deux premiers auteurs viennent confirmer la présence d'une parodie qui ne se moque plus seulement de la peinture hollandaise²² en la recréant, mais rit d'un genre de son temps, les *conversation pieces*. C'est en incluant cette œuvre au sein d'un corpus entier d'œuvre de ce genre que Kate Retford accentue ce trait. Elizabeth Einberg, quant à elle, synthétise les travaux précédents en accordant toujours une place aux figures représentées tout en s'ouvrant aux nouvelles propositions des deux auteurs cités avant elle.

Les écrits précédents ont donc souvent privilégié l'identification des personnages ainsi qu'une seule partie du contexte de production. Une remarque est d'ailleurs à faire dans cette recherche effrénée d'identité : ce désir de reconnaître à tout prix des figures connues du XVIII^e siècle anglais va à l'encontre de l'inscription se situant sur la partie inférieure de la version gravée qui

¹⁸ WEBSTER Mary, *Hogarth*, Londres, Studio Vista, 1979.

¹⁹ BINDMAN David, *Hogarth*, Londres, Thames and Hudson, 1981.

²⁰ PAULSON Ronald, *Hogarth's graphic works*, Londres, The Print Room, 1989.

²¹ Largement exposé dans SOLKIN H. David, « Hogarth's refinement », in *Painting for money: the visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 78-81.

²² Comme le suggère BURKE Joseph, CALDWELL Colin, *Hogarth... op. cit.*, p. 346 et PAULSON Ronald dans un autre registre.

demande de n'y voir aucune ressemblance (« *Think not to find one meant Resemblance there* »). Ici encore, un paradoxe au sens plus actuel de contradiction est visible. De même, beaucoup ont mentionné l'aspect satirique qui y réside sans en déceler les mécanismes ou, du moins, partiellement²³. Ceci permet d'envisager de nouvelles clés de lectures pour appréhender les instruments de la satire dont le paradoxe pourrait faire partie. Ce paradoxe n'est jamais clairement avancé par les recherches anciennes et actuelles, mais des idées qui peuvent lui être proche sont nommées. Lars Tharp soulève l'ironie d'un titre disant le contraire de ce qui devrait nous dire²⁴ et certaines oppositions sont mentionnées quand il s'agit de voir l'œuvre comme une parodie. De manière générale, les récents travaux permettent de relier le paradoxe à la satire chez William Hogarth. C'est le cas de David Bindman qui qualifie la satire swiftienne, proche de celle d'Hogarth comme nous le verrons ; de « *creative paradox* » cédant face à la trivialité pour mieux la montrer²⁵. Ainsi, l'objectif principal, avec ce sujet, est d'établir une contextualisation artistique et sociétale à partir d'une œuvre précise de William Hogarth, ceci dans le but d'en extraire des aspects plus généraux pour comprendre l'approche satirique de ce peintre. Approche qui est fortement marquée par une notion clé plausible : le paradoxe.

C'est à partir de cette affirmation que l'on peut se poser les questions suivantes : Comment *Midnight Modern Conversation* se prête à l'étude du paradoxe chez William Hogarth ? Comment, ce concept en plein essor et qui fait sens dans le domaine philosophique au XVIII^e siècle, devient un instrument au service de la satire artistique chez le peintre ? De quelles manières ce paradoxe devient-il un élément-clé dans la façon de penser l'art chez l'artiste ?

Nous tenterons de répondre à ces questions en plusieurs étapes. Il s'agira, dans un premier temps, de déceler les éléments de la parodie dans l'œuvre étudiée. Pour cela, il faudra mettre en avant sa ressemblance avec le genre parodié pour ensuite en découvrir les aspects satiriques. Cette description complète permettra de s'interroger, dans un second chapitre, à l'entrée du paradoxe dans cette composition. Ce terme devra être minutieusement et largement défini. Ceci se fera à l'aide de plusieurs outils, tout d'abord contemporains à l'œuvre (encyclopédies, littérature du XVIII^e siècle, ...) ; puis, des définitions plus récentes viendront compléter notre perception de ce concept si particulier. Ces explications, à première vue abstraite, se

²³ MARTINEZ Marc, « L'Arlequinade anglaise et la gravure satirique au XVIII^e siècle : Élaboration esthétique et détournement politique », *Revue LISA/LISA e-journal. Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone*, vol. I, n°1, 1 janvier 2003, p. 100-115 le fait pour d'autres œuvres de William Hogarth mais pas pour celle qui est au cœur de ce mémoire.

²⁴ THARP Lars, *Hogarth's China: Hogarth's Painting and Eighteenth-Century Ceramics*, Londres, Merrell Holberton, 1997, p. 47.

²⁵ BINDMAN David, *Hogarth*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 89.

concrétiseront dans la recherche de cette notion à l'intérieur des deux versions sur lesquelles ce mémoire se base. Nous verrons en détail chaque instrument de ce paradoxe pour ensuite en arriver à la compréhension de ce basculement et des liens reliant « paradoxe » et « satire ».

Ce processus sera exposé dans une troisième partie dont l'objectif est de dévoiler, en partie, les rouages à l'origine de cette transition. Deux éléments seront observés pour tenter d'expliquer ce fonctionnement complexe. Un premier viendra mettre en exergue le rôle de certains lieux communs venant accentuer le paradoxe et créer un contraste fort. Dans la même optique, nous nous intéresserons, plus généralement, à la représentation visuelle des notions étudiées ainsi qu'à la composition et à la place qu'elle joue dans ce procédé.

Enfin, le but sera de mettre en perspective ces résultats en les contextualisant. Ainsi, nous comprendrons que la scène anglaise est un foyer pour les notions de « paradoxe » et de « satire ». De même que l'environnement théorique et artistique de l'œuvre qui ont un rôle prépondérant dans la création de l'artiste.

Chapitre I : *A Midnight Modern Conversation*, une œuvre parodique

Une démarche comparative avec le genre pictural des *conversation pieces* est nécessaire, dans un premier temps, pour mieux comprendre les éléments-clés sur lesquels William Hogarth fonde sa satire visuelle dans *A Midnight Modern Conversation*. Cette approche permettra de mieux dénoter les motifs relevant de la parodie.

1) Une œuvre analogue aux *conversation pieces*

Les *conversation pieces* se définissent comme étant, généralement, la représentation d'un portrait de groupe dans un cadre qui se veut informel. Ce type de représentation varie en Angleterre et peut à la fois montrer des scènes d'intérieurs ou d'extérieurs. Dès les années 1930, les historiens de l'art tentent de définir ce genre²⁶ qui, bien qu'ayant un retentissement en Angleterre dès le début du XVIII^e siècle ; a une histoire, des origines ainsi que des horizons bien plus anciens. Peindre des *conversation pieces* est une pratique courante lors de la création de *A Midnight Modern Conversation*. Une pratique récurrente qui devient même caractéristique des débuts de William Hogarth dans le domaine de la peinture à proprement parler dès la fin des années 1720. Ellis Waterhouse ayant travaillé sur la peinture anglaise, dégage même une période précise allant de 1729 à 1733 où l'artiste se consacre de plus en plus aux *conversation pieces*²⁷. Lors de sa production, *A Midnight Modern Conversation* se situe alors dans une période où son créateur est largement influencé et reconnu à travers ce genre artistique²⁸. C'est à partir de cette remise en contexte que nous pouvons déjà rapprocher partiellement l'œuvre

²⁶ Voir notamment SITWELL Sacheverell, *Conversation Pieces: a survey of English Domestic Portraits and their Painters*, Londres, B.T. Batsford Ltd., 1936 ; EDWARDS Ralph, *Early conversation pictures from the Middle Ages to about 1730: a study in origins*, Londres, Country Life Limited, 1954 ; PRAZ Mario, *Conversation Pieces: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 1971 ; SHAW-TAYLOR Desmond, *The Conversation Piece: scenes of fashionable life*, Londres, Royal Collection Trust, 2009 ; et le plus récent RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*

²⁷ WATERHOUSE Ellis, *Painting in Britain: 1530 to 1790*, Melbourne, Penguin Books, 1953, p. 128-129. Périodisation que l'on retrouve un tantinet changé d'ailleurs, quelques années plus tard, chez BURKE Joseph et CALDWELL Colin, *Hogarth ... op. cit.*, p. 20, qui avance les dates de 1728 à 1732.

²⁸ D'après le livre de WEBSTER Mary, *Hogarth*, Londres, Studio Vista, 1979, p. 21, George Vertue, un contemporain de William Hogarth, présente ce dernier comme reconnu pour ces succès dans le genre des *conversation pieces* : « *The daily success of Mr. Hogarth in painting small family pieces & Conversations with so much Air agreeableness Causes him to be much followed & esteemed, whereby he has much imployment & like to be a master of great reputation in that way.* ».

étudiée avec ce genre. L'approche qui va suivre ne vise pas à catégoriser *A Midnight Modern Conversation* dans la pratique des *conversation pieces* mais simplement à déceler des ressemblances qui servent l'objectif satirique de l'œuvre.

Le premier élément permettant de voir une correspondance avec le genre des *conversation pieces* réside, pour les deux versions étudiées, dans leur titre : *A Midnight Modern Conversation*. Le terme de « *Conversation* » y est présent. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce mot est souvent rapproché de l'idée d'un rassemblement social (ou « *social gathering* »). L'idée d'un regroupement incluant plusieurs personnes de la société est la règle de base pour concorder avec les *conversations pieces*. Le fait d'avoir dans son intitulé, pour une œuvre de ce genre, le terme de « *conversation* » ou un autre mot sous-entendant le fait de se réunir est d'ailleurs inévitable. À simple titre d'exemple et pour ne prendre que des *conversation pieces* des décennies 1720 et 1730 voici quelques œuvres, qui par leurs titres, font référence à l'idée de rassemblement : *The Dinner Party* de Marcellus Laroon the Younger faite entre 1719 et 1725 [voir annexes Ill.1] (ici le terme de « *Party* » fait clairement allusion à la possible interaction collective de plusieurs personnes qui partagent un repas) ; *Thomas Wentworth, Earl of Strafford, and his Family* de Gawen Hamilton datant de 1732 [voir annexes Ill.2] (les deux noms du titre permettent de considérer un groupe d'au moins deux personnes auquel s'ajoute « *his family* » - la famille faisant toujours référence à un groupe lié par les liens du sang - nous sommes aussi face à la réunion de plusieurs protagonistes liés) ; ou encore une huile sur toile de William Hogarth, lui-même, intitulée *Conversation Piece (Portrait of Sir Andrew Fountaine with Other Men and Women)* faite entre 1730 et 1735 [voir annexes Ill.3] où le terme de « *conversation piece* » apparaît directement. Ainsi, *A Midnight Modern Conversation* n'échappe pas à l'utilisation d'un titre comportant les signes du genre qu'il veut parodier.

Cette première définition de la conversation comme un « *social gathering* » ainsi que la ressemblance avec le genre des *conversation pieces* prennent tout leur sens dans la composition même de l'œuvre étudiée. On retrouve, dans la version peinte comme gravée, la représentation d'un groupe de personnes en interaction. L'œuvre représente, effectivement, une scène de beuverie au XVIII^e siècle regroupant onze hommes autour d'une table circulaire. Ce groupe se situe dans un lieu clos dont le nom fait consensus auprès de tous ceux ayant travaillé sur l'œuvre : il s'agirait du café St John à Temple Bar à Londres. Tous ces hommes sont soigneusement répartis autour de la table, au centre, suivant ainsi un tracé circulaire. Neuf d'entre eux sont proches de la table et entretiennent, de manière plus ou moins concrète, une discussion si l'on se fie à leur expressivité et à leurs regards. La plupart des hommes présents sont identifiés par les contemporains du siècle d'Hogarth et par d'autres études plus tardives

malgré l'invitation de l'artiste, dans la copie gravée, de n'y voir aucune ressemblance précise. Il s'agit de personnages potentiellement reconnaissables. Pour autant, c'est leur fonction sociale qui est le plus mise en avant²⁹. Ceci permettant alors de reconnaître un soldat ou un célèbre pugiliste des années 1730 en Angleterre en l'homme qui est au sol ainsi qu'un médecin, à ses côtés, lui versant du brandy sur la tête car soucieux de sa blessure. S'ensuit ensuite, si l'on se base sur l'ordre de la version peinte, de droite à gauche (et inversement pour la version gravée) ; d'autres hommes dont la profession est d'autant plus cernable. L'homme tenant les objets du tabac devient ainsi un relieur, l'interlocuteur d'un autre semble être un avocat, l'homme se réservant du punch n'est autre qu'un ecclésiastique et celui allumant sa pipe est rapproché d'un politicien de par les objets qui l'entourent, comme les journaux se trouvant dans sa poche et traitant de sujets politiques. S'ajoute à ceci de nombreux éléments semblables aux deux versions comme les nombreuses bouteilles, le bol de punch au centre, de nombreuses chaises, une horloge sur pied pour la gravure placée en fond et une horloge posée sur une table de plus petite échelle pour ce qui est de la peinture (les deux indiquant quatre heures du matin), un miroir à gauche de la peinture, un pan de cheminée pour la gravure à la droite de l'œuvre, de multiples bougies et les chapeaux des protagonistes accrochés aux murs, une petite table à la gauche de la gravure qui ne contient pas les mêmes éléments qu'une autre petite table de forme rectangulaire à la droite de la peinture. La grande différence de composition réside dans l'introduction d'un autre être vivant à la scène : un chien dans la version peinte du Yale Center for British Art.

Cette description de la composition générale voit déjà émerger des caractéristiques communes avec le genre des *conversation pieces*. Focalisons-nous sur les personnages représentés. Les *conversation pieces* ont pour habitude de représenter des personnages réels ou qui l'ont été pour certaines exceptions où l'artiste choisit de représenter une personne qui n'est plus du monde des vivants. Le but premier est, par conséquent, de retranscrire un portrait de groupe de plusieurs personnes non-fictives notamment quand il s'agit d'une commande car tout l'intérêt consiste à se faire reconnaître. L'objectif de représenter des êtres identifiables vient se confirmer dans la définition de Ralph Edwards qui parle des représentations de scène de conversations représentant de vraies personnes (« *represent real people* »)³⁰. L'œuvre étudiée, dont les protagonistes ont longtemps été un sujet de débat, rentre dans ce modèle-là car la

²⁹ Le fait de montrer cette fonction dans la société chez les hommes étant très importante dans la mise en scène des *conversation pieces* selon RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*

³⁰ Définition complète disponible dans EDWARDS Ralph, *Early conversation pictures from the Middle Ages to about 1730 ... op. cit.*, 1954, p. 9.

majorité des personnages peuvent être identifiés. Ici, la véracité des identifications ne compte guère mais c'est l'idée initiale qu'ils soient reconnaissables qui prévaut.

Pour compléter ce lien avec le genre étudié dans cette première partie et rester sur la question des personnages représentés, on remarque qu'il ne s'agit que d'hommes. Peindre ou dessiner des femmes dans les *conversation pieces* est chose courante surtout quand l'œuvre doit représenter une famille du XVIII^e siècle, par exemple. Néanmoins, la présence masculine, dans ce genre, reste tout aussi importante voire prédominante et il est possible de retrouver des scènes de conversations ne montrant que des hommes. Ceci est fréquent et dépend souvent du sujet de la peinture. Ces conversations vont le plus souvent représenter des hommes si le sujet ou la raison d'un rassemblement est d'ordre politique ou concerne un débat dans ce domaine. Ceci sera également le cas si le but est de peindre des hommes revenant ou partant pour la chasse ou encore si un club ou un groupe d'hommes décident de se réunir dans un café ou une taverne. De nombreux exemples le montrent : tel que deux œuvres de Charles Philips ou lui étant attribuées et qui sont intitulées *Frederick, Prince of Wales, with the Members of 'La Table Ronde'* (1732) [voir annexes Ill.4] ou encore *The 'Henry the Fifth Club' or 'The Gang'* (1730-1735) [voir annexes Ill.5]. Ces deux *conversation pieces* montrent des groupes d'hommes faisant partie de clubs anglais du début du XVIII^e siècle. Ces huiles sur toiles rejoignent en partie *A Midnight Modern Conversation* dans la manière de représenter ces hommes autour de la table, symbole de convivialité éloignant l'aspect formel rejeté par les *conversation pieces*. Dans l'œuvre d'Hogarth, aucun élément valable nous permet de dire qu'il s'agirait d'un club spécifique mais les différents journaux nous donnent certains indices quant à la discussion qui a pu se dérouler. Cette dernière pencherait plus vers un débat politique mais rien n'exclut d'autres formes de discussions plus personnelles. Ce que nous pouvons, en revanche, avancer avec prudence, c'est que les personnages de *A Midnight Modern Conversation* sont réunis par un sujet de conversation qui les lie comme ceci est le cas dans beaucoup de *conversation pieces* où les personnages sont liés soit par un sujet de conversation, soit par des liens familiaux, amicaux ou professionnels. Ces liens représentés de manière informelle et communs à *A Midnight Modern Conversation* sont, en plus d'être fidèle à un genre artistique, fidèle à leur siècle. En effet, le genre des *conversation pieces* ne fonctionne pas sans son profond lien avec la société de son époque. C'est un genre ancré dans son temps et qui représente les reflets d'une civilisation dans laquelle il évolue, en l'occurrence la civilisation britannique. Et l'œuvre d'Hogarth suit ce schéma qui se veut proche de sa société en ne représentant que des hommes dans un lieu comme le café où, de son temps, les femmes sont interdites d'entrée. On décèle

dans la façon de montrer ce groupe d'hommes, la même volonté des *conversation pieces* visant à retranscrire une forme de réalité dans ces personnages, les liens qui se révèlent entre eux et leur temps.

De même, des objets et un mobilier caractéristique des *conversation pieces* sont visibles dans *A Midnight Modern Conversation*. La table circulaire et plus ou moins centrale fait partie de ce mobilier de la conversation. On la retrouve dans certains exemples déjà cité mais auquel on pourrait rajouter quantité d'autres exemples³¹. Ce mobilier s'étend même à la plus petite table, dans d'autres *conversation pieces*³², qui restent toujours présentes pour les deux versions étudiées (seul un changement de place s'opère entre la gravure et la peinture pour la petite table rectangulaire). Ce symbole de sociabilité qu'est la table, notamment circulaire, car elle ne met personne sur un plus haut pied d'égalité, est aussi important par le biais de ce qu'elle porte. Dans les *conversation pieces*, elle soutient souvent l'activité qui va inciter d'autant plus à la sociabilité. Ces activités varient mais peuvent aller de la plus courante qui est la prise du thé mais aussi le jeu de cartes, la discussion sans autres artifices, ou la discussion accompagnée d'une boisson autre que le thé ; le punch étant omniprésent dans les *conversation pieces* exclusivement masculines. C'est de cet alcool qu'il s'agit dans l'œuvre d'Hogarth et qui réunit les onze hommes. Le « *punchbowl* » ou bol de punch est un motif récurrent dans les *conversation pieces* représentant des clubs de la société anglaise. Les bouteilles et verres font aussi partie de ces « ustensiles de la conversation »³³.

D'autres éléments attirent aussi souvent l'attention dans le genre des *conversation pieces* sans en être une caractéristique propre. Deux motifs principaux reviennent et sont présents dans, au moins, une des deux versions : il s'agit du rideau et de la cheminée. Le rideau, bien qu'il ne soit pas exclusif aux *conversation pieces* car aussi utilisé dans la représentation théâtrale picturale, est pourtant souvent visible. À titre d'exemple et en plus de certaines autres œuvres déjà citées dont la composition fait aussi apparaître un rideau, on peut citer un frontispice visible dans une publication de John Constable en 1738 (*The Conversation of Gentlemen considered in most of the ways that make their mutual company agreeable, or disagreeable*) [voir annexes III.9] ou

³¹ *The Dinner Party* de Marcellus Laroon the Younger [voir annexes III.1], *Frederick, Prince of Wales, with the Members of 'La Table Ronde'* de Charles Philips pour ceux déjà cités [voir annexes III.4] ou encore Gawen Hamilton, *A Conversation of Virtuosis... at the Kings Arms* (1735) [voir annexes III.6].

³² William Hogarth, *The Wollaston Family* (1730) [voir annexes III.7] où on a un dédoublement de table mais à plus petite échelle, les tables ayant même un rôle particulier selon l'activité (jeux de cartes/prise du thé).

³³ On retrouve le bol de punch et d'autres contenants dans *Frederick, Prince of Wales, with the Members of 'La Table Ronde'* de Charles Philips de nouveau [voir annexes III.4], mais aussi dans d'autres comme James Worsdale, *The Limerick Hell Fire Club* (1736) [voir annexes III.8] représentant aussi, à son tour, un groupe d'hommes placés autour d'une table et buvant avec tous les outils de la conversation à portée de main.

encore, une huile sur toile de Gawen Hamilton intitulé *Nicol Graham of Gartmore and Two Friends in a Library* [voir annexes III.10]. Ces deux œuvres laissent la place à un rideau sur la droite ou la gauche de leur composition. Le rideau réapparaît dans *A Midnight Modern Conversation* uniquement sur la version peinte, à la gauche du groupe. Pour ce qui est de la cheminée, il s'agit de l'inverse, elle n'est présente que sur la version gravée et très peu visible à la droite de celle-ci. Pour selon, sa présence est confirmée par plusieurs ouvrages³⁴. Les recherches de Matthew Craske sur ces cheminées dans les *conversation pieces* prennent même en compte *A Midnight Modern Conversation*. Ce qui découle de son analyse semble nous montrer que le but est de reprendre cet élément typique pour replacer la scène dans un cadre informel de sociabilité tout en s'éloignant de cette représentation traditionnelle des cheminées comme foyer de la discussion « ornementée » et raffinée des *conversation pieces*³⁵. Pour finir sur ces éléments caractéristiques, parlons à présent d'une figure souvent utilisée dans ce genre et notamment dans les réelles *conversation pieces* de William Hogarth : le chien. Celui-ci n'est présent que dans la version peinte, dans l'ombre du rideau déjà mentionné, mais son existence au sein de cette composition ne fait qu'intensifier l'utilisation de cet animal au sein des *conversation pieces* de l'artiste. Le chien est souvent représenté chez William Hogarth jusque dans son célèbre autoportrait, mais il a toujours une place de premier plan quand il s'agit des scènes de conversations. Citons par exemple *The Strode Family* (1738) [voir annexes III.11] et *John and Elizabeth Jeffreys and Their Children* (1730) [voir annexes III.12] qui, eux aussi, comme *A Midnight Modern Conversation*, laisse une place de premier choix aux chiens dans leur composition.

La version du Yale Center for British Art nous permet de voir l'œuvre colorée en plus de certains éléments supplémentaires. Les couleurs restent plutôt chaudes. Les plus présentes sont le vert, différentes nuances de brun, quelques touches de jaunes et du noir. Seul le vêtement rouge de l'homme à terre vient contraster avec le reste du groupe. Un code de couleurs très proche des *conversation pieces* représentant des hommes dans les années 1730³⁶. La tonalité du

³⁴ C'est le cas dans la description de TRUSLER J. Revd, *The works of William Hogarth. In a Series of Engravings With Descriptions, and a Comment on Their Moral Tendency*, Londres, The London Printing and Publishing Company, 1861, p. 122-125 et pour CRASKE Matthew, « Conversations and Chimneypieces: the imagery of the hearth in eighteenth-century English family portraiture », *British Art Studies*, Issue 2, 18 Avril 2016, p. 25-26 où la cheminée est attestée sur la gravure.

³⁵ Ceci dans le but de faire prévaloir une masculinité et une virilité plus soutenue. Voir *Ibid*.

³⁶ On retrouve *Frederick, Prince of Wales, with the Members of 'La Table Ronde'* de Charles Philips [voir annexes III.4] cité auparavant mais restant l'exemple le plus intéressant.

rouge étant toujours la plus élevée que ce soit dans les *conversation pieces* traditionnelles comme dans l'œuvre au centre de ce mémoire.

Venons-en maintenant à des similitudes concernant l'aspect matériel de l'œuvre. Si l'on se réfère de nouveau à la définition qu'en donne Ralph Edwards, les scènes représentant des conversations sont souvent de petite taille³⁷. La version peinte, beaucoup plus grande, ne rentre pas dans ces petites dimensions. Cependant, la gravure est, elle, de plus petite taille³⁸ et correspond largement à ce modèle énoncé par Edwards. Cette observation met de côté la version peinte sans la disqualifier complètement car la définition donnée par cet auteur ne prend en compte que la majorité des œuvres de ce style. De plus, sans parler d'un recours permanent à la gravure ou à certains dérivés de cette technique, on sait que la reproduction de *conversation pieces* sous forme gravée est plausible, comme pour la version gravée de *A Midnight Modern Conversation*. L'exemple de *Benn's Club of Aldermen* [voir annexes III.13], bien que plus tardif par rapport à l'étude de cas, mais représentant une conversation masculine ; en est un parfait témoignage³⁹. La technique artistique utilisée peut ainsi être prise en compte comme une des similitudes sur le plan matériel de l'œuvre.

Les ressemblances, pour la plupart concrète, pourraient s'arrêter ici. Pourtant, des similitudes plus subtiles peuvent être avancées. En plus de la reprise de certains lieux communs aux *conversation pieces* habituelles des années 1720-1730 et par extension à d'autres œuvres de ce genre dépassant ces périodes ; *A Midnight Modern Conversation* va puiser au-delà et ne fait pas que calquer certains éléments récurrents. L'allusion aux *conversation pieces* se prolonge par-delà l'aspect purement symbolique de certains objets de sociabilité dont le genre artistique s'est emparé ou de l'aspect matériel de l'œuvre. Cette allusion s'intensifie à travers la représentation des origines historiques d'un genre artistique. L'évocation des origines historiques est visible à deux échelles : une concernant les origines de ces représentations ailleurs qu'en Angleterre et une autre concernant, cette fois, les origines historiques anglaises du genre. Avant même que ces peintures prennent racine en Angleterre, on retrouve la mise en scène de ces « conversations » dans la peinture des Pays-Bas du XVII^e siècle. La plupart des écrits concernant les *conversation pieces* font d'ailleurs commencer le genre parfois bien plus tôt mais les Pays-Bas restent, pour autant, le lieu des origines officielles. Sachant cela, une

³⁷ EDWARDS Ralph, *Early conversation pictures from the Middle Ages to about 1730 ... op. cit.*, 1954, p. 9.

³⁸ Pour rappel : la gravure mesure 34. 3 x 46 cm alors que la version peinte mesure 76. 2 x 163. 8 cm.

³⁹ Cette œuvre représente un lieu très proche de celui de l'œuvre étudiée. On retrouve, effectivement, le même type de table et les chapeaux accrochés en arrière-plan. Il s'agit d'une scène de conversation faite avec une technique relevant de la gravure : le mezzotinte.

correspondance avec les nombreuses comparaisons faite concernant *A Midnight Modern Conversation* et la peinture hollandaise parait nous mener vers les origines mêmes du genre. En effet, l'œuvre étudiée est souvent comparée aux scènes de beuveries d'un Jan Steen ou d'autres peintres hollandais, parfois même du XVIII^e siècle, tel que Cornelis Troost. Comparaisons peu étonnantes si on s'intéresse à la formation d'Hogarth et aux œuvres qui ont pu circuler jusqu'à lui⁴⁰. Un lien entre les artistes ayant vu les débuts du genre des *conversation pieces* et *A Midnight Modern Conversation* n'est pas négligeable. Si l'on revient au siècle d'Hogarth, une comparaison avec *Collegium Medicum* (1724) de Cornelis Troost [voir annexes III.14] n'est pas non plus à rejeter car la composition respecte les mêmes règles générales (des hommes assis autour d'une table circulaire, buvant, avec la présence du rideau, ...) que *A Midnight Modern Conversation*. Les premières origines palpables sont donc les origines des *conversation pieces* aux Pays-Bas. En effet, on retrouve les mêmes procédés que les *conversation pieces* de ce pays : un portrait de groupe où les personnages sont regroupés autour d'une même activité ou de plusieurs activités communes (celle de boire principalement) ; et, de la même façon, on retrouve ces « *element of innocent play* »⁴¹ comparable à de petits incidents dont on expliquera les effets dans la partie suivante et qui sont aussi visibles dans les *conversation pieces* anglaises. Ces petits incidents viennent intensifier l'informalité des scènes représentées. Dans les deux versions étudiées, ils sont plus nombreux qu'habituellement et la partie qui suit se chargera de les énumérer. La deuxième référence est faite en prenant appui sur la conception anglaise du genre. Ce dernier, en Angleterre, né de la concertation de plusieurs artistes étant membres de clubs dans des lieux tels que des tavernes ou des cafés⁴². Or, le lieu représenté par William Hogarth dans *A Midnight Modern Conversation* est un café. Ceci fait écho aux origines historiques anglaises du genre des *conversation pieces* bien que les personnages représentés ne soient pas des artistes. Le lieu du café étant aussi l'endroit ayant vu naître le service du thé en Angleterre et le thé étant une caractéristique importante des *conversation pieces* et de la représentation de cette sociabilité ; le lien avec *A Midnight Modern Conversation* reste

⁴⁰ Comparaison faite par SITWELL Sacheverell, *Conversation Pieces ... op. cit.*; et revenant couramment dans EDWARDS Ralph, « A 'Conversation' Defined » et « The Origins in Flanders », In *Early conversation pictures from the Middle Ages to about 1730: a study in origins*, Londres, Country Life Limited, 1954, p. 9-11.

⁴¹ Expression de SHAWE-TAYLOR Desmond, *The Conversation Piece: ... op. cit.*, p. 42 lorsque qu'il parle des *conversation pieces* traditionnelles dans les Pays-Bas au XVII^e siècle. Ces petits « éléments de jeu innocent » peuvent concernés à la fois des enfants dont la présence est synonyme de légèreté venant contraster avec le sérieux du sujet représenté, ou encore des musiciens jouant de la musique et provoquant le même effet que les enfants précédemment énoncés. On aperçoit facilement ce type d'élément pour l'œuvre au cœur de ce mémoire avec, par exemple, les verres brisés sur le sol donnant un aspect moins formel à la scène.

⁴² Se référer à l'introduction de RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.* qui contextualise le genre des *conversation pieces*. Elle rajoute que ce dernier né en Angleterre autour du thé ou du vin.

important. Effectivement, cette œuvre remplace le thé par du punch mais décide de le faire dans un lieu qui a marqué la création des *conversation pieces* en tant que genre à part entière mais aussi dans un endroit ayant vu naître l'un des principaux éléments de sociabilité utilisé par les *conversation pieces* anglaises⁴³ : le thé.

La ressemblance de *A Midnight Modern Conversation* avec les *conversation pieces* se construit à la fois sur les définitions que l'on donne de ce genre, les liens entre celui-ci et l'artiste, l'aspect matériel de l'œuvre, sa composition mais aussi ses échos aux origines historiques principalement hollandaises et anglaises.

⁴³ Voir CHING-JUNG Chen, « Tea Parties in Early Georgian Conversation Pieces », *The British Art Journal*, vol. X, n°1, 2009, p. 30-39 pour ce qui est de l'histoire du service du thé en Angleterre (p. 30) et pour le thé en général et son importance dans les *conversation pieces* anglaises.

2) L'élément perturbateur : la mise en place de la satire

Bien que *A Midnight Modern Conversation* reprenne de nombreuses caractéristiques des *conversation pieces*, elle les utilise pour mieux les contrecarrer en se servant de la parodie. D'après l'encyclopédie anglaise de 1728⁴⁴, la satire est définie uniquement sur le plan littéraire. Elle est d'ailleurs très souvent approchée dans cette conception purement littéraire or elle a aussi une réalité visuelle, notamment à travers la technique de la gravure au XVIII^e siècle⁴⁵ ainsi qu'à travers de nombreux procédés littéraires dont la flexibilité permet l'adaptation sur un support visuel⁴⁶. Il ne sera alors pas étonnant d'utiliser de nombreuses définitions de la satire littéraire pour déceler la mise en place de la satire visuelle dans *A Midnight Modern Conversation*. Les termes qui seront employés allant de la « raillerie », « la parodie », « le

⁴⁴ Dont la définition est la suivante : « *Satyra or rather satira, a satyr: It is a word that signifies all manner of discourse, wherein any person is reprehended. But a satyr is commonly meant of a Poem, that wittily reproves men's vices (...)* » (*Cyclopaedia ou An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, vol. II, 1^{ère} édition, 1728.). Ou, pour une version plus tardive : « *in a literary sense signifies all manner of discourse wherein any person reprehended ; but more particularly a poem, wherein mens follies, and vices are wittily exposed in order to their reformation.* » (*Cyclopaedia ou An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, vol. II, 5^e édition, 1741.).

⁴⁵ De nombreux ouvrages attestent de ce lien entre la satire littéraire et la satire visuelle et de nombreuses comparaisons sont faites entre les deux. Ceci rendant la frontière entre littérature et œuvres visuelles plus poreuse. En sont témoins les écrits suivants : WALPOLE Horace, *Anecdotes of Painting in England*, vol. IV, Londres, J. Dodsley, 1782, p. 67 rapprochant Hogarth des écrits de Molière en disant « *Hogarth composed comedies as much as Molière.* ». Dans le même ouvrage il compare William Hogarth à des poètes et écrivains italiens ainsi que flamands : « *between the Italians, whom we may consider as epic poets and tragedians, and the Flemish painters, who are writers of farce and editors of burlesque nature* ». Dernière citation que l'on peut retrouver dans BINDMAN David, « Hogarth : The People's Artist ? », In BINDMAN David, BOUCHER Bruce, OGÉE Frédéric, RIDING Jacqueline, *Hogarth, Place and Progress*, Londres, Sir John Soane's Museum, 2019, p. 27. Page où l'on place Hogarth dans une même tradition littéraire que Jonathan Swift et Alexander Pope. Le professeur Peter J. De Voogd parle même d'une « *swiftian caption* » lorsqu'il est face à *A Midnight Modern Conversation* dans DE VOOGD J. Peter, *Henry Fielding and William Hogarth: The Correspondences of the Arts*, Amsterdam, Rodopi, 1981, p. 38. Cette expression rapproche directement l'œuvre de ce mémoire à la tradition littéraire d'un auteur tel que Jonathan Swift.

Sur la même optique voir : HALLETT Mark, *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1999, p. 9 et 14 où Mark Hallet dit que la gravure satirique est directement engagée avec le texte et l'image (« *the satirical engraving consistently engaged with the texts and images* ») et que ce lien avec la littérature s'inscrit dans une relation qu'il nomme bidirectionnelle avec la satire (« *What we have been uncovering here is satire's two-way relationship with literary and pictorial materials of politeness* »). Ou BURKE Joseph et CALDWELL Colin, *Hogarth ... op. cit.*, p. 8 où Hogarth est décrit comme un « peintre littéraire ».

⁴⁶ L'une des grandes contraintes que les outils littéraires ne peuvent surpasser réside dans la fixité de l'image et dans sa manière de nous décrire une scène en une fraction de seconde contrairement à l'écrit qui nous permettra de percevoir cette même scène dans un temps plus étalé. En sachant ceci, l'étude ne cherchera pas à surmonter cet obstacle mais se concentrera sur d'autres questionnements sur le rapport entre texte et image qui pourront expliquer la mise en place de la notion de satire et du paradoxe par la suite.

ridicule », « l'ironie » sont présents dans *Cyclopaedia* et restent similaires dans leur manière d'approcher le comique (un comique relié soit à la poésie, soit à la littérature et qui est souvent au service d'une satire)⁴⁷. Leur utilisation récurrente exprimera les différentes facettes de la satire dans l'œuvre étudiée. Toutefois, une nuance s'impose car les termes de « pastiche » et de « caricature » restent, en ce début de siècle où l'œuvre étudiée est produite, utilisable et ils seront utilisés dans certaines citations car concordant avec l'œuvre visuelle. Cependant, ces termes n'auront pas la plus haute valeur car ils sont absents du répertoire artistique anglais et n'apparaîtront réellement qu'au courant de la seconde moitié du XVIII^e siècle en Angleterre. La satire visuelle est omniprésente dans la carrière artistique de William Hogarth et la décennie précédant *A Midnight Modern Conversation* le connaît plus pour ces travaux satiriques que sérieux⁴⁸. Cependant, la satire visuelle prend une forme particulière dans *A Midnight Modern conversation* car elle parodie un genre pictural de son temps propice à la satire et qui est porté par Hogarth lui-même. En effet, Laurent Baridon définit la satire comme étant « fréquemment une mise en cause d'un sujet par le biais d'un genre qui lui correspond »⁴⁹. *A Midnight Modern Conversation* qui ne parodie pas seulement un genre artistique, parodie surtout un genre qui sera favorable à la mise en place de la satire. Le « sujet » remis en question dont parle Laurent Baridon est, dans les deux versions étudiées, l'excès d'alcool. Pour dénoncer ou remettre en cause cet excès rien de plus simple que l'imitation d'un genre qui promeut la boisson, la convivialité et la sociabilité pour en montrer les limites. Le genre des *conversation pieces* est un genre sérieux dans son ensemble et il est donc plus propice au déclenchement du rire quand la scène, sous des airs de discussion polie, se transforme en scène de conversation fortement alcoolisée. C'est un genre favorable aux contrastes comiques car il contient dans ces règles de représentation des éléments sérieux mais transformables. Les effets de la parodie seront plus intenses si les bases du genre utilisé ne relèvent pas du comique. Effectivement, parodié un genre déjà comique n'a pas autant d'impact que parodier un genre reconnu et rigoureux comme celui des *conversation pieces*.

⁴⁷ Voici par exemple la définition de la parodie : « *is also a poetical pleasantry, consisting in applying the verses of one (ou « some » pour la première version de 1728) person, by way of ridicule, to another ; or in turning a serious work into burlesque, by affecting to observe, as nearly as possible, the same rhymes, words, and cadences.* » (*Cyclopaedia ou An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, vol. II, 5^e édition, 1741.).

⁴⁸ En effet, beaucoup d'auteurs approchent l'artiste comme un créateur de satire dans cette décennie. C'est le cas de HALLETT Mark, *Hogarth*, Londres, Phaidon, 2000 qui dit que la satire fait partie intégrante de la méthode artistique d'Hogarth et que c'est aussi un moyen pour lui de se créer une identité sur le marché de l'art en son temps.

⁴⁹ Propos qu'il tient dans l'introduction de BARIDON Laurent (dir.), *L'image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA), 2019, p. 11.

D'autant plus que l'une des versions étudiées de *A Midnight Modern Conversation* est une gravure. Cette technique de représentation permet une plus grande liberté artistique car elle n'est pas autant codifiée que la peinture dont les règles académiques prônent un idéal de la nature humaine et de tous ses gestes. Un idéal qui n'est pas obligatoirement recherché dans le cas de la gravure et d'autant plus quand cette dernière est à caractère satirique, bien au contraire. La version gravée offre alors une expressivité plus marquée que la version peinte même si cette dernière met aussi en avant des traits assez accentués. Ainsi, la satire prend une place plus importante dans la gravure grâce à sa technique. À la manière des études de physionomies de Jusepe de Ribera montrant des bouches déformées et grandes ouvertes, Hogarth reprend cette conception de la grimace pour en affubler la plupart des hommes de *A Midnight Modern Conversation*. Ceci les rendant, pour certains, bruyant visuellement : l'homme sur le point de tomber et complètement assoupi (à gauche de la gravure et à droite de la peinture) ou encore l'homme au côté de l'ecclésiastique entreprenant un long discours, font partie de ces personnages au son presque perceptible à l'oreille. La parodie prend son origine dans l'excès d'expression de ces visages complètement opposés au *conversation pieces* et au sérieux habituel des personnages y figurants⁵⁰. Les protagonistes des *conversation pieces* ont un visage fermé ne laissant entrevoir leur sociabilité que par la gestuelle du reste de leur corps. Dans cette configuration, ils paraissent alors silencieux contrairement au bavardage assourdissant de *A Midnight Modern Conversation*.

Outre le cadre favorable à l'entrée de la satire, il faut à présent trouver par quels moyens cette satire vient perturber une œuvre qui a pourtant tant de points en commun avec les *conversation pieces*. Le sujet dénoncé et sa mise en scène ont un rôle important. Ce qui est pointé du doigt par Hogarth est l'excès d'alcool, l'objectif est de dénoncer ce vice à travers son art. Pour cela, « le satiriste adopte le discours de l'autre mais en le caricaturant de façon à le disqualifier. »⁵¹. Dans l'œuvre étudiée, Hogarth reprend les *conversation pieces* mais la critique n'est pas directement dirigée contre le genre, ou du moins ce n'est pas son premier rôle. Le recours à l'imitation du genre artistique est un moyen de dénoncer le vrai problème : les risques d'une trop grande consommation d'alcool devenant complexes au sein de la société anglaise. Dans cette optique, Hogarth utilise ce problème devenant « l'autre » en le caricaturant par le biais des

⁵⁰ Voir ANTAL Frederick, « Expression and Caricature », In *Hogarth and his place in European art*, New York, Basic Books, 1962, p. 130 qui mentionne le fait que l'expression des visages d'Hogarth contribue à sa caricature.

⁵¹ Voici les mots de DUVAL Sophie, MARTINEZ Marc, *La satire : littératures française et anglaise*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 185 concernant la satire littéraire mais on remarque que le même procédé est utilisé chez Hogarth.

conversation pieces pour mieux le discréditer. Le thème de l'excès d'alcool est repris tel qu'elle et il est caricaturé car l'artiste répond à cet excès par un autre excès. La scène devant alors être calme et apaisée, car contenant les éléments-clés des *conversation pieces*, devient un chaos où l'excès n'est plus visible seulement dans l'Homme mais aussi dans son environnement et sa consommation. Un traitement abusif est appliqué aux motifs repérés dans la partie précédente car tout est multiplié et amplifié. Le nombre de bouteilles et de verres n'a plus rien à voir avec *Frederick, Prince of Wales, with the Members of 'La Table Ronde'* [voir annexes III.4] si souvent cité et où pourtant les personnages sont plus nombreux. Ici, un renversement de situation s'opère dans les deux versions de *A Midnight Modern Conversation*. Les bouteilles vides sont plus nombreuses que ceux qui les ont bues et pour certaines, ces symboles de convivialité sont brisés, nous éloignant fortement des *conversation pieces*. Les bouteilles ne sont, pour la plupart, plus sur la table mais au sol et connaissent le même destin que le soldat. Le renversement de situation est constitutif de cette satire⁵². Il s'agit d'un renversement physique (car les bouteilles et les verres sont renversés) mais aussi symbolique (puisque tous ce qui est symbole de la discussion dans les scènes de conversations est inversé). L'excès transparaît également dans les déchets et les pelures de fruits que l'on retrouve sur la petite table rectangulaire ou à ses pieds selon les versions. Les tables et supports soutenant les boissons qui sont le cœur de la discussion et de l'amusement courtois dans les *conversation pieces*, sont bafoués au profit de l'aspect comique qui pourrait en émerger. Passons les signes de l'excès qui se retrouvent jusque dans les traits du visage des protagonistes déjà mentionné pour nous concentrer sur l'abondance du punch au centre de la table, sur les deux versions. L'exagération est même poussée dans la gravure à travers le bol de punch plein qui fait écho, dans une direction oblique, au pot de chambre apparaissant au premier plan, sur le coin droit de l'œuvre⁵³. Cette référence met sur un même tracé le punch et l'urine de ces hommes. Le caractère comique réside dans le fait de placer sur une même ligne la boisson et la destinée de celle-ci. Une corrélation entre les liquides vient insister sur l'aspect parodique car, ici, le même schéma est employé : on reprend le modèle du bol de punch pour en transformer le contenant. Cette exagération est soutenue par la répétition visible à travers les multiples bouteilles jonchant le

⁵² Ce type de renversement étant déjà détecté par BARIDON Laurent (dir.), *L'image railleuse ... op. cit.*, p. 12 : « l'image ne représente qu'en tronquant, idéalisant, déformant, amplifiant, etc. Or les images satiriques jouent particulièrement de cette capacité à détourner voire inverser le sens des situations réelles qu'elles représentent. ».

⁵³ Voir le travail de MARTINET Marie-Madelaine, « Oblique perspective as ironical point of view in Hogarth's engraved series », In OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show: image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 161-176 qui n'étudie pas *A Midnight Modern Conversation* mais qui permet d'avancer l'hypothèse ci-haut. Hypothèse venant se confirmer à travers les propos de Frédéric Ogée lors d'un entretien, en distanciel, le mardi 13 avril 2021.

sol. Tout se multiplie et ceci est aussi le cas pour ce que Kate Retford appelle les « *light incidents* »⁵⁴ ou encore ce que Ralphs Edwards nomme simplement des « *incident* »⁵⁵ souvent présents dans les *conversation pieces*. C'est, en général, de petits accidents sans grande gravité. Ceci va de l'unique verre de vin chutant par accident ou de la chaise à terre, à l'animal et aux enfants malicieux sur le point d'agir sans grande civilité mais qu'on pardonne selon leur âge ou leur statut d'être vivant⁵⁶. Ces notes de légèreté au sein de portrait de groupe plus solennel permettent de voir en ces *conversation pieces* des portraits non officiels. Elles deviennent pourtant plus que de simples notes de légèreté mise partiellement en lumière dans *A Midnight Modern Conversation*. Leur emploi, encore une fois excessif, cloisonne la scène dans un vaste chaos dont les excès sont devenus immaîtrisables⁵⁷. Certains de ces incidents deviennent même dangereux si l'on en croit la blessure sur la tête du combattant qui est peut-être dû à sa chute et à la bouteille cassée dans sa main. Néanmoins, cette dangerosité, qui pourrait faire tomber le spectateur de l'œuvre dans la pitié, est vite écartée car notre regard n'a pas le temps de poser ses yeux trop longtemps sur cette figure. L'œuvre renferme tellement d'actions que l'on passe directement à l'homme à ses côtés tentant peut-être de le guérir d'une manière absurde ou aux autres hommes, derrière eux, qui ne regardent même pas ce « drame » et remplacent ce qui devrait être de l'inquiétude par une ignorance comique. Cette œuvre qui appelle celui qui la regarde à multiplier les expériences visuelles, en passant d'une action à une autre, ne le laisse pas se pencher sur des détails qui pourraient influencer ces premiers rires en un revirement de situation dramatique. Ces multiples expériences ne laissant aucun répit sont décrites par

⁵⁴ RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 287.

⁵⁵ EDWARDS Ralph, *Early conversation pictures from the Middle Ages to about 1730 ... op. cit.*, p. 18. D'autres expressions encore renvoient à cette idée : c'est le cas de David Bindman dans *Hogarth*, Londres, Thames and Hudson, 1988 qui parle « d'éléments subversifs prêts à saboter l'illusion de chaque peinture » (« *subversive elements ready to sabotage the illusion in each paintings* »).

⁵⁶ Exemples : pour le verre de vin on retrouve ce cas-là au premier plan de *Frederick, Prince of Wales, with the Members of 'La Table Ronde'* de Charles Philips [voir annexes III.4], une peinture attribuée à Joseph Highmore du nom de *A Club of gentlemen* (1730) [voir annexes III.15] avec le même motif de la chaise au sol que *A Midnight Modern Conversation* et qui est rapproché de cette même œuvre par Kate Retford dans RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 276. Ou, pour ce qui est des enfants et des animaux turbulents, on peut citer une autre œuvre de William Hogarth nommée : *The Jeffreys Family* ou *John and Elizabeth Jeffreys and Their Children* déjà citée auparavant [voir annexes III.12].

⁵⁷ Voir les paroles de Arlette Farge, *Le Cours ordinaire des choses dans la cité du XVIII^e siècle*, Paris, 1994, p. 9-10 sur la prise en charge de l'excès dans l'art qui ne s'apprivoise pas mais peut être montré. On a absolument cette configuration-là dans *A Midnight Modern Conversation* qui n'apprivoise pas l'excès mais en « parle ». Cet excès devient même un « motif visuel » dans le travail d'Hogarth d'après OGÉE Frédéric, « 'And Universal Darkness buries All': Hogarth and excess », In OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show: image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 80.

Frédéric Ogée qui parle de « dynamique de texture » et de « dynamique temporelle » permettant de ressentir et de suivre un « parcours oculaire aussi étourdissant que la boisson »⁵⁸.

Le chien de la version peinte, figure souvent reprise dans les *conversation pieces* d'Hogarth⁵⁹ ou par d'autres comme un symbole comique⁶⁰ ; est de nouveau réutilisé, exception faite que l'animal n'est plus responsable des incidents mais leur tourne le dos. La reprise de cette figure provoquant le rire est réutilisée sans être à l'origine de ce qui fait le plus rire. Ce sont tous ces petits détails incongrus et inattendus « qui sont un outil efficace pour traiter l'humour dans les représentations de peintre »⁶¹ que Daniel Arasse nomme, qui transparaissent ici au service d'une satire visuelle à laquelle s'ajoute d'autres lieux communs à la satire de l'époque. Le chien comme élément spécifique de la peinture d'Hogarth n'est pas le seul à être repris. À plus grande échelle, la satire du XVIII^e siècle et du siècle précédent affectionne particulièrement le fait de se moquer de la religion et de ses membres. Le cas se présente dans *A Midnight Modern Conversation* avec l'ecclésiastique reconnaissable par ses vêtements qui est le seul à se resservir du punch. Frédéric Ogée y perçoit un blasphème car le seul à servir de l'alcool n'est autre que celui qui prête allégeance à Dieu et qui ne doit pas, sous aucun prétexte et plus que les autres encore, tomber dans l'excès qui l'entoure. Cette vision blasphématoire est accentuée par certaines allusions à l'eucharistie et au baptême. Tout cela dans une composition rappelant la Cène⁶². « Un *Last Supper* blasphématoire » permettant de voir *A Midnight Modern Conversation*, non pas seulement comme une anti-*conversation piece* dont parlait Mark Hallet et Kate Retford, mais aussi comme une « anti-history painting » reprenant une scène biblique fondamentale dans une société anglaise pourtant fière de son héritage biblique et classique⁶³.

⁵⁸ Consulter l'article suivant : OGÉE Frédéric, « Je-sais-quoi : la représentation des formes du vivant dans l'œuvre de William Hogarth », *Dix-Huitième Siècle*, n°31, 1999, p. 258.

⁵⁹ Sur l'utilisation du chien dans l'art hogarthien et dans les *conversation pieces* : SOLKIN H. David, *Painting for money: the visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 89.

⁶⁰ Sur le chien comme symbole du comique utilisé par le satiriste : PAULSON Ronald, *Popular and Polite Art in the Age of Hogarth and Fielding*, Londres, University of Notre Dame press, 1979. Les écrivains utilisent les chiens « as a satiric epithet, they intended it to signify maleness and/or meanness ; the verb, meanwhile- which may be of greater relevance here- covered one of the least desirable aspects of masculine behaviour: ' to dog is to stubbornly and stupidly follow one's natural instinct, whether for sycophancy (following close for scraps dropped) or fidelity to a master' ».

⁶¹ ARASSE Daniel, *Le détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, DL 2021, p. 326.

⁶² OGÉE Frédéric, « L'onction extrême : une lecture de *A Midnight Modern Conversation* (1733) de William Hogarth », *Etudes Anglaises*, vol. XLV, n°1, 1992, p. 59-65.

⁶³ Les expressions de « *Last Supper* blasphématoire » et de « anti-history painting » sont utilisées par Frédéric Ogée lors d'un entretien, en distanciel, le mardi 13 avril 2021. Pour lui, en plus de se moquer de la religion et ses membres, Hogarth se moque aussi de cette culture classique qui est pourtant prônée par le grand genre de la

Il s'agit donc d'une satire « protéiforme »⁶⁴ qui est visible dans *A Midnight Modern Conversation*. Elle prend en effet plusieurs formes passant à son gré de l'ironie puisque l'œuvre utilise le genre des *conversation pieces* pour montrer le contraire de ce que le genre veut habituellement afficher. Cette ironie est directement reliée à la parodie dont l'objectif est d'imiter un genre pictural à des fins moins sérieuses⁶⁵. Jusqu'en passant par la simple tournure au ridicule et à la raillerie avec de plus petits incidents ou des figures caractéristiques de la satire visuelle du XVIII^e siècle. La particularité de *A Midnight Modern Conversation* reste la multiplicité de plusieurs formes de satire en une même image dont le but est à la fois de diffuser un message moralisateur à travers la parodie d'un seul genre artistique pourtant employé quotidiennement par Hogarth. La parodie est fréquente chez l'artiste mais ses autres œuvres ne s'attaquent jamais à un genre artistique mais plus souvent à une situation (qu'elle soit d'ordre politique ou sociale). Plus que le déploiement d'un arsenal de dérision qui contribue à l'existence de la satire, l'œuvre les utilise à l'appui d'un seul genre parodié révélant toute une série d'autres faits contemporains dans lesquelles même les habitudes artistiques de l'artiste sont incluses.

Ce chapitre pose les bases de la présence d'un genre parodié sans pour autant en expliquer tous les mécanismes. Certains dispositifs de la satire de *A Midnight Modern Conversation* y ont été exposés et pourraient être complétés par le texte du comte Shaftesbury écrit des années plus tôt, précédant ainsi d'environ vingt ans la production de l'œuvre étudiée, mais permettant de comprendre le recours à la satire⁶⁶. Cependant, un procédé est déjà fortement présent au vu de

peinture d'histoire. Cette expression de la modernité créerait ainsi une rupture avec le modèle classique traditionnel.

⁶⁴ Expression de BARIDON Laurent (dir.), *L'image railleuse ... op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ Parodie que GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 27-28 explique sur le plan littéraire en la distinguant du pastiche. Ce schéma correspondrait à *A Midnight Modern Conversation* car l'œuvre conserve autant d'éléments nécessaires pour rappeler « le souvenir de l'original » (ici le genre des *conversation pieces*) et lui insérer un sujet moins sérieux (les effets de l'alcool) ce qui créer un « contraste » qui surprend et comme le livre le mentionne, ce contraste et la réaction qu'il procure « c'est en cela que consiste la plaisanterie de la parodie. ». De même, l'expression de « parodie de genre », que Gérard Genette définit précisément dans le même ouvrage à la page 111, serait presque adéquate dans le cas de *A Midnight Modern Conversation* dont l'objectif est d'imiter pour mieux se moquer (la notion si répandue de « parodie de genre » est une pure chimère, sauf à entendre, explicitement ou implicitement, parodie au sens d'imitation satirique. »).

⁶⁶ ASHLEY-COOPER Anthony (3^e comte de Shaftesbury), *Characteristics of men, manners, opinions, times*, Londres, G. Richards, 1900, p. 50 (publié originellement en 1711) où le comte avance certaines observations sur la nature humaine et certains agissements des Hommes qui pourraient expliquer l'aspect comique et qui, étrangement, pourraient parfaitement décrire l'œuvre étudiée au cœur de ce mémoire : « *Nor is it a wonder that men are generally such faint reasoners, and care so little to argue strictly on any trivial subject in company, when*

cette description mêlant contradiction et opposition : celui d'un paradoxe qui régirait une grande partie de la satire de *A Midnight Modern Conversation*.

they dare so little exert their reason in greater matters (...) The same thing therefore happens here as in strong and healthy bodies which are debarred their natural exercise and confined in a narrow space. They are forced to use odd gestures and contortions. They have a sort of action, and move still, though with the worst grace imaginable. For the animal spirits in such sound and active limbs cannot lie dead or without employment. And thus the natural free spirits of ingenious men, if imprisoned and controlled, will find out other ways of motion to relieve themselves in their constraint ; and whether it be in burlesque, mimicry, or buffoonery, they will be glad at any rate to vent themselves, and be revenged on their constrainers. If men are forbid to speak their minds seriously on certain subjects, they will do it ironically. (...) And thus raillery is brought more in fashion, and runs into an extreme. ». Une citation pouvant, à elle seule, résumer l'approche satirique plus tardive de William Hogarth dans *A Midnight Modern Conversation*.

Chapitre II : Une des origines de la satire « hogarthienne » : le paradoxe

Après avoir explicité la mise en place de la satire dans l'œuvre et vu à partir de quel genre elle se construisait, l'objectif est, à présent, d'en voir l'un des principaux mécanismes. Le paradoxe apparaît comme un concept omniprésent qui servirait les intérêts de la satire « hogarthienne » et qui pourraient ainsi mieux la décrire.

1) Définition et théorisation du concept de paradoxe

Partons de la définition de l'encyclopédie anglaise pour reconstituer le paradoxe présent dans *A Midnight Modern Conversation*, à la manière de la préface de Robert Abirached rappelant la définition du paradoxe grâce à l'*Encyclopédie* française du XVIII^e siècle pour resituer le travail de Denis Diderot sur le comédien⁶⁷. L'utilisation d'une première définition anglaise qui voit le jour dans *Cyclopaedia* en 1728 n'est pas anodine. Assurément, cette définition nous donne un point de départ précieux car elle inscrit le concept étudié dans le siècle où l'œuvre a été produite. D'autant plus que la première édition de l'encyclopédie d'Ephraïm Chambers est publiée dès 1728, quelques années avant la conception de *A Midnight Modern Conversation*. Le dictionnaire anglais donne la définition suivante du paradoxe : « *in Philosophy, a proposition seemingly absurd, because contrary to the received opinions, but yet true* »⁶⁸. Ce à quoi la cinquième édition de 1741 rajoute à la suite « *true in effect* »⁶⁹. À titre indicatif, la définition française, plus tardive, en donne la définition suivante : « en Philosophie, c'est une proposition absurde en apparence, à cause qu'elle est contraire aux opinions reçues, & qui néanmoins est vraie au fond, ou du moins peut recevoir un air de vérité »⁷⁰. Ces définitions se positionnent toutes dans le champ de la philosophie et restent très stables dans le temps voire même dans l'espace⁷¹. Elles constituent une base contemporaine à l'œuvre étudiée et la première définition qui prévaudra sur les autres. D'après ces premières descriptions du concept philosophique du

⁶⁷ DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, 2011, p. 23.

⁶⁸ *Cyclopaedia* ou *An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, vol. II, 1^{re} édition, 1728, p. 735.

⁶⁹ *Cyclopaedia* ou *An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, vol. II, 5^e édition, 1741.

⁷⁰ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. XI, 1765, p. 894b–895a.

⁷¹ Concernant la stabilité de ce concept dans le temps et l'espace voir TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise ... op. cit.*, p. 11-12 (note 4) où il donne des définitions très variées de tous les horizons à propos du paradoxe.

paradoxe, on en déduit que c'est une notion étonnante mais vraie venant contredire une *doxa*. La *doxa* devient le « *common sense* » ou sens commun, expression très utilisée par les philosophes notamment anglais du XVIII^e siècle. Ce sens commun - contenant lui aussi des ambiguïtés et largement défini par Paul Tedeschi⁷² - doit être compris comme une logique universelle se rapprochant ainsi de ce que l'on nomme la *doxa*, plus communément.

À ce paradoxe philosophique vient se rajouter une conception plus rhétorique de cette notion. En effet, la satire a démontré qu'elle pouvait à la fois se situer dans le domaine littéraire mais aussi dans le domaine visuel. Ceci constitue un point commun avec le paradoxe qui peut à la fois concerner la parole orale ou écrite et l'aspect visuel comme ce mémoire tentera de le démontrer à l'aide du support visuel qu'est *A Midnight Modern Conversation*. La présence de ce paradoxe comme figure rhétorique prend place dès le XVII^e siècle et a pour but, à force d'argumentations, de faire naître la réflexion par des effets de surprise. Une forme de paradoxe qui s'étend jusqu'au XVIII^e siècle où il devient un concept à la recherche de la vérité. Ce second paradoxe, pourtant vu sous une autre discipline, est toujours contemporain⁷³ de l'œuvre étudiée et persiste à reprendre des éléments déjà existant dans la définition philosophique de ce concept. On y retrouve, de fait, l'idée de la surprise que sous-entendait le terme « d'absurde » dans les dictionnaires précédents. Un étonnement comme conséquence du paradoxe qui est retenu ainsi depuis l'Antiquité⁷⁴. Élément auquel il faut rajouter la volonté de se rapprocher d'une véracité que l'on peut mettre en correspondance avec la fin des définitions du début (« *but yet true* », ou « *but yet true in effect* », ou « & qui néanmoins est vraie au fond, ou du moins peut recevoir un air de vérité »). Des points communs que l'on retrouve aussi dans des définitions plus récentes qui nous permettront de simplifier l'emploi du terme de paradoxe durant le reste du mémoire. Définir le paradoxe d'une troisième manière ne tenant plus compte du contexte philosophique ou historique de manière générale ; permet de rendre les prochains propos plus limpides. À dire vrai, les définitions les plus récentes ne changent guère de celles citées auparavant⁷⁵.

⁷² *Ibid*, p. 11-12.

⁷³ Il est contemporain dans le sens où il a une existence concrète non pas dans son appellation puisque le paradoxe comme concept rhétorique est théorisé à posteriori ; mais dans son utilisation.

⁷⁴ TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise ... op. cit.*, p. 13 où il dit que le paradoxe, dans ses formes les plus anciennes, est aussi basé sur cette idée de la surprise ou de « l'étonnement ». Cette dernière idée à une réalité philosophique et est déjà présente chez Platon d'après l'auteur.

⁷⁵ La définition générale donnée par le CNRTL (Paradoxe A., In *CNRTL* [en ligne]. Comité éditorial du CNRTL, [consulté le 10 avril 2021]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/paradoxe>) est : « Affirmation surprenante en son fond et/ou en sa forme, qui contredit les idées reçues, l'opinion courante, les préjugés ». Et qui est largement simplifiée dans *Le petit Larousse*, Paris, Larousse, 2009, p. 740 : « Pensée, opinion contraire à l'opinion commune ».

Néanmoins, ce qui nous intéresse est la première définition que donnent deux ressources en ligne de nos jours.

Le Cambridge Dictionary donne la définition suivante : « *a situation or statement that seems impossible or is difficult to understand because it contains two opposite facts or characteristics* ». Le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), lui, nous propose ceci : « Proposition qui, contradictoirement, mettant la lumière sur un point de vue pré-logique ou irrationnel, prend le contrepied des certitudes logiques, de la vraisemblance »⁷⁶. L'idée d'un paradoxe comme une contradiction émerge sans vraiment paraître nouvelle. Certains s'opposent au fait de parler de cette notion comme une contradiction ou comme un concept prenant vie à travers deux faits qui seraient opposés⁷⁷. Pour autant, l'opposition ainsi que la contradiction semble marquée dans les premières définitions contenant le mot « *contrary* ». Dans une approche purement visuelle, cette nuance ne paraît en rien affecter l'argument général disant que le paradoxe est présent dans l'œuvre de William Hogarth.

Une des dimensions récurrentes de ces trois manières de définir le paradoxe pourrait passer inaperçue mais est primordiale pour bien assimiler le concept : il s'agit de l'idée que ce que représente le paradoxe peut être vrai ou, en tout cas, partiellement vrai. Quand le terme est expliqué dans le contexte philosophique du XVIII^e siècle anglais par Paul Tedeschi, on retrouve l'idée que le paradoxe « n'est pas forcément faux, ou [qu'il] reste dans l'ordre naturel, ou dans l'ordre d'une nature déterminée »⁷⁸. D'après le même auteur, le concept est encore plus proche de ce désir de vérité au XVIII^e siècle anglais par le biais d'un mouvement philosophique allant de John Locke, David Hume et Thomas Reid. Il est alors « dissocié de l'étrangeté douteuse ou erronée »⁷⁹. Il est intensifié à partir du moment où il devient visuel car l'image, son statut et l'œuvre choisie participe à l'accentuation de ce concept. En effet, la réflexion menée vise à découvrir, par la suite, des paradoxes visuels dans *A Midnight Modern Conversation*. Ce qui peut déjà être avancé avec sûreté, c'est que l'image peut être source d'une part de vérité. Ceci

⁷⁶ (Paradoxe A. 1, In CNRTL [en ligne]. Comité éditorial du CNRTL, [consulté le 10 avril 2021]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/paradoxe>). Définition qui est entièrement montrée dans VIDAL-ROSSET Joseph, *Qu'est-ce qu'un paradoxe*, Paris, J. Vrin, « Chemins Philosophiques », 2004, p. 7 : « affirmation surprenante en son fond ou en sa forme, qui contredit les idées reçues, l'opinion courante, les préjugés. [...] Contradictoirement, [elle met] la lumière sur un point de vue pré-logique ou irrationnel, prend le contrepied des certitudes logiques, de la vraisemblance ».

⁷⁷ C'est le cas dans la démarche philosophique de TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise ... op. cit.*, p.17 : « Contradiction ? Non : paradoxe ». Position qu'il réaffirme plus loin dans son analyse des travaux de John Locke dans sa première partie « L'explication des données de la connaissance ».

⁷⁸ *Ibid*, p. 12.

⁷⁹ *Ibid*, p. 14. Véracité du paradoxe qu'il rend encore plus explicite à travers un exemple prenant en compte un autre champ disciplinaire qui est celui de l'astronomie en parlant du phénomène de la parallaxe.

est vrai au XVIII^e siècle et notamment dans la seconde partie du siècle où cet aspect est confirmé par certains artistes et des écrivains (bien qu'il reste l'idée que l'image peut être aussi source de mensonges). Prenons un exemple : celui de Joshua Reynolds. L'artiste, en 1778, dit que certains détails particuliers peuvent offrir « un air de vérité » à une toile⁸⁰. Cet « air de vérité » viendrait rejoindre la fin de la définition initiale du paradoxe dans *Cyclopaedia*. En France, au même siècle, Diderot oppose la peinture et l'éloquence « l'une étant qualifiée de vraie, la seconde d'insipide » pour critiquer la poétique théâtrale d'après l'analyse de Jean-Louis Haquette⁸¹. Cette distinction place la peinture comme diseuse d'une forme de vérité au contraire de la pratique du théâtre d'après Diderot. De manière beaucoup plus précise, Svetlana Alpers, qui étudie la peinture hollandaise du XVII^e siècle, nous dit que l'image est prépondérante dans cette culture et qu'elle « est à la source de toute créativité et de la vérité »⁸². Si l'image hollandaise prône une vérité, alors l'œuvre étudiée dont les influences se trouvent dans cette zone au XVII^e siècle, pourrait alors contenir, elle aussi, cette forme de vérité. Rentrant ainsi dans une partie des définitions antérieures. Cette vision de l'image et les influences hollandaises visibles dans *A Midnight Modern Conversation* rendent l'œuvre éligible, en partie, à l'étude du paradoxe.

Avant même de se préoccuper de la présence d'un paradoxe dans la gravure et la peinture, il faut s'y intéresser dans le travail général d'Hogarth. On arrive à le déceler dans la manière dont certains auteurs, qu'ils lui soient contemporains ou non ; parle de lui. Frédéric Ogée reprend certaines de ces citations présentant l'artiste : il mentionne les écrits de Joseph Burke mais également ceux de Ronald Paulson. Le premier dit de William Hogarth qu'il est « *that intermediate species of subjects, which may be placed between the sublime and the grotesque.* » plaçant, par conséquent, l'artiste dans une situation intermédiaire entre le sublime, le Beau et la parodie de celui-ci. On voit se dessiner un paradoxe au sens de contradiction car la manière dont on caractérise le travail de l'artiste se construit dans un paradoxe où deux conceptions artistiques s'opposent. Dans la même optique, Ronald Paulson perçoit l'art d'Hogarth à travers le champ politique. Il parle de son art comme d'un « *counterart which not only showed the reality that was being repressed but included the delusive fictions of heroic virtue and the*

⁸⁰ Se référer à REYNOLDS Joshua, *Discourses on Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, IV^e Discours, 1975, p. 58. Citation reprise chez ARASSE Daniel, *Le détail ... op. cit.*, p. 40.

⁸¹ HAQUETTE Jean-Louis, « 'Notre âme est un tableau mouvant'. Énergétique des émotions et puissance de l'image chez Diderot », *AUC Philologica Charles University*, n°3, 2018, p. 95-105.

⁸² SVETLANA Alpers, *L'art de dépeindre, La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 295.

narrative of their production and consumption »⁸³. L'expression de « *counterart* » ou « contre-art » positionne l'approche artistique d'Hogarth comme allant à l'encontre d'autres formes artistiques de son temps. À ceci s'ajoute le fait que Hogarth montre une réalité (« *showed a reality* ») ce qui va dans le sens de ce qui a été dit précédemment sur la volonté du paradoxe de montrer le vrai. Horace Walpole, en reprenant les notes manuscrites de George Vertue, expose également l'artiste comme un homme montrant le vrai en disant qu'il représente « *the true end of comedy* »⁸⁴. Ce même désir d'atteindre la vérité est aussi présent dans le genre même des *conversation pieces*. On l'a vu à travers la volonté de représenter des personnages identifiables mais on l'aperçoit aussi dans la description que Mary Webster fait du genre. Elle explique que c'est un genre artistique pouvant laisser libre cours à l'inventivité mais intégrant toujours des éléments du réel pour montrer par exemple la richesse d'une famille. Elle rajoute, pour argumenter son propos, que le peintre allie l'inventivité à sa composition pour « *simulate the vivacity of actual life* »⁸⁵. Avoir recours à l'imagination pour mieux représenter la réalité paraît complètement contradictoire et on pourrait y voir, là aussi, une forme de paradoxe.

Ces antagonismes sont d'autant plus présents dans *A Midnight Modern Conversation* où, nous allons le voir dans une prochaine partie, ils se multiplient. Ces séries de paradoxes qui vont nous être données à voir rendent l'œuvre unique car particulièrement propice à une culture intense du paradoxe. Kate Retford souligne brièvement toutes les oppositions que renferme *A Midnight Modern Conversation* nous permettant, à l'aide de toutes les définitions faites plus haut, de parler de paradoxe en ce qui la concerne. En effet, elle dit que « *In A Midnight Modern Conversation, it seems, we have the opposite of everything for which polite culture stood: an unpolatable reality concealed by the veneer constructed by dancing masters, tailors and deportment manuals* »⁸⁶.

Le fait de partir de trois définitions différentes pour traiter du paradoxe, nous permet d'approfondir de quel type de concept nous allons parler. Celui-ci rentre à la fois dans une

⁸³ Citations que l'on peut retrouver dans OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show: image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 1 et 9. La première étant reprise de HOGARTH William, « Autobiographical notes », In BURKE Joseph (ed.) *Hogarth The Analysis of Beauty*, Oxford, 1955. Et pour la seconde : PAULSON Ronald, *Hogarth*, New Brunswick-Londres, Rutgers University Press, 1991-1993.

⁸⁴ WALPOLE Horace, *Anecdotes of painting in England: with some account of the principal artists, and incidental notes on other arts*, vol. IV, Londres, Shakespeare Press, 1826, p. 128.

⁸⁵ WEBSTER Mary, *Hogarth*, Londres, Studio Vista, 1979, p. 16.

⁸⁶ RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 275.

conception ancienne alliant philosophie et rhétorique mais il s'immisce aussi dans une définition plus récente ayant de nombreux points communs avec les précédentes. On remarque que ce concept, triplement défini, se situe dans le travail de William Hogarth et sa manière d'approcher l'art ; dans les *conversation pieces*, le genre qui est parodié ; et, enfin, dans l'œuvre étudiée de manière générale. Tout est réuni pour pouvoir parler de paradoxe légitimement. Après avoir expliqué cette notion clé et l'avoir liée à l'étude de cas, le but est de passer à une analyse moins abstraite et découvrir quels sont les éléments qui traduisent ce paradoxe directement dans l'œuvre.

2) Les outils du paradoxe dans *A Midnight Modern Conversation*

A Midnight Modern Conversation contient une quantité d'éléments relevant, en son sein, du paradoxe. Ceux-ci se révèlent à plusieurs échelles sur les deux versions : on retrouve des paradoxes touchant des aspects formels et iconographiques de l'œuvre. Avant de commencer par l'analyse approfondie de chacun de ces paradoxes, relevons déjà que d'autres ont aperçu un système d'inversion qui, bien qu'il ne soit pas égal au paradoxe, soulève des oppositions non négligeables pour son étude. C'est le cas de Frédéric Ogée dans sa description de *A Midnight Modern Conversation*. Dans la « double dynamique » qu'il relève et qu'on a déjà pu mentionner, on retrouve des éléments souvent contradictoires. Ce qui est à l'origine de ce qu'il nomme « la dynamique de texture » est à la fois une « friction » entre le « mou » et le « rigide » ainsi que le « sinueux » et le « rectiligne »⁸⁷. Chacun de ces termes visant à la description du traitement des lignes et des contours par Hogarth est marqué par l'opposition rappelant des définitions plus récentes du paradoxe. La présence de contradictions est déjà sous-entendue par les analyses de Frédéric Ogée qui ne montre pas seulement certaines ambiguïtés dans le travail d'Hogarth en général, mais les fait aussi apparaître dans l'analyse que l'on peut faire de *A Midnight Modern Conversation*. Cette culture de l'inversion, il la retrouve dans la manière de comprendre le terme de « *Midnight* » dans le titre qui serait à approcher comme une heure englobante et non comme un horaire précis. Dans cette configuration-là, « *Midnight* » viendrait seulement annoncer le « milieu de la nuit » sans plus de précision. Cette idée viendrait appuyer l'hypothèse d'une scène de nuit représentant l'inverse des *conversation pieces* de jour. Dans ce système d'inversion entre jour et nuit, le jour mettrait en place les piliers de la conversation polie et « rangée » décrite dans les *conversation pieces* et laisserait place, le moment venu, à la nuit synonyme d'une conversation « dérangée »⁸⁸. L'inversion n'étant pas nécessairement une notion équivalente au paradoxe, est cependant défini par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales comme une « action d'invertir, de mettre dans un sens opposé, contraire;

⁸⁷ OGÉE Frédéric, « Je-sais-quoi : la représentation des formes du vivant dans l'œuvre de William Hogarth », *Dix-Huitième Siècle*, n°31, 1999, p. 258.

⁸⁸ Propos tenus par Frédéric Ogée lors d'un entretien, en distanciel, le mardi 13 avril 2021. À préciser que Frédéric Ogée n'emploie pas le terme de « paradoxe » avec lequel il émet une réticence ; lui préférant ainsi le terme « d'inversion » pour parler de ce rapport entre la scène de conversation de jour et celle se déroulant la nuit.

le résultat de cette action » rejoignant alors l'idée d'un « contraire » rappelant la première définition du paradoxe étudiée au début de ce chapitre⁸⁹.

Les premiers paradoxes se situent dans la composition générale de l'œuvre. Le titre rejoint cette idée. Un titre doit, habituellement, nous donner un aperçu de ce que l'œuvre va donner à voir. Cependant, ce qu'il avance est le contraire de ce qui est représenté dans notre cas. Le titre nous promet de voir une scène ayant lieu à une heure donnée (minuit correspondant à « *Midnight* ») or cette heure n'est pas du tout celle qui est représentée visuellement dans l'œuvre. L'horloge indiquant quatre heures du matin sur les deux versions est la preuve que le titre fait office d'un leurre menant le spectateur sur une mauvaise piste. Le paradoxe se situe dans ce fossé qui s'installe entre ce qui doit normalement apparaître aux yeux du spectateur, ce qu'il attend car il est influencé par une opinion commune et entre ce qui n'apparaît pourtant pas.

La composition même qui se construit contre le genre artistique des *conversation pieces*, en s'y opposant, contredit aussi un style artistique communément admis dans les années 1730. En cela, tous les éléments énoncés dans la première partie deviennent des outils du paradoxe car ils s'opposent, à chaque fois, à une forme de représentation artistique reconnue et comprise dans un système courant. Dès lors, *A Midnight Modern Conversation* se construit sur une base inversée des *conversation pieces* dont l'objectif est de montrer un groupe harmonieux reflétant le partage d'une activité. Au contraire, l'œuvre étudiée met en scène des personnages unis physiquement car ils sont dans la même pièce, mais certains protagonistes se détachent de ce groupe (l'homme assis et tournant le dos à toute la scène par exemple) et la majorité ont l'esprit ailleurs. Ceci n'est pas sans rappeler l'analogie de la grappe de raisin de Roger de Piles⁹⁰ : la grappe entière et unie, plus harmonieuse représenterait les *conversation pieces* et celle dont les grains de raisins éparpillés mettent en confusion le spectateur serait *A Midnight Modern Conversation*. Les deux s'opposent mais ce paradoxe a des origines bien plus développées. En effet, les personnages, dans les deux versions étudiées, ne sont pas complètement reliés par le corps et l'esprit contrairement au genre artistique parodié où d'un geste le lien se crée⁹¹. Ici, les personnages semblent être reliés par la boisson et en partage les conséquences sans en profiter et en être totalement satisfait. La satisfaction alors présente dans les *conversation pieces*

⁸⁹ Définition sur laquelle le mémoire reviendra plus tard.

⁹⁰ Analogie que Kate Retford reprend pour parler de la représentation du portrait de groupe : RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 47.

⁹¹ Voir par exemple *The Wollaston family* (1730) de William Hogarth [voir annexes III.7], où le lien entre les deux groupes se fait à travers les yeux et la main droite de William Wollaston au centre. En effet, lui est au centre et deux groupes se placent de chaque côté de lui. Néanmoins, il les réunit en regardant le groupe droit et en montrant de sa main le groupe de gauche.

s'évapore au contact de l'ivresse. Cette situation devient paradoxale car, en plus de contredire une forme artistique admise, l'œuvre entretient un rapport ambigu avec les liens qui regroupent habituellement les personnages. Se servant ainsi de cela elle montre, dans un même laps de temps à travers l'image, des personnages reliés, certes, mais tout autant dispersés. L'exemple de dispersion le plus concret se trouvant chez l'homme à la perruque plus foncée (noir sur la peinture et plus accentuée dans la gravure) tournant le dos à toute la scène. Ce type de représentation étant complètement banni des *conversation pieces* car même les domestiques font toujours face à la scène. De même, la manière dont est représentée la sociabilité masculine du XVIII^e siècle est étrange. Le genre parodié représente souvent la sociabilité de son temps or, dans l'étude de cas, cette dernière est décuplée et finit par s'annuler. Dans une équation où la sociabilité est multipliée on s'attendrait naturellement à ce que la conversation soit, elle aussi, décuplée, mais ce n'est pourtant pas le cas ici à cause des excès de l'alcool. Les personnages deviennent tellement sociables de par leur bouche grande ouverte, pour certains, que plus personnes ne les écoute réellement sous l'emprise du punch. Le résultat escompté n'est donc pas celui qui rejoint la logique attendue car il s'y oppose. La sociabilité représentée est aussi paradoxale en elle-même car elle correspond à la fois à ce qui est communément admis et elle est également inacceptable. La conversation masculine se veut très respectueuse et polie notamment dans les cafés, mais il existe aussi un autre type de discussion moins admis mais légitime au XVIII^e siècle en Angleterre. Karen Harvey en témoigne en disant que « *the Midnight Modern Conversation group is not simply transgressing some important codes of manly civility ; crowned and united by the man giving an exuberant toast, it is also performing a manner of behaviour long deemed central to a particular form of male sociability: excessive, rowdy, even 'roaring Bacchanalian' as a later commentator described this image, but legitimate nonetheless* »⁹². L'œuvre fait référence dans le genre qu'elle parodie à une première sociabilité masculine reconnue qu'elle vient compléter avec une forme moins appréciée artistiquement par l'opinion commune, c'est-à-dire une sociabilité masculine plus brutale. Si ce dernier argument ne place l'œuvre que partiellement dans le paradoxe, il permet, tout de même, de mieux comprendre la complexité de cette œuvre et de voir ce concept se faufiler à travers chaque sujet qui est utilisé.

Les détails de l'œuvre portent, eux aussi, le concept au cœur de cette partie. En commençant par le punch qui vient remplacer l'habituel thé. Ce n'est pas le remplacement de boisson qui va

⁹² HARVEY Karen, « Ritual Encounters: Punch Parties and masculinity in the Eighteenth Century », *Past and Present*, vol. CCXIV, 2012, p. 171 et 184.

à l'encontre d'une *doxa* artistique, mais c'est ce que cette boisson doit habituellement montrer. En effet, le vin ou le punch est aussi très présent dans les *conversation pieces* mentionnées auparavant. Néanmoins, le thé qui aurait pu, même au sein d'un groupe masculin être utilisé, ne l'est pas. Il s'agit pourtant d'un breuvage devenu commun dès les années 1720⁹³. La pratique du *tea party* et tous ces rituels (le service du thé, tenir sa tasse avec élégance, ...) se répand, surtout dès la décennie suivante, en 1730. Le thé est alors vu comme la boisson stimulant la conversation d'où son utilisation courante dans les *conversation pieces*. Son usage est signe de richesse dans le genre parodié car c'est un produit cher au début du XVIII^e siècle. Les *tea parties* sont le sujet par excellence des *conversation pieces* qui tentent de fabriquer une image publique riche⁹⁴. Alors que le spectateur s'attend à une conversation accompagnée du stimulant le plus prestigieux de son époque ; il se retrouve face à du punch, beaucoup moins couteux et dont les effets, suite à l'excès, ne sont pas les mêmes. L'habituelle richesse est donc remplacée par une débauche inattendue due au breuvage représenté. Une petite parenthèse s'impose à ce niveau : le punch est aussi un choix particulier qui permet à Hogarth de mettre son excès satirique en avant car au contraire du thé dont le liquide est souvent presque invisible, le vin ou le punch, grâce à sa teinte plus prononcée et à sa représentation artistique habituelles, est visible. En effet, le thé n'apparaît jamais de manière contrastée dans les tasses des personnages et il est même caché dans des boîtes à thé dans les *conversation pieces* car ce produit de luxe pouvait être volé par des serviteurs⁹⁵. Par conséquent, le punch convient beaucoup plus aux intérêts satiriques de l'artiste.

Les codes de la bienséance anglaise communément établis sont bafoués au profit de la construction de la satire de William Hogarth. Alors que les siècles précédents avaient comme idéal masculin le courtisan influencé par les écrits de Baldassare Castiglione et prônant des valeurs communes au Moyen-Âge et à la Renaissance, ou encore l'honnête homme dont la figure d'être cultivé et brillant en société est primordiale ; le XVIII^e siècle laisse place aux prémices de la figure du gentleman. Ce dernier voue, d'abord, un désintérêt pour l'argent. Sa conduite ainsi que le respect rigoureux des codes de la bienséance doivent être irréprochables chez cet idéal⁹⁶. Dans l'imaginaire collectif, ce genre de figure est celle qu'il faut être et qu'il faut représenter artistiquement, or ceci n'est pas le cas avec les personnages de l'œuvre

⁹³ Voir l'article de CHING-JUNG Chen, « Tea Parties in Early Georgian Conversation Pieces », ... *op. cit.*, p. 32.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 38. Analyse de Chen Ching-Jung pour qui le thé est à l'origine de cette « *public image* » dans les *conversation pieces*.

⁹⁵ Faits avancés dans *Ibid.*, p. 31.

⁹⁶ Description bien plus précise du gentleman dans : COTTRET Bernard, *Histoire d'Angleterre XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F, « Nouvelle Clio », 2015.

d'Hogarth qui s'oppose sur de nombreux points au gentleman. Les perruques qui doivent logiquement se trouver sur la tête de ceux qui les portent sont, pour la plupart, inexistantes ou très mal placées. L'homme au côté de l'ecclésiastique, portant un toast, n'a même plus de quoi couvrir sa tête comme c'est le cas de celui qui est au sol. La chute de ce dernier n'excuse pas le fait qu'il n'est plus de perruque car celle-ci n'est même pas visible à ses côtés. Pour le reste, on compte deux hommes (le supposé médecin et l'homme assoupi) dont la perruque n'est pas correctement mise. Sans oublier l'homme fumant et dont la tête est recouverte d'un bonnet de nuit : un accoutrement étonnant quand on est en société à cette époque. La posture des protagonistes est aussi contraire à celle habituellement admise. Le manuel de bonne conduite de Francis Nivelon⁹⁷, bien que plus tardif à la production de l'œuvre étudiée, est un ouvrage reflétant le bon comportement à avoir et applicable à une grande partie du siècle. Il y expose les gestes à adopter en société pour les femmes et les hommes, pour marcher, bien se tenir, se retirer, donner ou encore recevoir. Dans son introduction, Francis Nivelon insiste sur le bon positionnement des deux extrémités du corps : la tête et les pieds. La tête doit être droite et s'aligner au reste du corps pour créer une fluidité générale dans la gestuelle de chaque personnage. Les pieds, quant à eux, doivent être dirigés soit vers le milieu, soit vers l'extérieur mais ne jamais aller vers l'intérieur. Ils sont également dans l'obligation de se placer dans une direction opposée. Ces éléments, très précis, sont naturels dans la conception que l'on a du corps au XVIII^e siècle. Ces premières règles fondamentales, que Francis Nivelon place au début de son ouvrage, ne sont pas respectées dans *A Midnight Modern Conversation*. Les pieds des protagonistes, quand ils nous sont présentés et qu'ils touchent le sol, sont placés dans une même direction (voir le cas du politicien sur le point de prendre feu) ; ou sont positionnés vers l'intérieur (chez le médecin notamment). De même, la tête à l'expression trop marquée, n'est pas droite et en adéquation avec le reste du corps. De plus, quand il s'agit d'un homme debout, Nivelon affirme que le dos doit être droit et que les bras doivent tomber doucement le long du corps⁹⁸. Une image complètement renversée pour le peu de personnages étant debout dans les deux versions étudiées. L'homme s'adressant à l'ecclésiastique, a les bras levés et est penché. De surcroît, l'homme du premier plan montre un corps déformé, suivant presque la ligne

⁹⁷ NIVELON Francis, *The Rudiments of Genteel Behavior*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2003 (publié initialement en 1737).

⁹⁸ NIVELON Francis, « Standing », In *The Rudiments of Genteel Behavior*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2003.

serpentine théorisée par Hogarth plus tard. Le personnage se sentant nauséux, se penche dans le but de peut-être vomir. À tous ces renversements, s'ajoute une précision de Nivelon : « *The Lips must be just join'd to Keep the Features regular* ». La bouche dont les lèvres devraient être jointes ne le sont plus sur six des personnages représentés. Leurs bouches sont ouvertes pour parler, ronfler ou peut-être vomir. Le bon comportement adopté en marchant, que décrit le même ouvrage⁹⁹, s'oppose à la manière dont le médecin est représenté et ce qu'on pourrait imaginer s'il était vraiment en mouvement. En effet, la personne en train de marcher ne doit pas être inclinée, les genoux doivent être droits (or les deux sont pliés chez ce personnage) et les autres membres du corps doivent pouvoir se mouvoir « *gracefully* » (la grâce n'étant pas le mot adéquat pour parler de la démarche de l'homme). En rien la démarche de ce personnage paraît correspondre avec ce qu'elle devrait être. Enfin, dans l'idée que l'homme au sol pourrait correspondre à celui qui reçoit, la description qu'en fait Nivelon est, encore une fois, inversé dans l'œuvre étudiée. L'homme qui reçoit doit être prêt à cela en étant debout et en ayant une gestuelle appropriée au fait d'accueillir ce que l'autre va lui donner¹⁰⁰. Le soldat ne fait aucun geste lui permettant de recevoir le brandy qui lui est versé sur la tête. La gestuelle des personnages de *A Midnight Modern Conversation* n'est donc pas celle qui correspond à l'idée et en l'idéal qui est portée par l'opinion commune. Le caractère paradoxal s'intensifie à travers certains personnages à qui on a donné des professions. L'ecclésiastique a déjà été étudié et le résultat qui en découle est qu'il ne fait pas ce qu'il aurait dû faire normalement aux yeux de tous. Le supposé avocat, assis à la table, ne correspond pas à la figure officielle et communément admise de l'homme de loi que l'on retrouve dans la littérature anglaise et qui doit être apte à faire ressortir la vertu et déceler le vice¹⁰¹. Bien au contraire, cet homme au sourire diabolique paraît se complaire dans les vices qui l'entourent. Pour continuer, la participation à l'activité se déroulant est essentielle dans les *conversation pieces*¹⁰². Pourtant, seuls quatre hommes sur onze, proche du bol de punch, participent activement à la beuverie. Le reste semble vaquer à leurs propres activités. Ainsi, à la collectivité des *conversation pieces* traditionnelles s'oppose l'individualité de la majorité des personnages de *A Midnight Modern Conversation*.

⁹⁹ NIVELON Francis, « Walking and Saluting passing by », In *The Rudiments of Genteel Behavior*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2003.

¹⁰⁰ NIVELON Francis, « To offer or receive », In *The Rudiments of Genteel Behavior*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2003.

¹⁰¹ DUVAL Sophie, MARTINEZ Marc, *La satire : ... op. cit.*, p. 212.

¹⁰² RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 72.

Le décor qui entoure tous ces hommes est très sobre. Quelques éléments parsèment la pièce mais sans le même objectif que l'on retrouve dans le genre parodié. En effet, le but n'est pas de montrer, à travers un décor, des produits de luxe pour mettre en avant la richesse des protagonistes. Les *conversation pieces* n'ont pas forcément un décor très riche et *Thomas Smith and his Family* de Robert West (1733) [voir annexes Ill.16] en est un parfait exemple. Cependant, même quelques objets, non nombreux, peuvent permettre de donner une idée sur la qualité de vie de ceux se faisant peindre¹⁰³. L'œuvre ne se place pas dans cette optique et n'est pas équivalente, dans son décor, à l'apparat déployé par les *conversation pieces*. L'emploi du décor comme un présentoir de richesse vient s'opposer au décor de *A Midnight Modern Conversation* qui, au contraire, montre un décor pauvre.

Passons maintenant à de plus petits détails. Les journaux que l'on trouve dans la poche de l'homme dont la manche prend feu, rentrent dans ce paradoxe où deux faits sont contradictoires. Les deux journaux sont *The Craftman* et le *London Journal*. Ceci n'est valable que pour la version gravée car la peinture ne contient que le premier. *The Craftman* est un journal ayant connu des tirages de 1726 à 1752. Ce dernier est créé par Lord Bolingbroke et William Pulteney. Lord Bolingbroke y participe activement étant donné que ce sont souvent des essais et des lettres à lui qui y sont publiés. Ce journal est lu par, approximativement, quarante personnes dans les années 1730¹⁰⁴ et il est considéré comme étant contre l'administration de Robert Walpole, le premier ministre en place à cette époque. Ceci pour des raisons évidentes car Lord Bolingbroke, l'un des fondateurs du journal, est un fervent ennemi de Robert Walpole. Les deux n'étant d'ailleurs pas de la même branche politique : Lord Bolingbroke se place comme étant un *tory* et Robert Walpole, un *whig*. Juste à côté, se trouve le *London Journal*, un périodique dans lequel des *whigs* publient des essais. L'écrivain John Trenchard en fait partie. Lui et Thomas Gordon publient des essais dans le *London Journal* dans les années 1720 et sont souvent republiés dans les années suivantes. Les deux amis publient aussi un périodique dont le nom est *The Independant Whig*, montrant ainsi de quels côtés politiques ils sont. Leur proximité avec Robert Walpole se conclut même pour Thomas Gordon à l'honneur de recevoir la charge de premier commissaire aux licences de vin. Tout ceci nous permet d'avancer que le *London Journal* serait en faveur de Robert Walpole car ceux qui y sont publiés le sont. Un

¹⁰³ Pour reprendre le même exemple que précédemment *Thomas Smith and his Family* (1733) de Robert West [voir annexes Ill.16] à un décor très simple mais les éléments signifiant la richesse sont bel et bien présents : les moulures sur le haut de la cheminée, le fait d'y voir un serviteur et enfin le thé.

¹⁰⁴ Estimation de HARRIS Michael, « Print and Politics in the Age of Walpole », In Jeremy Black (ed.), *Britain in the Age of Walpole*, Londres, 1984, p. 195.

paradoxe au sens d'opposition s'installe à travers ces deux journaux placés côte à côte. Le choix de les placer si proche l'un de l'autre, dans une poche, accentue cette opposition. Effectivement, les deux journaux sont de tendance politique opposée non seulement concernant le sujet de l'administration de Robert Walpole mais aussi concernant leur place dans l'univers politique anglais (*tories* et *whigs*).

Le chien, visible seulement dans la version peinte, devient également une figure du paradoxe. Comme dit auparavant, cet animal est souvent utilisé dans les *conversation pieces* et notamment dans celle d'Hogarth. L'animal, dans ce genre artistique et par extension dans l'imaginaire collectif, est souvent vu comme l'être sauvage, atteint par la bêtise et inculte. Il est souvent utilisé comme une figure comique comme nous avons pu le voir mais Francis Hutcheson, un philosophe du XVIII^e siècle, précise les caractéristiques comiques de cet animal dans *Thoughts and Laughter*. Il dit que l'ingéniosité du chien se situe dans le fait qu'il puisse nous faire rire quand il est au-dessus de nous et non pas quand il est vu comme un être inférieur à l'Homme¹⁰⁵. Cependant, dans un contexte de représentation qui est celui des *conversation pieces*, le chien est souvent présent pour faire rire mais justement parce qu'il est vu comme moins éduqué que ne l'est l'homme¹⁰⁶. Ces deux visions contradictoires du chien sur sa capacité à faire rire au début du XVIII^e siècle, permettent déjà de cerner un paradoxe important au sein de l'art anglais en ce siècle. Néanmoins, si nous revenons à *A Midnight Modern Conversation* dont les traits reprennent la composition générale des *conversation pieces*, on s'attendrait que ce soit la seconde vision du chien comme inférieur à l'homme, mais drôle, qui soit retenue ; or ce n'est pas le cas. Au lieu de reprendre ce motif habituellement vu par les spectateurs dans un contexte artistique donné, on se retrouve face à une autre conception comique de l'animal qui n'est jamais utilisée au sein du genre attendu. C'est la conception de Francis Hutcheson qui est reprise dans la version peinte car c'est le contraste entre le chien calme et les hommes bruyants qui rend la scène comique. Dans cette image, le chien est plus proche de l'homme civilisé que les hommes eux-mêmes. L'aspect surprenant du paradoxe est largement démontré par cet exemple.

Le dernier instrument du paradoxe se situe dans la décoration du bol de punch de la version gravée. Tandis que la version peinte montre un bol de punch dont le dessin, assez conventionnel

¹⁰⁵ Dans HUTCHESON Francis, *Thoughts on Laughter and observation on « The Fable of the Bees »*, Bristol, Thoemmes, 1989, p. 11 : « *But we see, on the contrary, that some ingenuity in dogs and monkeys, which comes near to some of our own arts, very often makes us merry ; whereas their duller actions, in which they are much below us, are no matter of jest at all* ».

¹⁰⁶ Le fait de rire parce qu'un être nous est inférieur est une conception bien plus ancienne trouvant ses racines déjà chez Thomas Hobbes dans *The Elements of Law, Natural and Politic* au milieu du XVII^e siècle.

pour l'époque, représente un paysage avec une rivière ; le bol de la version gravée montre un décor différent représentant une figure orientale tenant un parasol. Une représentation que Lars Tharp trouve étrange à une table réunissant uniquement des anglais : « *A rather incongruous guest at this Anglo-Saxon table* »¹⁰⁷. Encore une fois, un contraste se produit entre une scène de beuverie occidentale et un décor, en son centre, qui fait référence à un type de représentation plus orientale se rapprochant des « chinoiseries ». Ces « chinoiseries » sont encore très présentes au début du XVIII^e siècle en Angleterre. Cependant, dans un contexte majoritairement anglais montrant une scène de beuverie dans un *coffee house*, lieux de débats et d'échanges de plus en plus nombreux en Angleterre au XVIII^e siècle¹⁰⁸, ce décor paraît inattendu.

Tous ces outils, pour rentrer entièrement dans le concept étudié, doivent être vraisemblables ou avoir cet « air de vérité » et c'est effectivement le cas. Les codes de la bienséance bafoués sont plausibles dans ce milieu car on sait que les rues de Londres, en ce début de siècle et encore après, sont ravagées par l'alcool¹⁰⁹. Un manque de bonne conduite doit être alors chose courante dans la réalité. De la même manière, les journaux utilisés existent au moment où *A Midnight Modern Conversation* est produit. La présence de céramiques ou porcelaines décorées avec le bol de punch s'inscrit dans un contexte anglais dès les années 1720 où ces objets commencent de plus en plus à se diffuser créant ainsi un environnement favorable aux futures porcelaines de Josiah Wedgwood. Ainsi, au-delà d'un « air de vérité », ces paradoxes et les objets qui le reflètent trouvent une réalité concrète dans leur siècle.

A Midnight Modern Conversation choisit des objets qui deviennent des instruments du paradoxe car leur emploi va à l'encontre de toutes idées artistiques ou sociales communément admises par la société du XVIII^e siècle anglais. L'œuvre d'ordre satirique vient contredire tous les

¹⁰⁷ Description précédente et citation de THARP Lars, *Hogarth's China: ... op. cit.*, p. 48. Une représentation que Lars Tharp identifie comme étant peut-être liée à une céramique ayant ce motif comme la « *Long Eliza* » des faïences de Delft (production hollandaise) mélangées avec d'autres motifs que l'on trouve dans la céramique chinoise.

¹⁰⁸ On compte déjà 650 *coffee houses* en 1714 à Londres d'après LOUSSOUARN Sophie, « L'évolution de la sociabilité à Londres au XVIII^e siècle : des *coffee-houses* aux *clubs* », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°42, 1996. p. 21.

¹⁰⁹ « La bataille du gin » au début du siècle pour reprendre les propos de HALIMI Suzy, « La bataille du gin en Angleterre dans la première moitié du XVIII^e siècle », *Histoire, économie et société*, n°4, 1988, p. 461-473 qui fait rage à Londres. Sur le plan législatif, des lois sont prises dès la fin des années 1720 pour lutter contre ce fléau tuant une grande partie de la population. L'ivresse est un état récurrent dans les rues de Londres d'après les témoignages de nombreux auteurs si on reprend les expressions de l'article : « *An orgy of spirit drinking* » (*The Gentleman's Magazine*, February 1733, 88), « *a perfect pandemonium of drunkenness* » (Dorothy George, *London Life in the Eighteenth Century*, Londres, Penguin Books, 1965, p. 42).

fondements du genre des *conversation pieces* qui, d'après Sacheverell Sitwell « *must be pure play, and not comedy, nor satire* »¹¹⁰.

Maintenant que les éléments du paradoxe ont été relevés et expliqués, il s'agit de savoir comment on passe de cette notion à la satire. Les concepts initialement abstraits de satire et de paradoxe prennent forme visuellement dans l'œuvre comme les parties précédentes l'ont montré. L'idée est, dès lors, de comprendre comment le passage d'un concept à l'autre s'opère aussi visuellement et en quoi ces deux sont liés ? En d'autres termes, comment le paradoxe sert les intérêts de la satire concrètement ? Pour mieux comprendre ce mécanisme de basculement entre ces deux concepts, voici ce que dit Kate Retford en reprenant les idées de Francis Hutcheson : « *we are, he proposed, amused by contrasts: by grandeur butting up against baseness ; by the juxtaposition of sanctity and profanity* »¹¹¹. Les contrastes, contradictions et oppositions décelés dans l'œuvre et catégorisés comme étant des paradoxes dans cette étude, sont, conséquemment, les déclencheurs comiques qui emportent le spectateur vers la satire.

¹¹⁰ SITWELL Sacheverell, *Conversation Pieces* ... *op. cit.*, p. 10.

¹¹¹ RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 296.

Chapitre III : Le mécanisme de basculement entre paradoxe et satire dans l'œuvre étudiée

À la lumière des propos de Francis Hutcheson sur l'aspect comique que contient la contradiction, ce troisième chapitre vise à détailler, dans l'œuvre, le basculement qui va permettre de relier les deux notions qui ont été mises en place dans les deux chapitres précédents : la satire et le paradoxe. Tous deux entretiennent un lien dont la nature est différente. Le paradoxe vient servir les intérêts de la satire et non l'inverse dans la composition étudiée. Cette hiérarchisation se construit sur deux postulats. Le premier est que la satire est devenue, au fil du temps, un marqueur hogarthien qu'il est difficile de placer au second plan. Le second, suivant la même logique, concerne le degré de visibilité de cette satire. Effectivement, la première notion qui apparaît aux yeux du spectateur est la satire car celui qui regarde l'œuvre percevra directement l'aspect comique qui en découle et non pas le paradoxe qui est plus secondaire. Le paradoxe est non seulement perçu comme un élément secondaire par le biais de son degré de visibilité mais aussi par le fait qu'il ne constitue pas, à lui seul, l'approche moralisatrice de William Hogarth dans *A Midnight Modern Conversation*. Une approche que la satire, notamment sociale dans cette configuration, englobe car elle critique les mauvaises mœurs d'une société ainsi que les excès d'alcool à bannir.

1) Les traces de la *doxa* ou le fondement d'un lien entre paradoxe et satire

Pour servir les intérêts de la satire, le paradoxe doit d'abord se scinder en deux et reprendre sa construction étymologique initiale. Ce concept se forme à la fois du terme grec « *para* » qui signifie « contre » et de « *doxa* » que l'on traduit par « l'opinion commune ». Pour se former ainsi, le paradoxe a besoin de ces deux termes. De fait, il ne peut exister sans la *doxa*. De même, l'œuvre étudiée ne peut se composer que de paradoxe car ceci mettrait en péril ce concept voire même celui de la satire qui en découle. La première partie du paradoxe (le « *para* ») a longuement été théorisée et montrée dans le chapitre précédent, il s'agit de voir l'autre partie qui forme ce concept et qui est tout aussi présente. La *doxa* ou l'opinion commune apparaît sous forme de lieux communs qui sont repris. Ces lieux communs englobent des éléments récurrents qui sont communément admis par la société du XVIII^e siècle car ils relèvent d'une réalité (historique, sociale, ou encore artistique) ou des pratiques répétitives de la satire. Le fait d'user de lieux communs permet au spectateur de faire face à une série d'actions ou d'images

qui lui sont familières et qu'il reconnaît. Le déclenchement du rire en tant que résultat de la satire n'apparaît que si la scène exposée est comprise. Si le spectateur est face à une scène qui réutilise les mêmes thèmes dont il est contemporain ou qui sont devenus traditionnels au fil du temps, l'image au ton comique aura une plus grande résonance dans l'esprit de celui qui la regarde. C'est à partir de cette affirmation que la *doxa*, partie primordiale de la construction du paradoxe et utilisée sous forme de lieux communs, s'installe dans l'œuvre.

Avant de décrire ces éléments faisant partie d'une opinion commune de la société anglaise du XVIII^e siècle, il faut d'abord montrer le lien que William Hogarth entretient avec son temps. C'est un lien intense qui fait de lui un homme de son siècle rebondissant sur de nombreux faits de société qui lui sont contemporains : le problème posé par les ravages de l'alcool et les questions en débat concernant l'administration de Robert Walpole en étant des exemples à travers *A Midnight Modern Conversation*. William Hogarth montre son siècle sans l'embellir, bien au contraire « *Hogarth has a mischievous pleasure in debunking* »¹¹² d'après Nikolaus Pevsner. Le même auteur parle du travail et des intentions de l'artiste qui seraient proche d'un « *observer* »¹¹³. Ceci participe de la présence de la *doxa* car pour retranscrire les traits de sa société à travers la gravure ou la peinture, il faut observer avec une grande dextérité son présent. Tout ce qui va être aperçu de manière récurrente et analysé sera transposé dans le domaine de l'art pour mieux être critiqué. Dans *A Midnight Modern Conversation* de multiples éléments de l'opinion commune et des lieux communs de la décennie sont repris comme par exemple le fait de se réunir autour d'une table dans un endroit qui est fait pour cela et qui est caractéristique d'une bonne sociabilité. Pour qu'ils soient employés, ces lieux communs ont dû être appréhendés dans leur présent, leur réalité. Hogarth retransmet à partir de cette observation constante, un environnement du quotidien qui est le sien en le présentant sous des traits satiriques pour servir son ton moralisateur. La manière de capturer une réalité de son temps et le réalisme dont fait preuve Hogarth est une caractéristique centrale dans la description de sa démarche artistique¹¹⁴. Ce réalisme est omniprésent dans l'œuvre étudiée qui nous propose une

¹¹² PEVSNER Nikolaus, *The Englishness of English art: an expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955*, Hardmondsworth, Penguin Books, 1964, p. 35.

¹¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁴ Voir : WALPOLE Horace, *Anecdotes of painting in England : ... op. cit.*, p. 126 qui dit que Hogarth capture les manières et mœurs d'un temps où il évolue en simultanée (« *catching the manners and follies of an age living as they rise* »). Ou encore BEATTIE James, *Essays: on poetry and music, as they affect the mind ; on laughter, and ludicrous composition ; on the utility of classical learning*, Édimbourg, William Creech, 1778, p. 63 (« *Teniers and Hogarth draw faces, and figures, and dresses, from real life, and present manners* »).

Les propos, plus tardifs, sur l'artiste s'inscrivent dans la même forme de pensée : voir, de manière générale, dans MOUREY Gabriel, *La peinture anglaise au XVIII^e siècle*, Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1928 ou dans l'introduction OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show ... op. cit.*, p. 1 où la proximité de Hogarth avec son temps et

« réalité brute » de ce que peut être la sociabilité masculine en mettant en avant des actions perceptibles dans l'immédiat¹¹⁵. Le choix de peindre des *conversation pieces*, d'abord pratique car il s'agit d'un genre rentable à ce moment-là ; est aussi un choix encourageant la représentation d'une partie de la réalité sociale ou culturelle du XVIII^e siècle anglais. En effet, le but du genre est de représenter des groupes de personnes ainsi qu'un mobilier de son temps¹¹⁶. Certaines exceptions, plus tardives, tendent à prouver le contraire, mais les *conversation pieces* des années 1730 reprennent un modèle de sociabilité et de vie qui est propre à son temps. Ainsi, William Hogarth, en représentant le vrai train de vie de son siècle, représente aussi ce qui est commun et admis par sa société¹¹⁷. Une forme de *doxa* se met alors en place dans les œuvres de William Hogarth. La particularité de l'œuvre étudiée réside dans la capacité de cette « *doxa* visuelle » à servir les intérêts d'une satire visuelle et de mieux comprendre ce qui lie le paradoxe à la satire. Le paradoxe, ne peut être directement relié à la satire de lui-même, il faut d'abord percevoir ce qui le construit avant de relier le concept, dans son entièreté, à la satire.

La « *doxa* visuelle » se manifeste à travers des lieux communs évidents pour la société anglaise dans la gravure et la peinture. Commençons par le style vestimentaire des personnages qui reprend la mode du début du XVIII^e siècle en Angleterre : un habit long que l'on boutonne sur le devant, une chemise, des bas et des chaussures ornées d'une boucle sur le dessus. Un accoutrement qui ne change guère parmi les onze hommes. Seul certains des personnages,

sa société est mentionnée ; Leonid Trauberg, dans ses Mémoires, voit Hogarth, en plus d'autres artistes qu'il cite, comme un artiste « étrangers à la mystique, très proches du réalisme » si on se fie à la traduction que Ada Ackerman fait de ce passage que l'on retrouve dans TRAUBERG Leonid, *Izbrannye proizvidenija v dvoukh tomakh*, Iskousstvo, Moskva, 1988, p. 243. SITWELL Sacheverell, *Conversation Pieces ... op. cit.*, p. 9 et GERVAIS DE LAFOND Delphine, *William Hogarth. Le Shakespeare de la peinture, vers la création d'un art anglais*, Namur, Lemaitre Publishing, 2015 viennent confirmer la présence d'un réalisme dans le travail général d'Hogarth et dans sa manière de reprendre des sujets qui lui sont contemporains. En se détachant de ces ouvrages on peut aussi s'en rendre compte quand il fait la gravure intitulée *Gin Lane*, beaucoup plus tard, en 1751 [voir annexes III.17¹], où il reprend une histoire qui avait fait les gros titres de l'époque à propos d'une mère sans scrupules qui aurait vendu les vêtements de ses enfants pour acheter du gin.

¹¹⁵ Citation que l'on retrouve dans OGÉE Frédéric, « Je-sais-quoi : la représentation des formes du vivant dans l'œuvre de William Hogarth » ... *op. cit.*, p. 251 et qui témoigne d'une « matérialité visuelle, sonore et tactile du réel » dans *A Midnight Modern Conversation*.

¹¹⁶ Ceci est confirmé par RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 81 : « *They were [the conversation pieces], bove all, an art of the present* » ou encore p. 317 : « *Conversation is company, it is fundamentally contemporary* ». La conversation qui est alors représentée dans les *conversation pieces* est indissociable de son contexte comme le genre qui la met en scène.

¹¹⁷ À simple titre de précision, une correspondance peut même se faire sur des exemples très précis qui sont à la fois contemporains d'Hogarth et qu'on retrouve dans *A Midnight Modern Conversation*. Un poème satirique intitulé *The Dunciad* écrit par Alexander Pope connaît une première publication en 1728. La déesse Dulness, symbole de la bêtise est présentée, puis le poème explique que ses agents diffusent la décadence et l'idiotie à travers tout le royaume anglais. Les notions de décadence et de bêtise sont proches de la scène chaotique et digne de la décadence énoncée par Alexander Poper. Rien ne prouve que Hogarth est lu ce poème à la date où l'œuvre étudiée est produite, mais il en a pris connaissance par la suite étant donné qu'il peint une œuvre inspirée de *The Dunciad* (*The Distrest Poet*, 1736 [voir annexes III.18]).

comme l'avocat ou l'homme d'Église, ont un habit différent mais fidèle à leur fonction au sein de la société. En effet, l'ecclésiastique porte les habits qui lui sont normalement attribués sans discussion, c'est-à-dire une soutane noire et le rabat sur le devant. Ce n'est qu'à partir du moment où le personnage est appréhendé par sa gestuelle défiant toutes opinions communément admises que se forme le paradoxe, mais avant cela, la *doxa* est présente à travers la manière dont sont habillés les protagonistes. Assurément, cet exemple permet de voir que le paradoxe ne peut exister sans la présence des mots qu'ils le construisent. Ici, le spectateur comprend la moquerie utilisée contre les personnages grâce à leurs costumes reprenant un lieu commun de l'époque qui est associé à des personnages usant d'une gestuelle chaotique. La cohabitation de ces deux éléments vient créer le contraste surprenant qui amènera le rire.

D'autres lieux communs proviennent des *conversation pieces* et ont été cités pour la plupart, mais d'autres persistent. De manière générale, il est admis, dans le milieu artistique des *conversation pieces*, que les têtes des personnages soient placées de façon à être dans des directions différentes les unes des autres. Le plus souvent, quand une tête va vers la droite, une autre, à ses côtés, changera légèrement de direction pour ne pas prendre la même que celle qui lui est proche¹¹⁸. L'objectif est de créer certaines variantes parfois très subtiles venant favoriser une sociabilité ne laissant personne en marge. *A Midnight Modern Conversation* reprend ce procédé car chaque personnage tourne la tête dans un sens différent pour pouvoir être face à face et ainsi discuter. Ce procédé ne fonctionne pourtant pas car certains sont écartés du peu de conversation encore existante. Encore une fois, c'est le mélange entre une opinion commue issue du genre des *conversation pieces* et son résultat contraire qui forme le paradoxe. Cependant, c'est d'abord la « *doxa* visuelle » qui est comprise et qui est ensuite mise en perspective pour pouvoir comprendre le paradoxe dans son entièreté car le résultat n'est pas celui qui est attendu.

Dans les deux exemples précédents, le spectateur perçoit d'abord les traces de la *doxa* qui font écho à ce qu'il connaît, puis, en prenant du recul, il s'aperçoit que ce qui lui est donné à voir mêle à la fois cette *doxa* mais aussi ce qui est contre cette dernière. Le contraste inattendu qui s'installe entre les deux, rejoint l'absurdité qui était énoncée par la première définition du paradoxe. L'absurde est un des mécanismes du comique car il représente ce qui devient insensé ou contraire à la raison¹¹⁹. Cette confusion bénigne nous amène au stade du rire et peut rentrer

¹¹⁸ RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 72. Dans son étude récente sur les *conversation pieces*, Kate Retford le dit ainsi : « *sitter's heads turned in a range of direction : varied profiles, carefully intermingled* ».

¹¹⁹ Ce que GIRIBONE Jean-Luc dans « Le comique et l'inquiétante étrangeté : Bergson et Freud », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, vol. XXXIX, n°2, 2007, p. 17-37 appelle aussi « l'évaporation progressive du sens » auquel il rajoute « procédé essentiel du comique ».

dans le système de la satire faisant appel à différents humours pouvant servir sa moquerie. Ainsi la *doxa* est l'élément déclencheur du paradoxe qui lui-même déclenche, grâce à sa construction étymologique spéciale, le mécanisme satirique de l'œuvre.

Des lieux communs à la satire sont également existants dans les deux versions étudiées. La chute (« *pratfall* ») ou l'anticipation de celle-ci est parfaitement représentée à travers l'homme au sol ayant atteint le plus haut degré de l'ivresse et l'homme dont la chaise est sur le point de basculer. La chute d'un personnage ou d'un objet est largement reprise dans la satire de manière générale au XVIII^e siècle. Elle est d'autant plus utilisée par William Hogarth chez qui cette action devient récurrente¹²⁰. Cette chute fait d'ailleurs partie d'une forme de satire souvent présente dans les scènes de beuveries au sein de cafés ou de tavernes où l'on retrouve des farces enfantines et des perruques en train de dégringoler. Une reprise de ce modèle satirique passe d'abord par la reprise de lieux communs presque traditionnels de cette forme de comique et cette représentation rentre dans le paradoxe à partir du moment où elle va à l'encontre de la sociabilité idéale telle qu'on l'entend dans la société de l'époque. La partie de la *doxa* représentée est, au préalable, reliée à la satire car ce sont des motifs reconnus dans ce milieu qui sont utilisés. Elle est aussi partie prenante du paradoxe dans sa forme complète permettant alors d'amplifier des lieux communs de la satire traditionnelle. L'homme d'Église peut s'inscrire dans ce même schéma car il est une figure récurrente de la satire ce qui fait de lui un personnage admis par la population comme étant drôle et qui peut être la cible de moquerie. Ces actions, pourtant paradoxales, viennent intensifier une figure qui était déjà satirique. Un autre exemple, plus secondaire mais non négligeable, accentue cette hypothèse. La figure de Robert Walpole n'est pas directement mise en scène mais les journaux, traitant habituellement de sa politique, lui donnent une place au sein de la composition. Effectivement, le sujet de la conversation de départ est peut-être en rapport avec certaines mesures qu'aurait pris Robert

¹²⁰ Sa série *A Harlot's Progress*, au début de 1730, est rythmée par la chute d'objets ou de mobiliers : la chute des paniers se trouvant à la gauche de la première planche est suivi par celle des tasses et de la table sur la seconde. Un motif qui se répète à la cinquième planche où des morceaux de tasse sont encore tombés ainsi que la table à côté [voir annexes III.19]. Le motif de l'homme à terre est omniprésent dans toutes les scènes de beuverie qu'il représente et l'anticipation de la chute se concrétise dans William Hogarth, *The Hervey Conversation* (1738-1740) [voir annexes III.20] où l'homme d'Église est sur le point de basculer dans l'eau ou la barque qui est derrière lui. Un motif fortement utilisé aussi dans la littérature et les auteurs contemporains de William Hogarth.

Walpole¹²¹. Ce personnage est la cible répétée des satiristes du début du XVIII^e siècle¹²². Alexander Pope et Henry Fielding sont à l'origine de nombreux écrits se moquant des actions politiques de Robert Walpole. L'allusion d'une figure perçue comme comique par la société, devient d'autant plus comique lorsque les journaux la faisant exister baignent dans le paradoxe expliqué auparavant.

Un dernier lieu commun se dessine dans la lecture théologico-morale que l'on peut faire de l'œuvre¹²³. L'axe vertical central, qui représente un homme dont le geste ressemble bizarrement à celui d'un prêtre lors de l'eucharistie et se finissant sur l'homme recevant un « baptême » assez particulier ; montre deux sacrements que les protestants ont gardé du catholicisme. Ces deux sacrements sont admis par la plupart de la population se revendiquant protestante en Angleterre au XVIII^e siècle. La représentation de ces deux sacrements au sein d'une scène s'en moquant et prenant le contre-pied de ce qu'ils doivent être, rentre dans la schématique déjà citée plus haut qui veut que la *doxa* s'alliant au « *para* » incite au rire.

Des sujets populaires et connus de tous sont alors présentés au spectateur, variant ainsi entre des éléments de la *doxa* qui sont perturbés par un autre concept les englobant : le paradoxe. Ces objets de la *doxa* devenant des objets du paradoxe sont familiers au spectateur qui les observe et permettent de produire un écho plus important à la satire qui est d'autant plus assimilée et accentuée¹²⁴. Outre ce premier fonctionnement, il existe d'autres dispositifs permettant d'expliquer le basculement entre le paradoxe et la satire.

¹²¹ Sachant que dans les années 1732-1733, des mesures sont prises par le ministre. Une réforme fiscale se met en place et vise à baisser l'impôt foncier en développant les prélèvements sur l'alcool et le tabac. Ces deux produits sont représentés dans l'œuvre étudiée ce qui permettrait de confirmer un peu plus précisément le sujet de discussion. L'emploi et l'abondance de ces produits au sein de la satire viennent aussi accentuer ce qui pourrait être perçu comme une critique de ces mesures. Sur ces mesures prises voir COTTRET Bernard, *Histoire d'Angleterre ... op. cit.*, p. 124.

¹²² Information qui est confirmée chez MARTINEZ Marc, « L'Arlequinade anglaise et la gravure satirique au XVIII^e siècle : Élaboration esthétique et détournement politique » ... *op. cit.*, p. 100-115. *The Craftman* y étant décrit comme un journal habitué à la publication de satires contre Robert Walpole dans ses tirages. On retrouve aussi, très souvent, des pièces de théâtres comiques y faisant référence à l'aide de petite allusion : voir TALLET Anne-Marie, *La politique au théâtre à Londres (1727-1737). Essai sur le théâtre mineur*, Thèse de Doctorat en Sciences Humaines et Sociales, sous la direction de Jean Dulck, Paris, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1983, p. 102-103 notamment où elle liste les nombreuses pièces de théâtres où Sir Robert Walpole apparaît ou est sous-entendu.

¹²³ Lecture que propose Frédéric Ogée lors d'un entretien, en distanciel, le mardi 13 avril 2021.

¹²⁴ Voir la citation de Roy Porter qui dit que Hogarth « *also recognised the fact that such messages could be conveyed through capturing the audience's interest with a familiar local habitation and a name* » (PORTER Roy, « Capital art : Hogarth's London », In OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show: image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 59). Ce qui est familier provoque un regain d'intérêt pour le spectateur de l'œuvre. Les visages familiers et identifiables de *A Midnight Modern Conversation* participe de ce procédé.

2) Représentation visuelle et mise en lumière des éléments paradoxaux

Expliquer la présence du paradoxe dans la satire visuelle est possible à partir du moment où on se concentre sur la représentation de ces deux procédés. Après cette analyse, on en déduit que la manière dont on montre la satire va de pair avec la représentation du paradoxe. Les mêmes dispositifs artistiques sont utilisés pour l'un comme pour l'autre, ce qui permet de relier les deux concepts assez aisément. La satire est d'abord visible à travers l'utilisation du clair-obscur quand il s'agit uniquement de la version peinte mais également à travers les jeux d'ombres en ce qui concerne la gravure. Le paroxysme de la satire est atteint avec l'homme représentant le dernier stade de l'ivresse : celui qui est à terre. Cette action est la plus comique car elle reprend le procédé de la chute comme vu auparavant. La manière de représenter les contorsions du corps dans la chute participe de cet aspect comique¹²⁵. Francis Hutcheson explique le mécanisme du rire dans cette configuration : cette situation nous fait rire car elle rentre dans ce qu'il nomme des « *little accidents* ». À partir du moment où ces petits accidents arrivent à une personne de haute estime ceci provoque inévitablement le rire. Francis Hutcheson rajoute que toutes les chutes concernant des Hommes auront un aspect comique car l'Homme, dans l'opinion collective, représente la dignité et doit s'opposer à la bassesse qui est la caractéristique d'autres¹²⁶. L'œuvre étudiée propose de représenter un humain à terre ce qui va déjà à l'encontre de la dignité précédemment mentionnée par Hutcheson. Cette opposition vient se concrétiser à travers la figure représentée : un supposé soldat ou pugiliste. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, c'est un homme de combat. Son objectif est alors de rester debout pour affronter l'ennemi ou l'adversaire, or c'est celui que Hogarth a décidé de représenter couché, les jambes presque au-dessus de la tête nous présentant ainsi un corps inversé. Cet exemple, allant à l'encontre de l'opinion communément admise et notamment admise pour un homme de combat, s'allie au motif principal de la chute relevant de la satire. Dans la version peinte, la lumière rentrant de la gauche, vient éclairer avec plus d'intensité cet accident car ce personnage se trouve dans le champ de lumière contrairement à d'autres de ses camarades. La même situation se produit dans la gravure où la lumière, provenant d'un angle différent, se reflète sur la bouteille juste au-dessus du soldat. La ligne verticale qui est créée, à partir du brandy en décollant, façonne une ligne venant relier la source de lumière sous-entendue par son reflet à l'homme contenant les

¹²⁵ Dans HUTCHESON Francis, *Thoughts on Laughter ... op. cit.*, p. 27, l'auteur mentionne que le rire peut parfois provenir de situations cruelles et il prend cet exemple concernant les contorsions du corps ou d'une chute nous faisant rire.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 27.

éléments du paradoxe et de la satire. De la même façon, la lumière venant de droite ou de gauche selon les versions, ne met en évidence qu'une seule bouteille : celle qui est dans la main du médecin. Elle vient aussi mettre en avant, dans les deux cas, les deux hommes du premier plan dont le degré d'ébriété semble plus avancé que les autres. Cependant, tout ce qui ne participe pas directement, en tant que détail, à la scène et à son comique, est caché dans l'ombre. Par conséquent, le décor, les chapeaux, et le chien, pour la peinture, sont plongés dans une obscurité pour ne pas prendre part au désastre. Un des motifs pourtant à l'origine du rire est caché dans l'ombre d'une table sur la gauche de la gravure ou bien à droite de la peinture : il s'agit de toutes les bouteilles au sol. Ces symboles d'excès connaissent un procédé paradoxal qui permet le rire. Alors que ces bouteilles dénonçant le vice devraient être toutes dans la lumière pour mieux nous faire comprendre la scène ; Hogarth décide de d'abord montrer le résultat sur la nature humaine avant de nous expliquer les causes. Ces bouteilles vides, bien qu'étant au premier plan, sont cachées au pied d'une table ou sous ce meuble car elles sont les objets qu'il faut blâmer. Les pièces à conviction sont à la fois dans une composition qui les met en avant de par leur place mais aussi dans une composition qui les cache rentrant ainsi dans une représentation artistique contradictoire rappelant la définition plus récente du paradoxe. Cette représentation artistique paradoxale s'immisce dans une configuration satirique. En effet, ces éléments sont dissimulés, à première vue, au spectateur, et ces derniers vont d'abord voir les résultats de l'alcool via les gesticulations des hommes représentés avant de comprendre ce qui les a causés : c'est-à-dire l'excès qui est représenté dans les multiples bouteilles vides jonchant le sol. Le bol de punch, encore plein, ainsi que les quelques bouteilles sur la table ne sont pas des pièces assez incriminantes pour être perçues comme la cause principale de cette scène. L'absurde revient dans ce procédé car ce qui va nous être montré devient insensé et est vide de sens pour le spectateur, qui par sa nature d'être humain, est curieux de comprendre les origines de cet état général d'ébriété. Les bouteilles deviennent alors les objets au service d'un paradoxe artistique qui est lui-même au service d'un mécanisme de la satire. Ces jeux de lumière, laissant certains éléments dans l'ombre, mettent en avant les objets ou les personnes portant les signes d'un paradoxe au service d'une satire. Un contraste se crée entre ce qui est caché et ce qui ne l'est pas et nous savons maintenant que ce contraste est aussi un des dispositifs portant en même temps les traits d'une opposition paradoxale car deux éléments diffèrent, mais également les signes d'une satire car ce qui diffère peut aussi surprendre et nous faire rire. L'auteur Francis Hutcheson, contemporain de William Hogarth, explique le pouvoir du contraste comique disant que : « *That then which seems generally the cause of laughter, is 'the bringing together of images which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principal*

idea: this contrast between ideas of grandeur, dignity, sanctity, perfection and ideas of meanness, baseness, profanity, seems to be very spirit of burlesque ; and the greatest part of our raillery and jest are founded upon it' »¹²⁷.

Le paradoxe satirique est possible que s'il est mis en scène dans une composition qui le permet. Ceci est le cas à travers les zones de lumière et d'ombres, dans l'œuvre étudiée, mais aussi par d'autres moyens. L'ironie littéraire se construit dans le but de faire réagir celui qui va la lire. Elle peut être partie intégrante de la satire littéraire car elle dénonce et critique sa réalité en la complimentant pour, en fait, la dégrader. Cette ironie a une réalité dans le domaine littéraire mais comme de nombreux termes littéraires déjà utilisés, elle peut se transposer à une œuvre visuelle. L'exemple qui va suivre fait la transition entre l'écrit et l'image et permet de mieux appréhender cette transposition au domaine visuel. Le titre de l'œuvre, apparent dans la version gravée, fait partie du champ de l'écrit et utilise l'ironie en mentant sur ce qui va nous être donné à voir. Deux pistes de lecture sont possibles quant à la signification du terme « *Midnight* » et ont déjà été mentionnées plus ou moins. Soit le terme peut être compris globalement signifiant ainsi la nuit qui serait le contraire du jour¹²⁸ ; soit le mot signifierait littéralement « minuit ». Dans la seconde proposition, l'ironie fonctionne car on nous dit l'inverse de ce que l'on doit pourtant voir étant donné l'heure affichée sur les deux horloges des deux versions¹²⁹. Cette ironie contestable, selon les interprétations, devient incontestable si l'on se base sur la dernière partie du titre mentionnant une « *Conversation* ». Comme vu précédemment, la scène représentée n'est pas celle que l'on attend quand on parle de « *conversation* » au XVIII^e siècle en Angleterre. Hogarth s'empare d'un mot contradictoire avec ce qu'il va représenter pour compléter son titre-piège. Le paradoxe est alors présent par le biais de la contradiction qu'engendre le terme de « *Conversation* » tout en se mêlant à un procédé ironique en utilisant un terme censé valoriser l'œuvre et ce qu'elle représente alors que ce n'est pas le cas quand on se réfère à l'image.

A Midnight Modern Conversation comporte une série de paradoxes permettant de reprendre le motif de la répétition caractéristique du comique et servant la satire dans ce cas précis. Les multiples bouteilles et les pelures de fruits, éparpillées sur une table ou à ses pieds, se répètent de manière incessante. Les chapeaux accrochés en fond, au nombre de trois dans la gravure et de quatre dans la peinture, cloisonnent la pièce dans une farandole de répétitions en se plaçant

¹²⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁸ Idée de Frédéric Ogée, entretien en distanciel, le mardi 13 avril 2021.

¹²⁹ Cette ironie est aperçue par THARP Lars, *Hogarth's China: ... op. cit.*, p. 47.

sur chaque mur du fond. Les chapeaux sont aussi, à un degré moindre, des objets du paradoxe car dans les deux versions on ne montre même pas la moitié des chapeaux qu'on devrait normalement voir. Effectivement, onze hommes sont représentés, le spectateur s'attend donc à compter autant de chapeaux qu'il y a de personnages, or ce n'est pas le cas. Cette stratégie de répétition est attestée dans l'art de William Hogarth et est omniprésente¹³⁰. De même, le rythme répétitif mené à travers chaque coin de l'œuvre peut aussi relever de la tradition farcesque¹³¹. Ainsi, les objets du paradoxe faisant aussi partie de la satire sont montrés en série. Ceci n'est pas anormal dans un texte littéraire ou dans une autre œuvre où cette série de répétitions serait présente de manière minime. Ce qui est particulier dans l'œuvre étudiée c'est qu'elle représente plusieurs degrés de l'ivresse en une même image et, de la même façon, elle compile une multitude de répétitions. Ces répétitions sont d'autant plus apparentes qu'elle passe par l'image et qu'elles sont visibles toutes dans un même laps de temps. La citation de Charles Lamotte sur l'immédiateté que propose l'image vient compléter cette idée : « *The Truth is, we see that in a Minute in a Picture, which would require a long time to come at in a Poem* »¹³². La répétition participe aussi de la mise en confusion du spectateur qui retombe dans l'absurde car le trop-plein d'information proposé l'amène vers un véritable non-sens. Cette volonté de mener le spectateur dans des directions multiples rappelle l'organisation spatiale que Hogarth adopte en général dans ses œuvres. L'œuvre propose alors une « scène polycentrique » si on se réfère à l'expression utilisée par Frédéric Ogée¹³³.

Le topos du *mundus inversus* dans la satire littéraire pourrait être retranscrit dans *A Midnight Modern Conversation*. Avant d'expliquer cela, il paraît approprié de justifier les nombreuses transpositions faites entre littérature et art visuel. Ceci a déjà été fait pour la satire littéraire que l'on utilisait pour parler de gravure et de peinture dans le premier chapitre¹³⁴. Le paradoxe en

¹³⁰ MARTINEZ Marc, « L'Arlequinade anglaise et la gravure satirique au XVIII^e siècle : Élaboration esthétique et détournement politique », ... *op. cit.*, p. 100-115 dit que la stratégie de dérision de Hogarth se déploie en partie à partir du « schème de la répétition, 'the Rehearsing', offre son cadre formel à la gravure ».

¹³¹ La tradition farcesque tel qu'elle est expliquée par MARTINEZ Marc, « 'The art of sinking' : une forme populaire, la pantomime anglaise, et la satire Tory », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°46, 1998, p. 87 paraît correspondre à ce qui se déroule dans l'œuvre étudiée.

¹³² LAMOTTE Charles, *An Essay upon Poetry and Painting, with relation to the sacred and profane history: with an appendix concerning obscenity in writing and painting*, Londres, F. Fayram, 1730, p. 37. Sur l'aspect immédiat que nous propose l'image voir aussi SOULAGES Pierre, interview in *Le Monde*, 9 septembre 1991 où il dit que « La peinture n'a pas de sens, elle fait sens ».

¹³³ OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show ... op. cit.*, p. 24.

¹³⁴ Ce à quoi on peut rajouter d'autres lectures : DUVAL Sophie, MARTINEZ Marc, *La satire : ... op. cit.*, p. 7 tentent d'éloigner la satire de sa nature exclusivement littéraire en disant que : « Le terme [la satire] a tout d'abord désigné un genre littéraire versifié, élaboré par les Latins et repris par les auteurs néo-classiques. Mais la satire ne se limite pas à cette forme régulière, qui a d'ailleurs disparu au XVIII^e siècle. D'une part, il existe aussi un esprit satirique qui imprègne les structures mentales et sociales et se réfléchit dans le texte littéraire. D'autre part, la satire relève d'une esthétique qui s'est constituée en mode de représentation et qui a parasité les grands genres. ».

tant que concept purement abstrait et philosophique a pu trouver une réalité à travers la recherche de tous les outils étant à son service. Ici encore, un topos littéraire est employé pour parler d'une gravure ou d'une peinture. L'approche générale de cette étude se base également sur le basculement pouvant se produire entre image et texte pour pouvoir expliquer le basculement suivant qui se déroule entre le paradoxe et la satire¹³⁵. Le *mundus inversus* peut être transposé à l'œuvre étudiée car l'inverse de tout ce avec quoi le spectateur est familier est inversé. Les propos de Frédéric Ogée sur cette inversion entre les comportements de la société du jour venant s'inverser la nuit dans *A Midnight Modern Conversation* ainsi que le terme de « carnaval »¹³⁶ qu'il utilise pour qualifier cette œuvre ; permettent de placer la composition dans ce monde inversé comme l'entend la littérature au XVIII^e siècle. Le monde renversé du carnaval que l'on retrouve dans les pièces comiques de Molière ou dans de nombreux écrits du XVIII^e¹³⁷ siècle anglais est une lecture différente de celle où le paradoxe servirait directement la satire visuelle. On retrouve, en effet, ce type de renversement dans l'esprit littéraire anglais comme le dénotent Sophie Duval et Marc Martinez qui prennent les exemples de *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift et *The Beggar's Opera* (1728) de John Gay. Effectivement, dans le

Cette dernière phrase souligne la capacité d'adaptation de la satire dans d'autres genres que la littérature. *Ibid.*, p. 180 : l'ouvrage va même plus loin en disant que la satire « existe indépendamment du genre, en tant que 'mode' de représentation ». *Ibid.*, p. 213 : de plus, la « satire directe » dont parlent les auteurs et utilisé pour montrer les vices à travers « une figure du dénonciateur » correspond à William Hogarth et à sa démarche moralisatrice dans lequel il endosse ce rôle de dénonciateur. William Hogarth est directement relié à l'image et au texte en même temps : BARIDON Michel, « Hogarth the empiricist », In OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show: image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 191-192 où il reprend les propos de WALPOLE Horace dans *Anecdotes of painting in England* qui présente Hogarth comme « *rather as a writer of comedy with a pencil than a painter* » ou encore quand il reprend les analyses de Frédérick Antal sur la proximité d'Hogarth avec les grands littéraires du XVII^e siècle et où Michel Baridon témoigne du fait que « *Hogarth combined the verbal and the visual aspects of this twofold tradition and he adapted it to the 'taste of the town'* ». Proximité avec l'image qui pourrait s'expliquer par les influences de la peinture hollandaise attachée à la culture de l'image d'après SVETLANA Alpers, *L'art de dépeindre ... op. cit.*, p. 25. Le même ouvrage soulève d'ailleurs le manque de frontière entre écrit et image : « le mot et l'image ont un statut commun en matière de représentation » (p. 292).

Se référer également à STAFFORD Maria Barbara, « Redesigning the Image of Images: A Personal View », *Eighteenth-Century Studies*, vol. XXVIII, n°1, 1994, p. 9-16 qui pose la problématique entre image et texte au XVIII^e siècle et qui promeut une approche transdisciplinaire pour en venir à bout. Ou à MARTINEZ Marc, « L'Arlequinade anglaise et la gravure satirique au XVIII^e siècle : Élaboration esthétique et détournement politique », ... *op. cit.*, p. 100-115 (« il semble que l'image satirique ne puisse s'affranchir totalement de l'emprise du texte à une époque où tente d'émerger un langage purement graphique (...) la gravure satirique nourrit de profondes affinités rhétoriques avec la satire verbale dont elle partage les techniques stylistiques, tout en les transposant dans le code visuel (...) Mais la gravure satirique reste tributaire de la satire verbale dont elle exploite tout l'arsenal rhétorique pour disqualifier sa cible »). Montrant ainsi que la gravure en particulier favorise cette porosité des frontières entre image-texte-oral.

¹³⁵ Approche similaire sur certains points à ce que fait HAQUETTE Jean-Louis, « 'Notre âme est un tableau mouvant'. Énergétique des émotions et puissance de l'image chez Diderot » ... *op. cit.*, p. 95-105 en essayant de montrer le passage entre des états psychologiques et leur transposition sous forme visuelle.

¹³⁶ Mot de Frédéric Ogée lors d'un entretien, en distanciel, le mardi 13 avril 2021.

¹³⁷ Exemples dans DUVAL Sophie, MARTINEZ Marc, *La satire : ... op. cit.*, p. 201.

livre IV de *Gulliver's Travels*, les êtres humains se comportent comme des bêtes sauvages alors que les chevaux sont les sages de l'histoire. Une situation très similaire à celle du chien dans la version peinte étudiée. Il s'agit d'un processus qui revient aussi dans le théâtre par le biais de *The Beggar's Opera* où les personnages imitent le langage de l'aristocratie et où les rôles sociaux, communément admis, sont inversés. Le paradoxe n'équivaut pas à l'inversion¹³⁸ mais ceci n'omet pas la possibilité de les relier. Si l'on se base sur la définition de *Cyclopaedia*, une nouvelle fois, le terme « d'inversion » (« *inversion* ») y figure. Il est défini, en grammaire, comme étant l'endroit où « *the words of a phrase are ranged in a manner, not so natural as they might be ; for instance, of all vices the most abominable, and that which least becomes a man, is impurity. Here's an inversion ; the natural order is this, the most abominable of all vices, and that which least becomes a man, is impurity. An inversion is not always disagreeable, but sometimes has a good effect, and is used with design.* » La définition générale de l'inversion dit que c'est « *an action, by which any thing is inverted or turned backwards* »¹³⁹. La première définition purement grammaticale pourrait être reliée au concept du paradoxe qui va à l'encontre d'un ordre naturel et admis par la plupart. L'inversion, dans ces définitions plus récentes, est vue comme étant une « action d'invertir, de mettre dans un sens opposé, contraire; le résultat de cette action »¹⁴⁰. L'opposition et la contradiction étant des éléments récurrents dans toutes les définitions du paradoxe utilisées dans cette étude, on peut relier cette inversion à ce qui serait un rouage plausible du paradoxe. Ce renversement existe aussi dans le domaine du comique et peut être employé dans le cadre d'une critique de la société comme le veut la satire. L'inversion qui serait alors présente dans le paradoxe permettrait de servir la satire.

Un autre rouage pourrait réunir le paradoxe et la satire et celui-ci n'est plus seulement un procédé littéraire mais aussi un procédé présent sur la scène théâtrale : la pantomime. Dans les années 1720 et 1730, la pantomime est directement liée à la gravure qui l'emploie pour la dénoncer. William Hogarth est aussi contre cette pantomime prônant le mutisme et l'importance de la gestuelle. Cet art du mime est vu comme un procédé gangrénant la parole et la littérature théâtrale prenant vit sur la scène habituellement. La correspondance que fait Frédéric Ogée avec les œuvres d'Hogarth et ce qu'il nomme le « *dumb show* »¹⁴¹ (ou « spectacle muet ») peut largement compléter cette idée d'une forme de pantomime artistique qui serait présente dans

¹³⁸ Affirmation sur laquelle Frédéric Ogée insiste dans l'entretien, en distanciel, le mardi 13 avril 2021.

¹³⁹ Définitions provenant de *Cyclopaedia* ou *An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, vol. II, 1^{ère} édition, 1728, p. 402.

¹⁴⁰ Inversion A., In CNRTL [en ligne]. Comité éditorial du CNRTL, [consulté le 15 avril 2021]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/inversion>.

¹⁴¹ Terme visible à travers l'ouvrage qu'il édite et l'introduction qu'il y fait du nom de *The Dumb Show*.

l'art visuel de l'artiste. L'image gravée ou peinte constitue le support parfait car elle reste muette tout en montrant parfois beaucoup plus que ce qu'elle aurait pu dire comme dans le cas de la pantomime. Roger de Piles explique cette parole muette de l'image qui est souvent plus révélatrice que la parole elle-même : « *Mutes have no other way of speaking (or expressing their thoughts) but onely by their gestures and their actions, 'tis certain that they do it in a manner more expressive than those who have the use of Speech, for which reason the Picture which is mute ought to imitate them, so as to make it self understood* »¹⁴². Hogarth connaît la pantomime et la dénonce dès le début des années 1720 car le 10 décembre 1724 il publie une gravure intitulée *A Just View of the British Stage, or Three Heads are better than one* [voir annexes III.21] dans laquelle il lutte contre les excès de la pantomime en la représentant directement et en utilisant l'ironie notamment. Déjà, un paradoxe se dessine dans la représentation directe de la pantomime car pour dénoncer cette représentation mimétique, il faut la représenter. Le procédé même de la pantomime contient un « double paradoxe » d'après Marc Martinez car elle est haïe par la critique et pourtant regardée par un public conséquent, et qu'elle est célébrée au théâtre royal alors qu'on la critique pour ses origines populaires¹⁴³. En plus de contenir ce « double paradoxe », elle en est aussi constituée dans sa mise en scène car c'est une forme théâtrale contraire à une tradition néoclassique¹⁴⁴. Elle se compose d'une intrigue mêlant à la fois le sérieux et le comique le plus souvent. Un procédé très proche de *A Midnight Modern Conversation* qui allie le sérieux de la composition générale des *conversation pieces* et le comique par le biais de la satire. Cette opposition à la tradition néoclassique va bien plus loin car elle préfère ce qui est figé plutôt que ce qui est en mouvement comme le suggère la pantomime. Cette dernière n'est pas présente que sur la scène ou dans la littérature anglaise, elle est aussi visible dans l'art visuel comme le montre déjà la gravure susmentionnée d'Hogarth. Cependant, elle se concrétise sous le pinceau de plusieurs peintres tel que Philippe-Jacques de Loutherbourg¹⁴⁵. Il s'agit alors d'un concept transposable à l'art visuel et se constituant de pair avec la notion du paradoxe et de la satire de par sa formation hybride laissant la place au rire et au sérieux. Alors pourquoi parler de la pantomime dans le cas de l'œuvre étudiée ?

¹⁴² DE PILES Roger, « Observations on the Art of Painting of Charles Alphonse du Fresnoy », In DU FRESNOY Charles-Alphonse (ed.), *Art of Painting*, Londres, B. L. and sold by W. Taylor, 1716, p. 128-129. Citation que reprend Kate Retford dans *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 67.

¹⁴³ MARTINEZ Marc, « 'The art of sinking' : une forme populaire, la pantomime anglaise, et la satire Tory » ... *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁴ Information que l'on retrouve dans *Ibid.*, p. 83.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 95.

Un rapprochement a déjà été fait plus haut, mais la pantomime fait d'abord appel à la gestuelle car le personnage est muet. C'est un élément que l'on retrouve dans la façon dont Hogarth représente ces onze hommes, assis ou debout, dont la gestuelle est poussée à l'excès. On se retrouve dans la même situation que la pantomime où les personnages ont recours à de grands gestes pour s'exprimer. Dans *A Midnight Modern Conversation*, les hommes sont muets car c'est le support visuel qui le veut. Ces personnages doivent donc trouver un moyen de « parler » sans vraiment qu'on les entende et la gestuelle, normalement adaptée aux mimes, est la meilleure solution.

La représentation visuelle permet de faire le lien entre le paradoxe et la satire dans l'œuvre étudiée. Ce basculement entre les deux concepts se produit par le biais des choix fait concernant la composition (lumière, ombres, couleurs quand il y en a). Néanmoins, le lien se crée aussi à travers l'utilisation d'autres procédés qui réunissent dans leur représentation visuelle et concrète les notions de paradoxe et de satire. Le mécanisme où le paradoxe se met au service de la satire ne peut pas toujours être compris par le biais du paradoxe seul, il faut aller chercher des dispositifs qui lui sont liés ou qui le sous-entendent pour approcher le fonctionnement de toute cette machine visuelle.

L'emprunt de procédés littéraires et théâtraux, pour expliquer le basculement des deux notions clés de cette étude, n'est pas anodin. Ces procédés au service d'un autre domaine artistique sont pourtant porteurs de ces notions et influencent largement le milieu de l'art graphique surtout celui qui concerne William Hogarth. Les instruments satiriques que l'on retrouve dans la littérature et le théâtre ne font qu'intensifier une forme de satire visuelle où tous les mouvements ne sont que sous-entendus contrairement au théâtre, et où la scène a un caractère immédiat en opposition au domaine de la littérature. Ce ne sont alors que les procédés les plus malléables et dont la définition est vaste, qui peuvent servir au modelage et à l'explication d'une satire visuelle multiforme. Le statut protéiforme de cette satire visuelle permet à son tour un terrain favorable à l'entrée d'un paradoxe car chaque procédé qui forme la satire hogarthienne peut contenir en son sein des éléments paradoxaux absurdes qui, accolés ensemble, permettent de mêler le paradoxe à la satire. Il s'agit, finalement, de chercher d'où viennent le paradoxe et la satire visible dans les deux versions étudiées et de comprendre en quoi elles sont le fruit d'une époque bien particulière. Par extension, ceci nous permettrait d'apercevoir des variantes de ce paradoxe et de la satire dans plusieurs autres univers artistiques.

Chapitre IV : Des milieux propices à ces deux concepts

Plus qu'une simple présence des concepts de paradoxe et de la satire dans l'œuvre étudiée, il s'agit de comprendre leur provenance. Pour cela, il faut se pencher sur les milieux exclusivement artistiques qui auraient pu influencer la mise en place de ces notions au sein d'un art visuel relevant de la peinture ou de la gravure. Une étude des autres sphères de la société n'est pas écartée et a pu être brièvement exposée tout au long de ce travail mais l'environnement politique, économique et social n'intervient que partiellement dans l'introduction de ces notions sans en être à l'origine artistiquement. Il s'agira de s'intéresser à des lieux d'où émerge la fusion du paradoxe et de la satire pour mieux les faire coïncider avec la période de production de *A Midnight Modern Conversation*. Le terme de « fusion » est ici adéquatement utilisé pour parler d'un paradoxe qui n'est secondaire que parce qu'il s'inscrit et se mêlent à l'utilisation de la satire.

Ainsi, le théâtre¹⁴⁶ et la littérature semblent être les ventres féconds donnant naissance ou, du moins, favorisant le mécanisme étudié.

1) La scène anglaise, un monde où se mêlent paradoxe et satire

La pantomime, fortement usitée sur la scène anglaise à partir du début des années 1720¹⁴⁷, a permis de toucher du bout des doigts le rôle du théâtre et son lien avec le paradoxe satirique. La présence d'un paradoxe aux multiples faces ainsi que celle de la satire ont longuement été démontré dans la partie précédente. La pantomime, que représente de manière graphique William Hogarth dans *A Just View of the British Stage* [voir annexes III.21], reprend les traits d'un théâtre et de ces règles pour les adapter à une forme artistique fixe. La « confusion scénique »¹⁴⁸ qui devient perceptible par le biais de la multiplication d'actions se déroulant sur

¹⁴⁶ À noter que LARYEA Fredline, *La traduction de l'humour et de l'esprit anglais dans le roman et le théâtre depuis le XVIII^e siècle à aujourd'hui : observations, méthodologies et enjeux culturels*, Thèse de Doctorat en Études anglophones, sous la direction de Christine Raguét, Paris, Université de Paris III, 2011, p. 91 relève le paradoxe originel du théâtre qui arrive à « être intégralement parlé et intégralement écrit ».

¹⁴⁷ Les premières pantomimes faustiennes apparaissent précisément, en Angleterre, en 1723 avec la sortie de *Harlequin Doctor Faustus* à Drury Lane et *The Necromancer; or, Harlequin Doctor Faustus* à Lincoln's Inn Fields. Ces deux pantomimes sont mentionnées et étudiées par Marc Martinez dans MARTINEZ Marc, « 'The art of sinking' : une forme populaire, la pantomime anglaise, et la satire Tory » ... *op. cit.*, p. 82 et MARTINEZ Marc, « L'Arlequinade anglaise et la gravure satirique au XVIII^e siècle : Élaboration esthétique et détournement politique » ... *op. cit.*, p. 100-115.

¹⁴⁸ *Ibid.*

la scène est caractéristique de la confusion qui règne dans *A Midnight Modern Conversation* où, là aussi, les actions s'enchaînent sur une même image reprenant la dynamique théâtrale du XVIII^e siècle qui s'oppose aux règles d'un théâtre classique. En effet, la pantomime qui laisse place à des gestes excessifs comme dans l'œuvre étudiée, est rythmée par la danse et de multiples actions ne respectant pas les trois unités classiques ne voulant qu'une unité d'action. Les pantomimes faustiennes de 1723 reprennent cette idée d'une scène dynamique où l'unité d'action notamment n'a pas sa place comme c'était déjà le cas dans l'origine même du mythe faustien de Christopher Marlowe à la fin du XVI^e siècle. La pantomime, à la fois paradoxale et comique, constitue alors le point de départ expliquant de nombreux éléments qui existent au sein de la composition de l'œuvre étudiée. Elle est la meilleure forme comique de représentation scénique pour montrer la multiplicité d'actions au sein d'une même scène et c'est ce que fait Hogarth dans son traitement visuel d'un groupe d'hommes dans la première moitié du XVIII^e siècle.

L'œuvre étudiée et sa production se situent dans un moment d'effervescence théâtrale. La démocratisation de ces représentations artistiques est enclenchée et le contexte des décennies 1720-1730 est marqué par l'affirmation d'un théâtre en pleine reconstruction identitaire. Après une reprise du théâtre dès la seconde moitié du XVII^e siècle, suite à une fermeture, toute une reconstruction se met en place. Dans ce but précis, le théâtre anglais reprend les modèles étrangers que sont la France ou l'Italie, le plus souvent, tout en les adaptant à sa propre société britannique. C'est ainsi qu'un théâtre anglais commence à prendre racine et à s'appuyer, non plus seulement sur des modèles d'un théâtre vu comme idéal, mais sur sa société. À la manière des satires de l'époque, des *conversation pieces*, de l'œuvre étudiée et du travail général de William Hogarth ; le théâtre anglais est avant tout un art de son temps. Il est indissociable des événements politiques¹⁴⁹, économiques et sociaux de sa civilisation¹⁵⁰. Toutes les idées circulent dans ces différents champs artistiques de manière souvent semblable. La figure de Robert Walpole est reprise sur le ton comique de manière récurrente entre la littérature, l'art graphique et le théâtre. La construction de nombreux monuments se prêtant à la représentation

¹⁴⁹ L'indivisible formulation « théâtre et politique » est un aspect que Anne-Marie TALLET montre dans sa thèse, notamment entre 1727 et 1737 (période qui concerne surtout ce mémoire) : TALLET Anne-Marie, *La politique au théâtre à Londres (1727-1737) ... op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁰ Se référer à DULCK Jean, HAMARD Jean et IMBERT Anne-Marie, *Le théâtre anglais de 1660 à 1800*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 11 et 14 où il dit que « comme le roman, le théâtre anglais reflète la société, ses problèmes, ses idéologies. » et que la pensée des philosophes se retrouve dans le théâtre se répandant ainsi à une population plus large que les lecteurs de philosophie.

théâtrale renoue avec cette effervescence qui a été mentionné plus haut¹⁵¹. Même le statut d'acteurs est mieux perçu d'après les *Lettres Anglaises* de Voltaire¹⁵² venue en Angleterre entre 1726 et 1728 et qui est le spectateur de cette affirmation du théâtre. Il s'agit alors d'un milieu en pleine expansion et reprenant les mêmes thèmes contemporains que l'art hogarthien.

Les années 1720 et 1730 sont marquées par un regain du genre comique qui devient même plus fort qu'un théâtre sérieux¹⁵³. Les multiples comédies à tendance satirique écrites par John Gay et Henry Fielding, deux dramaturges à succès dans cette période, permettent de voir la réussite de ce genre au début du siècle¹⁵⁴. Ces comédies satiriques permettent d'attester de la présence d'au moins une des notions clés étudiées. Cependant, le paradoxe est aussi visible à plusieurs échelles dans le domaine du théâtre. Effectivement, la représentation théâtrale et sa littérature sont influencées par des auteurs anciens comme Molière et Ben Johnson. En 1734, dans *The Mother-in-Law* de James Miller, on remarque certains emprunts au *Malade imaginaire* et cet exemple se retrouve, un an plus tard, dans *Man of Taste*, du même auteur, où des allusions concernent *Les Précieuses ridicules*¹⁵⁵. De la même façon, ce théâtre est tenté d'aller vers la nouveauté. *The Beggar's Opera* de John Gay, pièce de théâtre qui va être étudiée par la suite, est en rupture avec l'opéra italien tel qu'on le conçoit alors car elle s'inscrit dans un genre le reprenant, en partie, pour mieux le parodier (les *ballad opera*). Le théâtre anglais de cette période apparaît alors comme un art tiraillé qui s'oppose dans ses choix voulant absolument concilier tradition et modernité, deux éléments antagonistes. Dans la même optique, le théâtre anglais voit apparaître deux types de comédies qui coexistent : la comédie satirique et la comédie sentimentale. La comédie dite satirique, qui découle de la comédie de la Restauration qui avait pris forme dans la seconde moitié du XVII^e siècle et qui perdure en début de XVIII^e siècle ; est assez traditionnelle et représente des histoires qui se veulent proches du réel¹⁵⁶. La

¹⁵¹ L'édification, la reconstruction et les différents aménagements de plusieurs théâtres dès la fin du siècle précédent et le début de celui qui nous intéresse en sont des témoignages : le Queen's Theather de Haymarket achevé en 1705, le Lincoln's Inn Fields et Drury Lane qui connaissent différentes transformations concernant leurs scènes par exemple.

¹⁵² Propos de Voltaire qui compare la situation des acteurs français en ce début de XVIII^e siècle et celle des acteurs anglais, repris par ANTAL Frederick, *Hogarth and his place in European art ... op. cit.*, p. 58.

¹⁵³ DULCK Jean, HAMARD Jean et IMBERT Anne-Marie, *Le théâtre anglais ... op. cit.*, p. 144 confirment ceci.

¹⁵⁴ Pour John Gay, dans les années qui nous intéressent, on retrouve des pièces comiques en commençant par *Three Hours After Marriage* en 1717 (une comédie satirique écrite par John Gay ainsi que Alexander Pope et John Arbuthnot prenant pour cible le poète Richard Blackmore, une victime comique souvent usitée). Cette pièce est de nombreuses fois représentée sur scène à Drury Lane et inspire une autre pièce comique d'Henry Fielding en 1730 intitulée *The Author's Farce and the Pleasures of the Town. Rape upon Rape* d'Henry Fielding représentée la même année, fait aussi partie du théâtre satirique se moquant de toutes formes de corruption en mettant en scène des juges pervers.

¹⁵⁵ Observation de DULCK Jean, HAMARD Jean et IMBERT Anne-Marie, *Le théâtre anglais ... op. cit.*, p. 144.

¹⁵⁶ Une réalité théâtrale qui décide de ne pas s'éloigner de la vérité qui doit être partiellement ou complètement montrée comme le suppose les définitions du paradoxe.

comédie sentimentale, elle, tend vers des trames idéalistes s'opposant, *de facto*, à la réalité que met en avant la comédie satirique. Florence March dénote une contradiction paradoxale entre le développement scénique et dramatique du théâtre en ce siècle¹⁵⁷. Elle montre aussi que la comédie sentimentale a un but moral et privilégie les vertus de chacun au lieu de dénoncer les vices de la société comme le fait la comédie satirique dont *A Midnight Modern Conversation* se rapproche. Dans l'une le Bien et la vertu triomphent toujours alors que dans l'autre ce n'est pas toujours le cas. La satire, dans le théâtre, a aussi un objectif moralisateur mais le résultat final est souvent très cynique et sarcastique pour faire réagir le spectateur. Comme c'est le cas de l'œuvre étudiée qui nous présente déjà une scène déplorable mais qui pourrait s'aggraver bien plus encore avec le personnage prenant feu. Frédéric Ogée anticipe cette situation qui pourrait mener au « feu de l'enfer » qui, étant donné la quantité d'alcool, pourrait facilement se propager et sanctionner ces hommes aux comportements viciés¹⁵⁸. La place donnée à la religion est aussi très importante dans la comédie sentimentale qui la voit comme un environnement vertueux alors que la comédie satirique la décrit comme un lieu corrompu par les membres du clergé. Le genre sentimental est également particulier car il n'a pas toujours pour but de faire rire puisque la frontière est fine avec la tragédie, d'où le fait que l'on parle parfois de « *weeping comedy* » ou « comédie larmoyante ». Un paradoxe se dessine dans la mise en place de ce théâtre et ce concept n'est pas que présent dans la naissance de nouveaux genres théâtraux mais aussi dans des pièces de théâtre souvent très proche de l'artiste et de l'œuvre au cœur de cette étude.

La comédie de John Gay est l'exemple par excellence où l'on retrouve un paradoxe servant des intérêts satiriques. Son utilisation de l'inversion paradoxale est déjà présente dans l'une de ses œuvres en 1712 intitulée *The Mohocks, tragi-comical farce*. Dans cette pièce, John Gay utilise le procédé de l'inversion paradoxale car les bandits deviennent des rois et les juges qui devraient normalement, dans l'esprit collectif, faire régner l'ordre, font régner le désordre car ils sont soumis à des hommes rongés par le vice¹⁵⁹. L'inversion créée a pour conséquence l'absurdité qui permet le rire. Le même système se retrouve dans *The Beggar's Opera* à plus grande échelle¹⁶⁰. Cette pièce de théâtre est représentée pour la première fois le 29 janvier 1728 à

¹⁵⁷ Concernant ce paradoxe entre comédie satirique et sentimentale et ce fossé entre les différents aspects du théâtre anglais voir : MARCH Florence, « L'émergence de genres dramatiques », *Théâtre Anglais de la Renaissance aux Lumières*, [site Web <http://e-ressources.univ-avignon.fr/>, cours en ligne], 2008, (page consultée le 20 avril 2021).

¹⁵⁸ Remarque de Frédéric Ogée lors d'un entretien, en distanciel, le mardi 13 avril 2021.

¹⁵⁹ Inversion que voit DULCK Jean, HAMARD Jean et IMBERT Anne-Marie, *Le théâtre anglais ... op. cit.*, p. 147.

¹⁶⁰ Un système d'inversion, qui avant qu'il soit paradoxal, rejoint l'idée d'une « dégradation d'action » ou d'une dégradation concernant le rang social des personnages dont parle GENETTE Gérard, *Palimpsestes ... op. cit.*, p. 200.

Lincoln's Inn Fields et connaît un grand succès car elle reste sur les planches soixante-deux soirées constituant ainsi un record¹⁶¹. Il s'agit d'un *ballad opera*, c'est-à-dire un spectacle musical satirique¹⁶² reprenant certains éléments de l'opéra italien tout en le contrant. Certains qualifient la pièce d'une « parodie de la tragédie type, de l'opéra italien et [d'] un pamphlet politique »¹⁶³. Cette représentation théâtrale a eu un grand retentissement et le fait de la prendre comme exemple, pour mieux comprendre la présence du paradoxe dans la satire chez Hogarth et l'œuvre étudiée, n'est pas un choix hasardeux. *The Beggar's Opera* est connu de William Hogarth qui choisit, peu de temps après sa représentation, de peindre une des scènes de la pièce à plusieurs reprises (quatre fois pour être précis) [voir, pour l'une des versions, annexes III.22]. C'est la première fois que l'on représente en peinture la scène anglaise et c'est aussi la première peinture qui fera connaître William Hogarth en tant que peintre et non plus seulement en tant que graveur¹⁶⁴. La pièce est aussi un tournant important dans le domaine théâtral où certains éléments font vraiment partie de la nouveauté et s'oppose à une tradition longuement utilisée. John Gay décide de faire chanter les chansons a capella, sans aucun accompagnement ; une décision qui est surprenante et qui va à l'encontre de l'opinion commune qui s'attend à voir un « opera » comme le sous-entend le titre. Un phénomène déjà très intéressant est visible ici : il s'agit de l'ironie du titre. Comme ce qui avait déjà été perçu avec le titre de *A Midnight Modern Conversation* qui nous promettait une « conversation » qui était purement ironique ; on remarque que quelques années plus tôt, dans le théâtre, John Gay avait déjà usé de ce dispositif avec *The Beggar's Opera* qui, au lieu de nous montrer un opéra à l'italienne comme communément attendu, nous montre un opéra dont les chants ne sont plus accompagnés et où les protagonistes sont très différents. En effet, les personnages sont tous de basse extraction et sont peu habitués à être les personnages principaux d'une pièce écrite ou jouée. Contrairement aux protagonistes du mode opératique où des héros ou grands aristocrates sont au centre de l'action ; John Gay décide de représenter des voleurs, des prostitués et des bandits pour les remplacer. À cet instant, se produit une inversion qui ne peut pas encore, totalement, être qualifiée de paradoxale. Cette inversion le devient à partir du moment où ces hommes et ces femmes de petite vertu ont la morale de la haute société. L'habituel contraste paradoxal apparaît alors au profit de la trame satirique. Le fait de mettre en scène des personnages qui sont à la

¹⁶¹ Nombre provenant de *Ibid.*, p. 149.

¹⁶² La pièce de John Gay est satirique car elle dénonce les vices de son époque et reprend la figure de Robert Walpole à travers plusieurs facettes des personnages mis en scène.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 149.

¹⁶⁴ WATERHOUSE Ellis, *Painting in Britain ... op. cit.*, p. 125 reprend ce moment comme le commencement de la carrière artistique de William Hogarth dans le domaine de la peinture.

fois constitués d'une pensée et parfois même d'un langage aristocratique et qui agissent comme des « gueux », permet de placer cette pièce dans le champ du paradoxe. Au tout début de la pièce, un mendiant prononce les mots suivants : « *I hope I may be forgiven, that I have not made my opera throughout unnatural, like those un vogue* »¹⁶⁵. Cette phrase montre déjà la direction opposée à l'opinion commune que prend John Gay¹⁶⁶. De nombreuses scènes soulèvent ce contraste paradoxal. Ceci est le cas dans le premier acte : il s'agit, plus précisément, de la scène VIII dans laquelle Monsieur Peachum, sa femme et sa fille sont réunies. Polly, la fille des Peachum, leur annonce qu'elle est mariée au bandit du nom de Macheath et les parents en sont outrés. L'outrage est si grand que Monsieur Peachum tente de calmer sa femme qui est dans une grande colère et lui dit « *Let not your anger, my dear, break through the rules of decency* »¹⁶⁷. Cette réplique est très étrange car on comprend qu'un receleur comme Monsieur Peachum se soucie de la « décence » de sa femme. Cette décence n'est pas le principal souci de la basse société, et pourtant, elle est invoquée dans cette réplique. De la même façon, Madame Peachum, dans la même scène, dit que le fait d'apprendre les « *lectures of morality* »¹⁶⁸ à sa fille est inutile car elle les enfreint. L'éducation dont parle la mère est celle que l'on donne à des aristocrates et non pas à une fille du peuple et encore moins à celle d'un voleur. Néanmoins, le plus grand paradoxe se situe à la fin de la pièce de théâtre. Alors que le vice est très souvent voire toujours puni, il n'en est rien pour *The Beggar's Opera*. Macheath est coupable dans de nombreux domaines : c'est un bandit et il se rend d'abord coupable de pillage et de vol, il ment et entretient deux relations avec deux femmes qu'il manipule. Le mensonge dans lequel il s'inscrit ainsi que la manipulation le place comme l'homme méritant une sanction or, avant même d'être puni à la fin, il est gracié. C'est un retournement de situation surprenant qui laisse le spectateur très confus. Le paradoxe se retrouve aussi dans les figures de style utilisées dans les répliques. L'oxymore fait partie de cette figure littéraire où la contradiction paradoxale apparaît et certaines des répliques ainsi que le titre de la pièce en contient. *The Beggar's Opera* met côte à côte deux termes qui ne vont, logiquement, pas ensemble notamment au XVIII^e siècle. Comme sous-entendue plus tôt, les « *beggars* » ou « gueux » ne sont pas les personnages que l'on associe directement avec la pratique opératique, bien au contraire. L'opéra, tel qu'il est conçu à cette période, s'associe plutôt avec l'idée de grandeur et de haute dignité dont peuvent faire preuve des personnages nobles ou divins. Un

¹⁶⁵ GAY John, *The Beggar's Opera*, Londres, Penguin Books, 1986, p. 42.

¹⁶⁶ Dans cette même idée voir *Ibid.*, p. 151 : « Gay retourne l'ordre social ».

¹⁶⁷ GAY John, *The Beggar's ... op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

autre exemple, directement extrait du texte et très souvent repris, est celui d'injures qui sont accolées à des termes que l'on considère comme des marques de tendresse. La scène IV de l'acte II contient l'expression suivante « *dear slut* »¹⁶⁹. Ce passage mélange un mot doux avec un terme beaucoup plus grossier. C'est finalement le contraste qui est fait à travers le paradoxe qui rend la scène comique et qui vient insister sur la parodie contre les personnages de haut rang mis en scène par John Gay. Ces effets d'oppositions paradoxales sont retransposés dans l'art pictural de William Hogarth lorsqu'il reprend la pièce de théâtre de Gay. Dans toutes les versions, la posture de Macheath est digne des plus grands personnages de haute société et vient contraster avec les spectateurs aux comportements moins officiels que Hogarth représente dans des gradins de part et d'autre de la scène. Le simple choix des personnages représentés aux premiers rangs chez les spectateurs, permet à Hogarth, encore une fois, de rajouter du paradoxe à ce qui devient sa propre scène : il représente, effectivement, dans le premier rang des personnes de la classe moyenne comme John Gay ou John Rich (directeur du théâtre où est représentée la pièce) en plus d'autres. C'est une pratique surprenante étant donné que cette place est normalement attribuée à des aristocrates car il s'agit des plus couteuses¹⁷⁰. À titre anecdotique, la production de l'une des versions de *The Beggar's Opera* par Hogarth (celle de 1729) a été commandée par John Rich lui-même alors que cette figure avait été la cible de moquerie dans une précédente gravure d'Hogarth¹⁷¹.

Que cela passe par l'étude purement textuelle ou la représentation, le théâtre anglais et les exemples pris attestent ce paradoxe venant renforcer les traits du satirique. Ces concepts ne sont pas seulement présents dans le théâtre mais poursuivent leur chemin sur la toile quand il s'agit de reprendre des scènes jouées sur les planches et *The Beggar's Opera* de Hogarth en est le parfait témoignage. Les postures étranges et allant à l'encontre du statut ou de la condition de l'homme dont on affuble les personnages de *A Midnight Modern Conversation* sont très similaires au traitement des personnages de John Gay. Cette brève démonstration de ce que peut être le paradoxe satirique dans le théâtre pourrait s'étendre aux travaux d'Henry Fielding sur la scène anglaise. Son théâtre allie tous les procédés qui ont pu être examinés sous l'angle du

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷⁰ ANTAL Frederick, *Hogarth and his place in European art ... op. cit.*, p. 59-60 remarque la présence de la classe moyenne et rajoute que ces personnages permettent à Hogarth d'amoindrir le glamour et l'élégance de la scène.

Il s'agit d'ailleurs d'un type de représentation que Hogarth reprend plus tard, en 1733, avec la gravure *The Laughing Audience* [voir annexes Ill.23] dans laquelle il montre, au premier rang, des spectateurs de basse extraction et non pas des aristocrates. La démocratisation du théâtre n'explique pas totalement cette décision car cet art est encore à ses débuts quand il s'agit de traiter des questions d'une plus large accessibilité.

¹⁷¹ Anecdote ironique que soulève HALLETT Mark, *Hogarth ... op. cit.*, p. 50.

paradoxe et de la satire : l'ironie, le *ballad opera*, la pantomime et la *rehearsal play* (ou pièce de répétition). À l'instar de *The Beggar's Opera* et de son titre dont les termes s'opposent, on retrouve ce même aspect dans une pièce satirique d'Henry Fielding dont le nom est *Tom Thumb the Great* ou *Tom Pouce le Grand*. Le pouce qui fait allusion à une petite taille se trouve côte à côte avec un adjectif disant le contraire.

L'art du théâtre est très proche de l'art sur toile comme le confirment de nombreux auteurs¹⁷². De manière concrète, le théâtre apparaît directement par le biais de symboles nous rappelant la scène ou la mise en scène dans l'œuvre étudiée. Dans les deux versions, la composition générale ainsi que la lumière fait penser à une mise en scène. Le personnage au sol est mis en avant à la manière dont un dramaturge montrerait l'intrigue principale. Le rideau qui est souvent présent dans l'art du portrait et au sein des *conversation pieces* ; est présent sur le côté gauche de la peinture et est ouvert comme pour nous signifier que l'action est en cours. Le chien de cette même version, pourrait aussi être le public que Hogarth ne manque jamais de représenter en plus de la scène dans ses autres œuvres liées directement au théâtre. Il s'agirait d'un public réduit et passif par rapport à l'intrigue, ce qui serait aussi contraire à ce qui est communément admis. La multiplicité des actions de *A Midnight Modern Conversation* permet également de la placer dans un contexte presque théâtral car cette répétition excessive ne peut être possible que sur une scène et dans une pièce de théâtre où les intrigues se multiplient.

¹⁷² À regarder sur ce sujet : MARTICHOUE Élisabeth, « De la scène au tableau : modalités de passage du théâtre à la peinture dans trois tableaux de Johan Zoffany », *Itinéraires*, 2015 qui prend cette question comme approche sur un artiste plus tardif et notamment sur sa production de « *theatrical conversations* ». Pour elle, le théâtre et la peinture sont des « arts [qui] semblent s'épauler mutuellement dans cette tentative, comme en témoignent les traités sur l'art de jouer, qui effectuent souvent des parallèles entre théâtre et peinture ». Les traités sur lesquels elle se base datent souvent des années 1750 et son alors trop tardifs par rapport à l'époque qui nous intéresse. Cependant, elle emprunte une notion à Gérard Genette qui est celle de la « transmodalisation ». Elle l'adapte à son sujet en substituant le duo hypotexte/ hypertexte en hypotexte/ hypertexte. Genette utilise cette notion pour parler de l'adaptation théâtrale ou cinématographique d'un texte. Pour Élisabeth Martichou, l'objectif devient « l'adaptation picturale d'une pièce ». Elle utilise également le concept de « condensation » de Gérard Genette qui permet de passer plus aisément d'un « art du temps » en un « art de l'espace ». L'auteure arrive ainsi à ce qu'elle nomme « un processus de transmodalisation » genettien qui expliquerait le passage de « l'espace scénique à l'espace pictural, de la comédie à la scène de genre » pour le cas de Zoffany.

Ce que fait John Gay avec *The Beggar's Opera*, c'est-à-dire mettre la prostitution et la vie de la rue dans son art (passage que l'on retrouve dans CARRÉE Jacques, « Artists and artistes in Hogarth's work », In OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show: image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 30) ; Hogarth le fait mais dans son art à lui.

Pour insister sur cette complémentarité et cette transposition réciproque entre théâtre et art visuel voir également TOURNEUX Maurice, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc. revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques, les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites Conservées à la Bibliothèque Ducale de Gotha et à l'Arsenal à Paris* 7, vol. IX, Paris, Garnier, 1968, p. 407 où l'apprentissage du métier d'acteur passe par l'observation de ce qui est peint (les gestes, les sentiments, etc) et c'est ainsi que « vous finirez par savoir jouer la comédie ».

Les *conversation pieces* que William Hogarth parodie et utilise, sont aussi fortement liées à la pratique théâtrale. C'est un théâtre souvent privé (« *private theatrical* »¹⁷³) qui est visible dans les *conversation pieces* d'Hogarth comme le suggère Kate Retford qui voit ce genre et l'art du portrait en général, comme un lieu particulier où tout est joué de manière théâtrale¹⁷⁴. Le fait que le genre émerge en même temps qu'une nouvelle forme de théâtre en Angleterre n'est pas anodin non plus.

Le lien de William Hogarth avec le théâtre n'est plus à prouver et la manière avec laquelle on peut décrire l'étude de cas est fortement influencée par l'omniprésence de ce domaine chez l'artiste. Enfant déjà, Hogarth développe une passion pour la scène en tant que spectateur¹⁷⁵. Sa carrière se construit aussi par rapport à son entourage qui compte, dès 1730, de plus en plus de dramaturges ou directeurs de théâtre tel que John Rich ou Henry Fielding¹⁷⁶. Il entretient, avec ce dernier, une grande amitié qui les poussent, déjà à ce moment-là, à lutter contre certains fléaux de leur société tel que l'alcool et Hogarth travaille pour Fielding en lui faisant de nombreuses illustrations. De la même manière, Hogarth illustre beaucoup de pièces de théâtre de Molière et ne cache pas, dans son autoportrait ainsi que dans ses écrits plus tardifs, son lien avec le milieu du théâtre et notamment un théâtre comique¹⁷⁷. La production artistique de l'artiste permet aussi de voir cet intérêt pour ce milieu ou les acteurs qui y jouent autant dans la gravure que dans la peinture : *The Bad Taste of the Town* [voir annexes Ill.27] et *A Just View of*

¹⁷³ RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 80.

¹⁷⁴ Concernant ce lien constant entre théâtre et *conversation pieces* : Kate Retford dit que « *All portraiture is performance, all portraiture is theatrical* » dans *Ibid.*, p. 87. Elle démontre aussi la théâtralité du genre des *conversation pieces* p. 65. L'expression de Jean-Christophe Agnew : « *the theatricalisation of social relations* » (AGNEW Jean-Christophe, *Worlds appart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1570-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 160) correspondrait à ce qui existe au sein du genre. Cette théâtralité était déjà aperçue par Mary Webster qui disait que « *Hogarth's conversation pieces are essentially theatrical* » (WEBSTER Mary, *Hogarth ... op. cit.*, p. 16).

¹⁷⁵ Plusieurs auteurs le confirment : c'est le cas de BURKE Joseph et CALDWELL Colin, *Hogarth ... op. cit.*, p. 13 ; PORTER Roy, « Capital art : Hogarth's London », In OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show: image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 56 qui rajoute même que « *Hogarth's ties with the theatre were tangible and enduring* » ; et même dans ses *Autobiographical notes* on retrouve cette passion d'aller voir des fêtes foraines dans lesquelles des pièces de théâtre étaient jouées. Les foires de Southwark et de Saint-Bartholomew sont celles auxquels il a assisté le plus.

¹⁷⁶ Beaucoup plus tardivement, Hogarth sera proche du grand acteur David Garrick dans les années 1740 qu'il représentera à plusieurs reprises dans un milieu théâtral (l'œuvre la plus connue est *David Garrick as Richard III* en 1745 [voir annexes Ill.24], ou encore l'illustration d'Hogarth pour la pièce *The Farmer's Return* [voir annexes Ill.25] dans laquelle Garrick est un fermier en 1762).

¹⁷⁷ Son autoportrait de 1745 nommée *The Painter and his Pug* [voir annexes Ill.26] fait significativement apparaître trois livres dont les noms des auteurs sont facilement lisibles, au premier plan. On retrouve le nom de « Milton », « Shakespeare » et « Swift ». William Shakespeare est le livre surplombant tous les autres car il s'agit du dramaturge anglais par excellence. Cependant, le genre satirique n'est pas très loin puisque le second ouvrage est du satiriste Jonathan Swift. John Milton, comme pamphlétaire, vient rejoindre l'objectif satirique de Swift qui est au-dessus de lui. Le théâtre et la satire sont alors mis à l'honneur. De même, la fin de son livre rejoint directement la pratique théâtrale et ses membres qui doivent suivre les règles picturales qu'il théorise.

the British Stage, or Three Heads are better than one [voir annexes Ill.21] en 1724, les quatre versions de *The Beggar's Opera* qui ont été citées [voir annexes Ill.22] ainsi que *The Indian Emperor, or the Conquest of Mexico* [voir annexes Ill.28] représentant une pièce de théâtre de John Dryden jouée par des enfants, *Strolling Actresses Dressing in a barn* [voir annexes Ill.29], *Falstaff examining his recruits* (1730) [voir annexes Ill.30] reprenant une scène de la pièce *Henry IV* de Shakespeare ; en sont des exemples parmi d'autres¹⁷⁸. La dernière peinture citée reprenant le personnage comique de Falstaff, à une dynamique similaire à celle de *A Midnight Modern Conversation*. On y retrouve des hommes autour d'une table, dans une taverne ainsi que le rouge de la veste du protagoniste principal ; ce dernier étant le plus comique comme c'est le cas du pugiliste dans l'étude de cas. William Hogarth rapproche sa vision de l'art du théâtre en disant « *My picture was my stage and men and women my actors* »¹⁷⁹. Les analyses, à *posteriori*, de Roy Porter soulignent une démarche artistique qui pourrait s'apparenter avec des concepts caractéristiques du monde du théâtre comme la suspension de l'incrédulité¹⁸⁰. Ce procédé implique l'oubli de toute logique chez un spectateur qui est conscient de regarder une réalité simulée mais qui choisit de ne pas en tenir compte dans le jugement de ce qu'il voit. Cette simulation cognitive est proche du concept de paradoxe car la manière dont va penser le spectateur est très contradictoire puisqu'il a conscience tout en choisissant de ne pas en tenir compte alors que cette conscience doit normalement nous raisonner et nous mener la plupart du temps.

Quand bien même le sujet traité n'est pas directement du ressort du théâtre, comme dans l'œuvre étudiée, Hogarth fait toujours transparaître une partie de cet art. L'importance du détail dans ces œuvres prend alors une nouvelle dimension qui nous permet de voir que le *London Journal*, présent dans la version gravée, fait partie des trois journaux du début du siècle consacrant une rubrique spécialisée pour le théâtre¹⁸¹. Pour finir, *A Midnight Modern Conversation* s'inscrit dans un contexte marqué par le *theatrum mundi* ou cette idée que le monde est une pièce de théâtre dans laquelle chacun a un rôle. Cette notion est déjà ancienne car elle est attestée dès William Shakespeare et son travail au XVI^e siècle, mais Hogarth y fait allusion dans l'une de ces œuvres au début des années 1730. On retrouve en effet dans *A Rake's Progress III, The Rake at the Rose Tavern ou The Tavern Scene* (1732-1733) [voir annexes

¹⁷⁸ Reprise aussi d'une pièce de théâtre de John Dryden de la fin du XVII^e siècle dans sa future série de peintures intitulée *Mariage à la Mode*.

¹⁷⁹ RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 77 comme d'autres reprennent souvent cette citation de l'artiste anglais.

¹⁸⁰ PORTER Roy, « Capital art : Hogarth's London », In OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show ... op. cit.*, p. 59-60.

¹⁸¹ DULCK Jean, HAMARD Jean et IMBERT Anne-Marie, *Le théâtre anglais ... op. cit.*, p. 31 le confirme.

III.31] une prostituée sur le point de mettre le feu à une carte du monde sur laquelle il est marqué, tout en haut, « *Totus Mundus* » qui est la forme abrégée de la phrase latine « *totus mundus agit histrionem* », souvent traduite par « le monde entier est une scène ou un théâtre ». Il s'agit d'une phrase souvent reprise à l'entrée de différents théâtres de l'époque (Drury Lane) et même avant.

Le milieu théâtral constitue alors un lieu propice à la naissance d'un paradoxe satirique que William Hogarth arrive à transposer visuellement dans son art. La plasticité du théâtre anglais, en pleine transformation à la fin des années 1720 et au début des années 1730, permet l'adaptation de dispositifs comme le paradoxe et la satire dans d'autres formes d'art qu'elle influence largement. Le théâtre anglais n'est que l'un des nombreux autres environnements artistiques favorisant l'installation des deux notions clés étudiées. C'est un art à part entière dont l'influence est grandissante à cette époque d'où le fait de lui accorder une première place dans cette démonstration. Néanmoins, tout un environnement artistique et théorique est à prendre en compte pour appréhender toutes les formes d'un paradoxe au service de la satire qui pourrait intervenir dans les travaux d'Hogarth et notamment dans *A Midnight Modern Conversation*.

2) Un environnement artistique et théorique disposé à l'inclusion du paradoxe au profit de la comédie

La notion du paradoxe ne concerne pas seulement le travail de William Hogarth et plus précisément l'œuvre étudiée. Il s'agit d'un concept qui, bien qu'il ne soit pas couramment employé dans le langage du début du XVIII^e siècle en Angleterre, est présent dans la pensée globale du siècle. L'époque georgienne est marquée par un conflit qui persiste en ses débuts : le tiraillement entre une forme de conservatisme ou tradition et une forme de nouveauté ou modernité. Ce conflit, sans pour autant parler d'une période transitionnelle, est attesté par le contexte politique de l'époque où un clivage existe entre *whigs* et *tories*. Le premier est adepte de la liberté et l'autre d'un conservatisme et ceci est toujours le cas au début du siècle qui nous concerne. Ce sont des oppositions idéologiques qui se retrouvent au sein de la sphère sociale et artistique. Hogarth est le témoin de ce qu'il appelle les « *perpetual fluctuations in the manners of the times* ». Ces « *fluctuations* » sont, par définition, désignées comme étant de multiples variations allant dans un sens contraire. La contradiction paradoxale n'est alors pas absente de cette notion. Hogarth traduit alors une dynamique paradoxale de son temps qui ne cesse de s'étendre. L'artiste est lui-même partisan de l'installation d'une nouveauté qui va de pair avec la prise du pouvoir du parti *whig* dès les années 1715. Quand bien même la figure du célèbre *whig* Robert Walpole est décriée vers 1720-1730, les idées de liberté et d'une possible modernité qui iraient à l'encontre du conservatisme *tory*, résonnent. Hogarth le certifie en disant que les variations précédemment mentionnaient lui ont permis « *to introduce new characters, which, being drawn from the passing day had a chance of more originality and less insipidity than those which are repeated again, and again and again from old stories* »¹⁸². Le désir de modernité se trouve également dans le domaine scientifique où de plus en plus de découvertes sont confirmées. L'entourage d'Hogarth, comme le montre Frédéric Ogée, est rempli de personnes aux idées newtoniennes nouvelles où la science est primordiale pour comprendre la religion restée très conservatrice¹⁸³. L'objectif d'atteindre cette modernité, ce « quelque chose

¹⁸² Citation que reprend ANTAL Frederick, *Hogarth and his place in European art ... op. cit.*, p. 16.

¹⁸³ On y retrouve le pasteur Thomas Morell ou encore Benjamin Hoadly dans OGÉE Frédéric, « Je-sais-quoi : la représentation des formes du vivant dans l'œuvre de William Hogarth », ... *op. cit.*, p. 264. Quelques pages plus tôt, Hogarth y est comparé à un empiriste et scientifique tel que Robert Hooke car tous deux partagent la passion de l'expérimentation (p. 252-257). Le lien entre Hogarth et la science nouvelle et empirique de son époque s'intensifie quand on sait que l'artiste a envoyé un exemplaire de son livre (*The Analysis of Beauty*, 1753) à Thomas Birch pour qu'il soit rangé aux côtés des autres ouvrages de la bibliothèque de la Royal Society où circulent de nombreux savants (p. 266). La relation entre des scientifiques telle que les anatomistes et les artistes

de nouveau et de mieux », devient la raison principale de tout un chacun et la littérature de l'époque ne fait que le confirmer au début des années 1740. Frédérick Antal relève les propos suivants¹⁸⁴ dans, tout d'abord, *Joseph Andrews* de Fielding : l'auteur y déclare avoir découvert « *a new province of writing* ». En 1748, dans *Clarissa Harlowe* de Samuel Richardson, on trouve la phrase suivante : « *to attempt something that never yet had been done* ». Cette recherche d'innovation est même encouragée dans *The Spectator*, le 23 juin 1712, dans le n°412 qui relie la nouveauté au bonheur : « *Every thing that is new or uncommon raises a Pleasure in the Imagination, because it fills the Soul with an agreeable Surprise, gratifies its Curiosity* ». Bien plus que la nouveauté c'est aussi ce qui est « *uncommon* », ou ce qui ne va pas dans le sens de l'opinion commune ; qui procure la joie et qui est recherché. Le paradoxe à tout à fait sa place dans ce débat laissant peu à peu place à une forme de modernité toujours emprise dans un système traditionnel au début du siècle. La quête « du nouveau » qui commence à se démocratiser, ne l'est jamais réellement car toute recherche allant dans ce sens mettra toujours en lumière un élément qui n'avait pas été découvert auparavant et qui paraît inhabituel ou contraire au schéma qui est connu. L'ambiguïté des notes de George Vertue reprise par Horace Walpole confirme la place d'un artiste comme William Hogarth qui est à la fois un homme créateur d'un art qui est le sien et qu'on ne peut pas catégoriser logiquement, mais que l'on classe toutefois par rapport à une tradition artistique reconnue¹⁸⁵. Cette forme de paradoxe est enfin présente, de manière générale, chez les philosophes ayant un grand écho dans le siècle. Paul Tedeschi l'atteste pour John Locke qui ne dit jamais directement le terme mais le sous-entend. Ceci est aussi le cas pour George Berkeley, qui dès ses premières publications en 1709 ou 1710 apparaît comme un être cultivant le paradoxe¹⁸⁶ à travers des propos extravagants comme « exister, c'est être perçu » ou « *to be is to be perceived* » impliquant qu'une existence ne peut être que perçu pour exister dans un monde extérieur qui est pourtant réel .

L'environnement global qu'est le XVIII^e siècle anglais ainsi que la pensée qui y règne, sont empreints du paradoxe. Ce concept n'est pas encore relié à la satire, ni à la comédie dans ces

est assez récurrente au XVIII^e siècle : en sont la preuve les propos de David Hume que Frédéric Ogée reprend à la fin de son article.

¹⁸⁴ Voir ANTAL Frederick, *Hogarth and his place in European art ... op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁵ Consulter WALPOLE Horace, *Anecdotes of painting in England : ... op. cit.*, p. 127 : « *Hogarth had no model to follow and improve upon. He created his art ; and used colours instead of langage. His place is between the Italians, whom we may consider as epic poets and tragedians, and the Flemish painters, who are as writers of farce and editors of burlesque nature* ». Ce passage dénote à la fois la particularité de l'artiste en le plaçant, tout de même, entre la tradition artistique italienne et flamande. De la même manière, l'auteur place l'artiste, de manière très paradoxale, comme un homme à l'origine de son propre art mais aussi influencé par d'autres finalement.

¹⁸⁶ Pour la présence du paradoxe chez Locke et Berkeley voir TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise ... op. cit.*, p. 14-15.

milieux, c'est dans les écrits littéraires et poétiques qu'il devient l'instrument de ce qui nous fait rire. C'est le paradoxe satirique littéraire qui permet de mieux comprendre les origines d'un système passant par l'écrit et pouvant passer de la plume à la toile. Lors de la production de *A Midnight Modern Conversation*, Alexander Pope porte la satire littéraire à son sommet. En effet, dans les années 1730-1735, il écrit un recueil de quatre poèmes intitulé *Moral Essay*. Il s'intéresse surtout aux questions concernant la nature humaine comme le fait Hogarth dans ses œuvres. Sa poésie est rythmée par une satire qui bascule entre véhémence et modération créant ainsi un système satirique inhabituel. Il varie aussi les procédés utilisés en passant du pur sarcasme, au calembour ou à l'ironie. L'utilisation de toutes ces variantes comiques, dans la majorité, peut être reliée au concept du paradoxe qui les accentue. La contradiction qui émerge entre le fait d'utiliser deux types de satire aux conséquences différentes au sein d'un même ouvrage permet déjà de parler d'un paradoxe au sens d'opposition. L'ironie, qui a déjà été citée à plusieurs reprises et représentant le contraire de ce qui veut bien être dit ; rentre aussi dans un domaine d'opposition devenant comique. Il en va de même pour le sarcasme qui peut être une forme d'ironie plus acerbe. Rien ne prouve une relation amicale entre Pope et Hogarth comme celle que nous verrons plus tard avec Fielding ; pour autant, on sait qu'Hogarth lisait les poèmes de Pope pour les illustrer ou s'en inspirer. L'exemple de *The Dunciad* de Pope et *The Distrest Poet* [voir annexes Ill.18] d'Hogarth le confirme. À ceci pourrait s'ajouter un autre exemple plus proche de l'étude de cas : le poème de Pope du nom de *False Taste* et la gravure d'Hogarth intitulée *The Man of Taste* [voir annexes Ill.32]. Le poème, écrit en 1731, critique la richesse d'un homme du nom de « Timon » qui désigne, en fait, le Duc de Chandos. Hogarth reprend presque immédiatement le sujet général du poème et sa cible pour les représenter dans *The Man of Taste*.

Jonathan Swift est, au même titre que Pope, un auteur important à considérer dans l'emploi et la cultivation d'un paradoxe au service d'une satire. Lui aussi use de la satire littéraire et se place dans la même tendance que Hogarth dans le fait de montrer les situations les plus absurdes pour soulever les vices de la nature humaine. Paul Tedeschi, en plus du cynisme, remarque chez Swift une paradoxalité et une satire¹⁸⁷. Les deux ne sont pas directement liés mais on y retrouve les procédés alliant paradoxe et satire comme l'absurdité chez Swift qui est récurrente. On la retrouve dans deux ouvrages de l'auteur : le premier est son célèbre livre publié originellement en 1726 qui se nomme *Gulliver's Travels* et le second est un pamphlet de 1729 intitulé *A Modest*

¹⁸⁷ Voir TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise ... op. cit.*, p. 187-190. Ce qui suit est, en partie, basé sur sa démonstration et les résultats qu'il trouve dans les deux ouvrages des années 1720 cités.

Proposal: For Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public. La satire sociale et politique qu'utilise Swift dans *Gulliver's Travels* est similaire à celle d'Hogarth qui l'adapte à travers une de ses œuvres: *The Punishment Inflicted on Lemuel Gulliver* [voir annexes Ill.33]. Cette gravure et eau-forte, publiée très peu de temps après la sortie du livre, est en parfaite adéquation avec la satire swiftienne d'après Brigitte Friant-Kessler¹⁸⁸. Le pamphlet de 1729 ainsi qu'un essai de Swift; contiennent cette même absurdité et ironie paradoxale. Le pamphlet concerne la surpopulation de l'Irlande et les nombreuses naissances parfois non morales, et l'auteur décide d'y remédier en utilisant à la fois l'absurde et l'ironie car il dit qu'il faudrait manger les bébés, qui d'après ce qu'il a entendu, ont bon gout quand ils viennent de naître. La situation qu'il propose est complètement rocambolesque mais ce qu'il dit, est en fait ici, pour faire réagir le lecteur. L'objectif n'est pas de manger des enfants pour contrer la famine et la surpopulation, bien entendu, mais il s'agit de dire d'une manière très contradictoire que des choix, beaucoup moins cruels, sont à faire pour régler rapidement la situation¹⁸⁹. L'essai intitulé *An Argument Against Abolishing Christianity* est aussi reconnu comme étant marqué par une subtile ironie dans tous les arguments que Swift met à disposition. Rappelons que Jonathan Swift est cité aux côtés de William Hogarth, sur un livre, dans son autoportrait. Là aussi, l'influence entre les deux artistes n'est pas à remettre en question.

Un autre auteur, au siècle précédent pourrait être cité car de lui émerge aussi le paradoxe quand il s'agit du sujet de l'engagement. John Milton, dans ses écrits, montre, par exemple, le libre-arbitre comme la conséquence du pire péché fait par l'homme (le péché originel) mais c'est aussi la source de toutes vertus¹⁹⁰. Cet attrait pour le paradoxe est alors déjà visible au XVII^e siècle mais ce n'est qu'avec des auteurs du siècle suivant qu'il s'ancre encore plus. Ce concept est le plus apparent chez Bernard Mandeville dans *The Fable of the Bees* (publiée dès 1714 pour le premier tome et 1729 pour le second) où il prône que les vices de nature privés sont à l'origine du bienfait commun. Un postulat très étonnant mettant les vices comme faiseur du

¹⁸⁸ FRIANT-KESSLER Brigitte, « L'encre de la bile : Caricature politique et roman graphique satirique au prisme de *Gulliver's Travels* Adapted and Updated de Martin Rowson », In BARIDON Laurent (dir.), *L'image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA), 2019, p. 322. Elle rallie cette façon satirique de représenter l'ouvrage à une technique hogarthienne mais surtout reprend WAGNER Peter, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1995, p. 19 pour relier l'estampe à la tradition hollandaise et notamment aux bambochades.

¹⁸⁹ TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise ... op. cit.*, p. 190 appelle ceci le « paradoxe d'implication ».

¹⁹⁰ Ceci est le constat de SAMBRAS Gilles, « John Milton : De l'engagement comme contrainte à l'engagement comme vertu », *Études Épistémè*, n°29, 2016 qui s'engage à relever le paradoxe dans l'engagement miltonien.

bonheur de tout un chacun¹⁹¹. La satire présente dans cet ouvrage ainsi que la réception de celui-ci par Francis Hutcheson et Georges Berkeley qui s'y sont opposés, prouve que ce postulat n'est pas admis par la *doxa* et rentre en complète contradiction avec celle-ci.

Bien d'autres auteurs du début du XVIII^e siècle pourraient être mentionnés¹⁹² mais cette étude est principalement dirigée vers l'environnement littéraire ayant le plus influencé William Hogarth et surtout l'artiste dans le processus de création de *A Midnight Modern Conversation*. Henry Fielding apparaît comme l'homme le plus intéressant pour traiter de ce sujet. Le rapprochement entre Hogarth et Fielding est souvent étudié et c'est ce qu'a fait Peter de Voogd qui leur consacre un livre entier¹⁹³. Cette relation tend à être nuancée par Frédéric Ogée qui ne revient pas sur les correspondances qui ont pu être faites mais revient sur la relation amicale que les deux auraient forcément entretenue d'après certains travaux¹⁹⁴. Frédéric Ogée met en avant les choix similaires dans le domaine artistique que les deux hommes ont fait, mais il trouve étrange que Hogarth ne se souvienne pas des traits de son soi-disant ami¹⁹⁵. Fielding fait souvent référence à Hogarth et comme le dit Peter de Voogd et le confirme Frédéric Ogée « *The works and careers of Hogarth and Fielding seem to be remarkably similar in quite a few respects and to an extent which makes it seem undesirable and perhaps impossible to write*

¹⁹¹ Paradoxe aperçu par TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise ... op. cit.*, p. 215-216 ; dans l'introduction de HUTCHESON Francis, *Thoughts on Laughter ... op. cit.* qui voit Mandeville et sa fable comme un stimuli du paradoxe ou encore SOLKIN H. David, *Painting for money: the visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 79-81 qui, bien que ne parlant pas de paradoxe pour Mandeville, inscrit ce dernier dans le contexte de *A Midnight Modern Conversation* ce qui s'inscrit parfaitement dans l'étude de cas.

¹⁹² Le paradoxe est décelé chez le comte de Shaftesbury TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise ... op. cit.*, p. 14-15. On pourrait aussi rajouter à cette liste des auteurs comme Daniel Defoe qui écrit le roman *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* en 1722 qui reprend la vie d'Elizabeth Adkins enfermée à la prison de Newgate. Ce roman est perçu comme un témoignage de sa société mais ne contient ni paradoxe, ni satire. Il ne sert donc pas les propos de cette partie. Néanmoins, il traduit l'impact que la littérature peut avoir sur les choix artistiques d'Hogarth dont la série *A Harlot's Progress* reprend aussi les déboires d'une femme (la trame n'est pas la même mais les obstacles rencontrés procurent le même sentiment de sympathie pour la personne).

¹⁹³ DE VOOGD Peter, *Henry Fielding and William Hogarth ... op. cit.* : il y met en avant la même force que les deux artistes mettent dans leur engagement pour la réforme sociale, les réponses artistiques qu'ils entretiennent l'un et l'autre (quand l'un est mentionné, l'autre lui répond à l'aide d'une illustration), l'aspect moralisateur de leurs œuvres, leur proximité géographique dans les années 1740, les amis de Fielding qui feraient partie de la même loge maçonnique que Hogarth, les deux reprennent ou illustrent les mêmes œuvres de Molière, etc. Il dénombre aussi le nombre de fois où les deux artistes sont cités en même temps (exemple de la lettre de Lady Henrietta Luxborough, p. 9).

¹⁹⁴ Frédéric Ogée fait part de cette pensée dans OGÉE Frédéric, « Fielding et Hogarth : les limites des correspondances », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°40, 1995, p. 143-162.

¹⁹⁵ Fielding fait souvent référence à Hogarth de manière directe dans ses écrits et dit au chapitre VIII de son roman *Joseph Andrews* « *the inimitable pencil of my friend Hogarth* ».

about either without referring to the other »¹⁹⁶. Cependant, au-delà de l'aspect purement amical, ce qui reste sûr c'est que l'un comme l'autre s'inscrivent dans une même tentative visant à mettre en avant la modernité¹⁹⁷. C'est dans l'arsenal comique qu'utilise Fielding que l'on peut comprendre certains choix artistiques d'Hogarth. Fielding était déjà présent dans la partie précédente et se rapprocher d'Hogarth à travers le théâtre, il le fait également par le biais de la littérature. Le principal outil du paradoxe qu'il utilise est l'ironie. Cette dernière n'est pas si éloignée de la satire dans laquelle elle peut prendre part et c'est le cas chez Fielding. Parmi les différents types d'ironie qu'il utilise, il emploie l'ironie verbale dans une grande majorité de son roman *Tom Jones*, publiée plus tardivement que l'œuvre étudiée, en 1749. À titre d'exemple, dans le roman *Mrs Wilkins, une domestique*, dit une phrase assez violente contre la mère de Tom Jones : « *She called her an impudent slut, a wanton hussy, an audacious harlot, a wicked jade, a vile strumpet, with every other appellation with which the tongue of virtue never fails to lash those who bring a disgrace on the sex* ». Dans cette phrase la « vertu » devient le contraire de ce pourquoi elle est comprise en faisant référence à l'hypocrisie¹⁹⁸. Fielding utilise aussi de quelques formulations paradoxales car deux phrases, côte à côte, contiennent des expressions inhabituelles. Ainsi, Mr Partridge, le professeur des écoles marginalisé car accusé de battre sa femme, « *left the country, where he was in danger of starving with the universal compassion of all his neighbours* ». Le personnage est alors confronté au risque de mourir de faim au sein d'une compassion universelle : les deux expressions sont très ironiques et font référence à un grand danger qui se déroule pourtant dans une forme de compréhension bienfaitrice. Outre cette ironie rejoignant à la fois le paradoxe et la satire de la scène de beuverie d'Hogarth, on retrouve un élément très précis faisant de même. En constant rattrapage de ses lecteurs, Fielding ne les laisse jamais tomber dans la sphère sentimentale et les replace toujours dans la dimension comique de son roman à l'instar d'Hogarth qui par la multiplicité des actions ne laisse pas le spectateur se focaliser sur un personnage pour le plaindre. Peter de Voogd voit en Fielding un personnage en contre-courant ou « *a rebel, contre-cœur as it were* » dans sa façon d'aller à l'encontre du sentimentalisme de Samuel Richardson et dans son « formalisme néoclassique acharné ». De la même manière, la description que l'auteur fait de ses propres romans est ambiguë car il met toujours face à face le comique et l'épique ou encore la prose et le poème ce qui va à l'encontre du statut de la fiction en tant que genre, à ce moment-là, au XVIII^e siècle.

¹⁹⁶ DE VOOGD Peter, *Henry Fielding and William Hogarth ... op. cit.*, p. 143.

¹⁹⁷ OGÉE Frédéric, « Fielding et Hogarth : les limites des correspondances » ... *op. cit.*, p. 148-149.

¹⁹⁸ Élément vu par GONDEBEAUD Louis et FERRIEUX Robert, *Tom Jones*, Pau et Perpignan, Université de Pau et des pays de l'Adour et Université de Perpignan Via Domitia, coll. « Cours de CAPES et d'Agrégation d'anglais », 1981, p. 39.

Peter de Voogd dénote aussi la signature de Henry Fielding sur son roman *Tom Jones* (« *by Henry Fielding, Esq* ») et il dit que c'est la première fois qu'un auteur met son nom sur une œuvre de fiction qui est, en plus, intitulée entièrement *The History of Tom Jones*. Le terme de « *History* » ainsi écrit ne fait pas du tout référence à la fiction, au contraire, ceci fait allusion au genre le plus élevé de la littérature¹⁹⁹. Cette brève observation nous permet de revoir, dans une nouvelle forme, le même procédé qui est utilisé dans le titre de *A Midnight Modern Conversation* où ce qui est dit n'est pas ce à quoi l'on s'attend visuellement.

S'ajoute à ceci l'environnement artistique parodié : celui des *conversation pieces*. Ce genre renferme dans sa formation l'idée d'un paradoxe. Effectivement, il promet à la fois d'être artificiel mais d'intervenir directement dans l'intimité des commanditaires, c'est un genre informel mais qui nécessite tout de même de multiples techniques et une mise en scène parfaite jusqu'au contrôle des petits incidents faisant partie du décor. La conversation doit y être fluide et naturelle mais contrôlée. Les contradictions au sein du genre vont même plus loin car le lieu représenté est à la fois réel et fictif²⁰⁰. De la même manière, une ambiguïté se trouve dans la configuration où l'artiste décide de se représenter lui-même en train de peindre l'œuvre dans un travail déjà fini que le spectateur voit pourtant devant lui. Le fossé qui se constitue à la vue d'un peintre produisant l'œuvre qu'il est déjà possible de voir dans son entièreté et sa finition, crée une temporalité bouleversée qui peut être qualifiée de paradoxale car on ne s'attend pas à voir à la fois le processus de création et l'œuvre finit dans un même temps²⁰¹. L'aspect comique de la scène, bien que réduit, ne manque pas d'être présenté via les multiples formes d'humour que Kate Retford remarque dans le genre, dont la chute qui a déjà été expliquée pour le sujet qui nous intéresse²⁰². Par conséquent, même le genre parodié est un milieu artistique propice à l'utilisation des notions étudiées.

Le résultat de cet environnement mène à la présence du paradoxe et de la satire dans le travail et la théorisation artistique de William Hogarth. Ces deux concepts se relient et l'un se met au service de l'autre quand il est dans une œuvre finie. Ainsi, le fait que les deux concepts ne soient

¹⁹⁹ Observation de Peter de Voogd lors d'une correspondance par e-mail datant du 29 et 30 mars 2021.

²⁰⁰ L'exemple des *conversation pieces* de Arthur Devis qui réutilise un même fond (sur au moins trois tableaux différents : *William and Lucy Atherton*, 1743 [voir annexes III.34] ; *Mr and Mrs Bull*, 1747 [voir annexes III.35] ; *Mr and Mrs Dashwood*, 1750 [voir annexes III.36]) inspiré de l'époque où il peint mais complètement imaginé où il dispose de vrais objets de la famille qui a décidé de se faire représenter. Ce type de représentation montre alors la cohabitation d'une vérité et d'un mensonge au sein d'une même composition.

²⁰¹ Exemples de scènes de conversation où l'artiste qui en est à l'origine se représente discrètement : Francis Hayman, *Portrait of a Group of Gentlemen, with the Artist*, 1740-1745 [voir annexes III.37] ou encore une toile anonyme nommée *A Family being Served with Tea*, 1745 [voir annexes III.38] où l'artiste est subtilement dissimulé dans le reflet de la théière.

²⁰² Se référer à RETFORD Kate, *The conversation piece: ... op. cit.*, p. 289.

pas directement rattachés, sous cette forme, mais soient présents dans l'artiste ; est le seul élément qui doit être retenu de cette argumentation. Ce dernier point prendra en compte un panorama plus large de la vie de l'artiste et ne se contentera pas que des années 1720-1730. L'objectif est, principalement, de trouver les signes du paradoxe, beaucoup plus que ceux de la satire qui sont globalement présents dans l'approche artistique d'Hogarth. Les tendances artistiques vers lesquelles l'artiste se dirige sont contradictoires : il passe d'un art considéré comme moins « noble » avec la gravure au grand genre académique de la peinture d'histoire dans la seconde partie de sa carrière. La satire, dont il use, est aussi influencée par ces deux moments bien distincts marquant une première carrière à la satire plus vive et brutale et une seconde carrière, surtout dans les années 1750 jusqu'à la fin de sa vie, où elle devient plus élégante et raffinée et se concentre, de plus en plus, sur l'aspect politique de sa société écartant ainsi l'aspect social. Cette prise en compte plus importante de la sphère politique coïncide avec son rapprochement de la cour et son nouveau poste en tant que « *Serjeant Painter* » du Roi à cette époque. Le caractère binaire et contradictoire des messages que peuvent envoyer ses œuvres est aussi à relever. Quelquefois deux interprétations peuvent être faites et ces dernières sont souvent opposées : la série *A Harlot's Progress* peut à la fois se positionner contre les prostituées ou pour en les présentant comme des victimes à la fin tragique. Il choisit aussi de montrer à la fois une Angleterre modèle en faisant des *conversation pieces* mais n'oublie pas de montrer, en parallèle, une Angleterre rongée par la délinquance et les excès en tout genre comme le représentent les deux versions étudiées mais aussi *Gin Lane* [voir annexes III.17¹] et sa série *The Four Stages of Cruelty* [voir annexes III.39]²⁰³. Dans la même lignée, alors que le portrait doit, pour la plupart, être le genre permettant l'éloge du commanditaire, il apparaît comme étant le lieu où chaque compliment devient une moquerie sous le pinceau d'Hogarth²⁰⁴. *A posteriori*, on remarque même ce que Nicholas Falletta nomme « le paradoxe de la perspective » dans un frontispice présent dans son livre²⁰⁵ [voir annexes III.40].

Pour être justement plus concret, prenons cet ouvrage. La façon dont l'artiste théorise son art et l'art en général, en 1753, dans *The Analysis of Beauty*, se constitue sur des règles paradoxales.

²⁰³ À cette observation on peut aussi rajouter les deux gravures de *Gin Lane* [voir annexes III.17¹] et *Beer Street* [voir annexes III.17²] qui sont directement reliées et sont très opposées car dans l'une l'alcool (le gin) détruit la société et dans l'autre l'alcool (mais ici la bière) ne fait que diffuser une joie contrôlée et contrôlable.

²⁰⁴ Voir SHAW-TAYLOR Desmond, *The Georgians : eighteenth-century portraiture and society*, Londres, Barrie & Jenkins, 1990, p. 84 qui présente le portrait de 1740 du Capitaine Coram par Hogarth alliant la vigueur et la vanité.

²⁰⁵ FALLETTA Nicholas, *Le Livre des paradoxes*, Paris, Diderot, 1998, p. 40-41. Ce paradoxe se traduit par une fausse perspective qui donne des représentations de l'ordre de l'impossible dans la réalité. Une femme est, par exemple, en train de donner quelque chose de sa fenêtre à un homme sur une colline bien plus lointaine. Ceci démontre aussi que le paradoxe peut s'étendre sous d'autres formes très différentes.

Dans tous les principes que Hogarth énonce presque chacun d'entre eux peut s'opposer à un autre. Il prône entre autres la variété (*Variety*) mais aussi l'uniformité (*Uniformity*), en d'autres termes la diversité des motifs et des lignes mais aussi une forme d'unité globale. Sans la variété, qui prend racine dans la nature, le spectateur tombe dans une forme de « *sameness* »²⁰⁶ ou de monotonie. Encore plus intéressant, il met en avant les traits simples à travers la simplicité (*Simplicity*) mais n'oublie pas de la relier aussi à la complexité (*Intricacy*). Pour atteindre la beauté dans l'art, il faut savoir équilibrer tous ces opposés. Cependant, là aussi, cet équilibre et les principes établis ne doivent pas faire tomber les représentations dans une certaine régularité²⁰⁷. Se baser sur ce livre tardif est possible grâce au fait que ce qui y est dit est aussi appliqué, le plus souvent, à l'œuvre étudiée que ce soit la question de l'équilibre qui est représentée à travers la parfaite disposition des chapeaux, le principe de la complexité qui est visible via les multiples actions et la préférence d'un nombre impair qui est présente à travers les onze hommes autour de la table²⁰⁸. Néanmoins, la contradiction marque aussi l'artiste qui demande de ne jamais tomber dans l'excès alors qu'il est obligé de le représenter artistiquement avec l'œuvre étudiée, quelques années plus tôt.

Le caractère paradoxal est omniprésent dans chaque milieu artistique ou théorique qui encadre *A Midnight Modern Conversation*. L'artiste lui-même se place dans cette même lignée en revendiquant ses choix contraires à l'opinion commune et c'est ainsi qu'il se défend de ces idées allant à l'encontre de la *doxa* dans ses notes autobiographiques : « *as my notions of Painting differs from those Bigots who have taken theirs from books* »²⁰⁹.

²⁰⁶ HOGARTH William, *The Analysis of Beauty*, Londres, Yale University Press, 1997, p. 16.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 19 : « *It is a constant rule in composition in painting to avoid regularity* ».

²⁰⁸ Préférence encore existante dans d'autres exemples comme *The Wollaston Family* [voir annexes III.7] où l'on retrouve 17 personnes.

²⁰⁹ HOGARTH William, « Autobiographical notes », In BURKE Joseph (ed.) *Hogarth ... op. cit.*, p. 209.

Conclusion

A Midnight Modern Conversation, étant donné son contexte de production, ne peut être approché que d'une manière. Ce mémoire ne se concentre que sur un rouage de la machine satirique qui peut être expliqué par le contexte de production de l'œuvre. Loin de n'être qu'une image relevant du comique et de la dénonciation, elle inclut un système à elle toute seule permettant l'explication de son atmosphère entièrement satirique. Elle se construit sur la base de la parodie qu'elle soit à l'encontre de la religion ou du genre artistique des *conversation pieces*, c'est ce qui la rend à la fois drôle et favorable à l'entrée du paradoxe. En effet, toutes les reprises du thème moqué font partie d'une *doxa* qui, par le biais du contraste servant la parodie, devient un paradoxe car contraire à un système communément admis. Fort de ces contrastes et, par conséquent de ce concept, les deux versions étudiées montrent une forte tendance, plus que n'importe quelle autre œuvre, à l'usage de ce paradoxe. Les multiples objets distingués deviennent alors les instruments de cette notion qui, à son tour, sert le comique de situation pointant du doigt les vices de la société britannique. Le passage de la satire au paradoxe prend forme à travers des concepts majoritairement littéraires dans lesquelles l'opposition est le mot d'ordre. Dans une moindre mesure, cette machine paradoxale est extensible à la façon dont William Hogarth pense l'art et la théorise dans ses œuvres et ses écrits ; et le contexte théâtral, artistique et philosophique y participe grandement.

Néanmoins, l'image, et d'autant plus l'image incluant le phénomène satirique, est instable²¹⁰ car elle lance le spectateur sur des interprétations diverses étant donné les multiples procédés auxquels elle a recours. C'est un élément qui doit être pris en compte dans l'étude de cette œuvre et qui apporte quelques limites au phénomène expliqué. En effet, l'étude de cas propice au paradoxe permet de soulever une clé de lecture du mécanisme satirique mais ce concept ne se suffit pas à lui-même. Des pratiques complémentaires et de leur temps se rajoutent à la scène²¹¹ pour finaliser le poids comique de l'œuvre. Tout réside dans l'équilibre des objets de

²¹⁰ BARIDON Michel, « Hogarth the empiricist », In OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show ... op. cit.*, p. 12 : « Le visuel, par sa labilité et sa polysémie, diffère du texte et de sa supposée stabilité sémantique ».

²¹¹ Sans qu'il y ait de corrélation directe en termes de technique, le même objectif apparaît dans *A Midnight Modern Conversation* et les *medleys prints* qui se diffusent au XVIII^e siècle en Angleterre. Mark Hallett (dans HALLETT Mark, *Hogarth ... op. cit.*, p. 190) avance l'objectif des *medleys print* qui consiste à mener la satire en agencant une image centrale et en juxtaposant, autour, une masse discordante d'objets illustrés ou textuels. Il relie ceci à une stratégie consciente de la part d'Hogarth qui fait de même dans ses œuvres. L'œuvre étudiée prend comme scène centrale la tablée ainsi que la chute et ce qui les entoure est similaire à cette « masse discordante » qui ne correspond pas à ce qui devrait normalement être montré. Le textuel est dominé par la représentation mais est bien présent à travers le poème de la version gravée.

la *doxa* qui, s'ils sont trop nombreux et non différenciés, peuvent annuler la présence d'un paradoxe. De plus, comprendre le fonctionnement de la satire requiert une approche particulière, surtout quand l'humour qui est expliqué nous est étranger. Le regard qui est posé sur *A Midnight Modern Conversation* et ses concepts comiques se cantonnent à des faits et des définitions anglaises mais ceci n'empêche pas le fait que cette étude est menée par un point de vue étranger à celui de l'Angleterre. Fredline Laryea dit avec raison qu'en « saisissant l'humour d'un peuple, on peut commencer à le comprendre »²¹². Cependant, elle soulève, dans sa thèse, les avantages mais également les difficultés auxquelles on doit faire face quand il s'agit de traduire l'humour culturel anglais avec une vision française dans les textes. La principale différence est que ce mémoire se concentre sur une traduction visuelle du comique qui, contrairement à l'écrit, ne fait pas face à la frontière linguistique. Pour autant, retranscrire et expliquer l'humour anglais visuellement, nécessite quelques précautions car cette forme de comique fait, elle, face aux idées d'une population profondément anglaise en plus de la pensée d'un siècle.

Ainsi, plus qu'une simple gravure ou peinture satirique proche du modèle des bambochades traditionnelles, les versions étudiées sont un terrain propice au paradoxe satirique. La particularité de l'œuvre se situe dans sa capacité à cultiver ce concept au-delà de sa création. Effectivement, parmi les multiples copies qui ont été faites, on remarque une reprise de ce système comique jusque dans les reproductions. Sur un bol chinois [voir annexes III.41]²¹³, *A Midnight Modern Conversation* est reproduit sur une face, tandis que sur l'autre se trouve une scène montrant une fête en Chine regroupant, sur le même modèle, des hommes autour d'une table. Cette dernière montre une scène très calme où le chaos représenté par Hogarth n'a pas lieu. Cette manière de copier l'œuvre en l'associant à une autre qui s'y oppose permet de déceler un héritage paradoxal dont l'œuvre serait l'unique titulaire encore des années plus tard.

En définitive, cette étude de cas fait des deux versions étudiées, des œuvres à part entières qui ne sont que le fruit d'une époque en pleine effervescence et où la circulation des idées sont les maitres-mots au XVIII^e siècle. William Hogarth ne fait que reprendre un mécanisme contemporain qui pourrait être étendu à d'autres de ses œuvres de manière plus nuancée. Plus que de faire partie d'une simple époque, l'œuvre de William Hogarth s'inscrit dans un discours éclairé qui prône la rationalité. L'artiste, en dénonçant le comportement irrationnel des

²¹² LARYEA Fredline, *La traduction de l'humour et de l'esprit anglais dans le roman et le théâtre depuis le XVIII^e siècle à aujourd'hui* : ... *op. cit.*, p. 425.

²¹³ Bol d'une collection privée dont parle THARP Lars, *Hogarth's China*: ... *op. cit.*, p. 54-55.

personnages de *A Midnight Modern Conversation*, permet de montrer la voie permettant d'atteindre la raison. Mieux encore, le lieu du café représenté dans l'œuvre étudiée permet de faciliter la corrélation que l'on peut faire entre les Lumières anglaises et l'un des lieux dans lesquels le discours éclairé a circulé – les cafés ou clubs anglais étant les lieux par excellence de réunion pour diffuser les idées des Lumières.

Pour revenir spécifiquement à ce mémoire, l'objectif a été de partir d'une définition élargie du paradoxe ce qui a soulevé une question : faut-il parler simplement d'un paradoxe dans l'art visuel de William Hogarth en son temps, ou bien s'agit-il d'en voir un par le biais d'une vision plus récente ? Cette question reste en suspens et reste l'une des plus grandes interrogations de l'axe de cette recherche qui part volontairement d'une définition prenant en compte à la fois le siècle mais aussi un point de vue qui nous est plus contemporain. Quoi qu'il en soit, l'œuvre s'inscrit dans ces deux temporalités de par sa date de création ainsi que par sa riche postérité qui en fait un art qu'il faut à la fois situer historiquement et que l'on peut approcher avec un œil nouveau étant donné l'universalité du sujet et des concepts utilisés.

Bibliographie/ Webographie

Entretien/Correspondance

Frédéric Ogée lors d'un entretien, en distanciel, le mardi 13 avril 2021.

Peter de Voogd lors d'une correspondance par e-mail datant du 29 et 30 mars 2021.

Sources primaires

Principaux outils encyclopédiques/ dictionnaires utilisés

Cyclopaedia ou An Universal Dictionary of Arts and Sciences, vol. II, 1^{ère} édition, 1728.

Cyclopaedia ou An Universal Dictionary of Arts and Sciences, vol. II, 5^e édition, 1741.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol. XI, 1765, p. 894b–895a.

Sources de William Hogarth ou sur l'œuvre étudiée

BANCKS John, « To M. Hogarth on his Modern Midnight Conversation », In *Miscellaneous works, in verse and prose*, Londres, National Art Library, « Dyce Collection », 1738.

HOGARTH William, *The Analysis of Beauty*, Londres, Yale University Press, 1997 [1753].

Ouvrages critiques/ littéraires/philosophiques et œuvres théâtrales du XVIII^e siècle

ARBUTHNOT John, GAY John, POPE Alexander, *Three Hours After Marriage*, New York, Kraus Reprint Company, 1975 [1717].

ASHLEY-COOPER Anthony (3^e comte de Shaftesbury), *Characteristics of men, manners, opinions, times*, Londres, G. Richards, 1900 [1711].

BEATTIE James, *Essays: on poetry and music, as they affect the mind ; on laughter, and ludicrous composition ; on the utility of clasical learning*, Édimbourg, William Creech, 1778.

DEFOE Daniel, *Moll Flanders*, New York, Random House, 1991 [1722].

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, 2011 [1830].

FIELDING Henry, *Joseph Andrews*, Londres, Forgotten Books, 2019 [1742].

FIELDING Henry, *The Author's Farce and the Pleasures of the Town*, New York, Garland, 1974 [1730].

GAY John, *The Beggar's Opera*, Londres, Penguin Books, 1986 [1728].

HUTCHESON Francis, *Thoughts on Laughter and observation on « The Fable of the Bees »*, Bristol, Thoemmes, 1989 [1758].

IRELAND John, *Hogarth illustrated*, Londres, Routledge, 1884 [1791].

LAMOTTE Charles, *An Essay upon Poetry and Painting, with relation to the sacred and profane history: with an appendix concerning obscenity in writing and painting*, Londres, F. Fayram, 1730.

MANDEVILLE Bernard, *The Fable of the Bees*, New York, Georges Olms Verlag, 1981 [1714].

NIVELON Francis, *The Rudiments of Genteel Behavior*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2003 [1737].

REYNOLDS Joshua, *Discourses on Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, IV^e Discours, 1975 [1778].

SWIFT Jonathan, *Gulliver's Travels*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1726].

WALPOLE Horace, *Anecdotes of Painting in England*, vol. IV, Londres, J. Dodsley, 1782 [1762].

WALPOLE Horace, *Anecdotes of painting in England: with some account of the principal artists, and incidental notes on other arts*, vol. IV, Londres, Shakespeare Press, 1826 [1762].

Sources secondaires/ Littérature critique

AGNEW Jean-Christophe, *Worlds apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1570-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 160.

ALLARDYCE Nicoll, *The Garrick Stage: Theatres and Audiences in the Eighteenth Century*, Athens, The University of Georgia Press, 1980.

ANTAL Frederick, *Hogarth and his place in European art*, New York, Basic Books, 1962.

ARASSE Daniel, *Le détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, DL 2021.

BALDINI Gabriele, MANDEL Gabriele, *L'Opera completa di Hogarth pittore*, Milan, Rizzoli, 1967.

BARIDON Laurent (dir.), *L'image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA), 2019.

BECKETT B. Ronald, *Hogarth*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1949.

BINDMAN David, BOUCHER Bruce, OGÉE Frédéric, RIDING Jacqueline, *Hogarth, place and progress*, Londres, Sir John Soane's Museum, 2019.

BINDMAN David, *Hogarth*, Londres, Thames and Hudson, 1988.

BLACK Jeremy (ed.), *Britain in the Age of Walpole*, Londres, Macmillan, 1984.

BURKE Joseph, CALDWELL Colin, *Hogarth : gravures*, traduit de l'anglais par PEYRELEVADE Paul, Paris, Arts et métiers graphiques, 1968.

CHING-JUNG Chen, « Tea Parties in Early Georgian Conversation Pieces », *The British Art Journal*, vol. X, n°1, 2009, p. 30-39.

COTTRET Bernard, *Histoire d'Angleterre XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F, « Nouvelle Clio », 2015.

CRASKE Matthew, « Conversations and Chimneypieces: the imagery of the hearth in eighteenth-century English family portraiture », *British Art Studies*, Issue 2, 18 Avril 2016.

DEGOTT Pierre, « Mythe ou réalité ? Le rôle du Beggar's Opera dans la Renaissance de la musique anglaise », *Revue française de civilisation britannique : Musique, Nation et identité : La Renaissance de la musique anglaise, formes et conditions*, CRECIB- Centre de recherche et d'études en civilisation britannique, vol. XVII, n°4, 2012, p. 35-49.

DELEPIERRE Octave, *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*, Londres, N. Trübner & cie, 1870.

DE PILES Roger, « Observations on the Art of Painting of Charles Alphonse du Fresnoy », In DU FRESNOY Charles-Alphonse (ed.), *Art of Painting*, Londres, B. L. and sold by W. Taylor, 1716, p. 128-129.

DE VOOGD J. Peter, *Henry Fielding and William Hogarth: The Correspondences of the Arts*, Amsterdam, Rodopi, 1981.

DOBSON Austin, *William Hogarth*, Londres, Heinemann, 1907.

DONALD Diana, *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1996.

DULCK Jean, HAMARD Jean, IMBERT Anne-Marie, *Le théâtre anglais de 1660 à 1800*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

DUVAL Sophie, MARTINEZ Marc, *La satire : littératures française et anglaise*, Paris, Armand Colin, 2000.

EARLE Peter, *The making of the English middle class: business, society and family life in London, 1660-1730*, Berkeley, University of California press, 1989.

EDWARDS Ralph, *Early conversation pictures from the Middle Ages to about 1730: a study in origins*, Londres, Country Life Limited, 1954.

EINBERG Elizabeth, *William Hogarth, a complete catalogue of the paintings*, New Haven, Yale University Press, 2016.

ELKIN Peter, *The Augustan Defence of Satire*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

FALLETTA Nicholas, *Le Livre des paradoxes*, Paris, Diderot, 1998.

FARGE Arlette, *Le Cours ordinaire des choses dans la cité du XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1994.

FERRIEUX Robert, GONDEBEAUD Louis, *Tom Jones*, Pau-Perpignan, Université de Pau et des pays de l'Adour et Université de Perpignan Via Domitia, coll. « Cours de CAPES et d'Agrégation d'anglais », 1981.

FRIED Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GEORGE Dorothy, *London Life in the Eighteenth Century*, Londres, Penguin Books, 1965.

GERVAIS DE LAFOND Delphine, *William Hogarth. Le Shakespeare de la peinture, vers la création d'un art anglais*, Namur, Lemaitre Publishing, 2015.

GIRIBONE Jean-Luc, « Le comique et l'inquiétante étrangeté : Bergson et Freud », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, vol. XXXIX, n°2, 2007, p. 17-37.

GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'Art*, Paris, Phaidon, 2001.

HALIMI Suzy, « La bataille du gin en Angleterre dans la première moitié du XVIII^e siècle », *Histoire, économie et société*, n°4, 1988, p. 461-473.

HALLETT Mark, *Hogarth*, Londres, Phaidon, 2000.

HALLETT Mark, RIDING Christine (ed.), *William Hogarth*, Paris, Hazan, 2006.

HALLETT Mark, *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1999.

HAQUETTE Jean-Louis, « 'Notre âme est un tableau mouvant'. Énergétique des émotions et puissance de l'image chez Diderot », *AUC Philologica Charles University*, n°3, 2018, p. 95-105.

HARVEY Karen, « Ritual Encounters: Punch Parties and masculinity in the Eighteenth Century », *Past and Present*, vol. CCXIV, 2012, p. 165-203.

HOGARTH William, « Autobiographical notes », In BURKE Joseph (ed.) *Hogarth The Analysis of Beauty*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

LAMOUREUX Jacques, *Le XVIII^e siècle anglais ou Le temps des paradoxes*, Paris, Harmattan, 2009.

LARYEA Fredline, *La traduction de l'humour et de l'esprit anglais dans le roman et le théâtre depuis le XVIII^e siècle à aujourd'hui : observations, méthodologies et enjeux culturels*, Thèse de Doctorat en Études anglophones, sous la direction de Christine Raguet, Paris, Université de Paris III, 2011.

LE MEN Ségolène, *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011.

LOUSSOUARN Sophie, « L'évolution de la sociabilité à Londres au XVIII^e siècle : des *coffee-houses* aux *clubs* », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°42, 1996.

LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte (dir.), MARCH Florence (dir.), *Les théâtres anglais et français (XVI^e-XVIII^e siècle) : Contacts, circulation, influences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

MARCH Florence, « L'émergence de genres dramatiques », *Théâtre Anglais de la Renaissance aux Lumières*, [site Web <http://e-ressources.univ-avignon.fr/>, cours en ligne], 2008, (page consultée le 20 avril 2021).

MARTICHOUE Élisabeth, « De la scène au tableau : modalités de passage du théâtre à la peinture dans trois tableaux de Johan Zoffany », *Itinéraires*, 2015.

MARTINEZ Marc, « L'Arlequinade anglaise et la gravure satirique au XVIII^e siècle : Élaboration esthétique et détournement politique », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. I, n° 1, 2003, p. 100-115.

MARTINEZ Marc, « 'The art of sinking' : une forme populaire, la pantomime anglaise, et la satire Tory », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°46, 1998.

MOLLER Joachim, *Hogarth in context: ten essays and a bibliography*, Marburg, Jonas Verlag, 1996.

MOUREY Gabriel, *La peinture anglaise au XVIII^e siècle*, Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1928.

NICHOLS John, STEEVENS George, *The Genuine Works of William Hogarth: Illustrated with Biographical Anecdotes, a Chronological Catalogue, and Commentary*, vol. II, Londres, Longman, 1810.

OGÉE Frédéric, « Fielding et Hogarth : les limites des correspondances », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°40, 1995, p. 143-162.

OGÉE Frédéric, « Je-sais-quoi : la représentation des formes du vivant dans l'œuvre de William Hogarth », *Dix-Huitième Siècle*, n°31, 1999, p. 249-268.

OGÉE Frédéric, « L'onction extrême : une lecture de *A Midnight Modern Conversation* (1733) de William Hogarth », *Etudes Anglaises*, vol. XLV, n°1, 1992, p. 59-65.

OGÉE Frédéric (ed.), *The Dumb show: image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.

OPPE A. Paul, *The drawings of William Hogarth*, New York, Phaidon publishers, 1948.

PAULSON Ronald, *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Londres, Thames and Hudson, 1975.

PAULSON Ronald, *Hogarth's graphic works*, Londres, The Print Room, 1989.

PAULSON Ronald, *Hogarth*, New Brunswick-Londres, Rutgers University Press, 1991-1993.

PAULSON Ronald, *Popular and Polite Art in the Age of Hogarth and Fielding*, Londres, University of Notre Dame press, 1979.

PAULSON Ronald, *The fictions of satire*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967.

PEVSNER Nikolaus, *The Englishness of English art: an expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955*, Hardmondsworth, Penguin Books, 1964.

PRAZ Mario, *Conversation Pieces: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 1971.

PRICE Cecil, *Theatre in the Age of Garrick*, Oxford, Basil Blackwell, 1973.

RETFORD Kate, *The conversation piece: making modern art in eighteenth-century Britain*, New Haven, Yale University Press, 2017.

SAMBRAS Gilles, « John Milton : De l'engagement comme contrainte à l'engagement comme vertu », *Études Épistémè*, n°29, 2016.

SHAWE-TAYLOR Desmond, *The Conversation Piece: scenes of fashionable life*, Londres, Royal Collection Trust, 2009.

SHAWE-TAYLOR Desmond, *The Georgians: eighteenth-century portraiture and society*, Londres, Barrie & Jenkins, 1990.

SHESGREEN Sean, *Engravings by Hogarth: 101 prints*, New York, Dover publications, 1973.

SIMON Robin, *Hogarth, France and British art: the rise of the arts in 18th-century Britain*, Londres, Hogarth arts, 2007.

SITWELL Sacheverell, *Conversation Pieces: a survey of English Domestic Portraits and their Painters*, Londres, B.T. Batsford Ltd., 1936.

SOCIÉTÉ DES ANGLICISTES DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR, *Aspects du comique dans la littérature anglaise : actes du congrès de Lille, 27-29 mars 1965*, Paris, Marcel Didier et Cie, 1966.

SOLKIN H. David, *Painting for money: the visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*, New Haven, Yale University Press, 1993.

STAFFORD Maria Barbara, « Redesigning the Image of Images : A Personal View », *Eighteenth-Century Studies*, vol. XXVIII, n°1, 1994, p. 9-16.

SVETLANA Alpers, *L'art de dépeindre, La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

TALLET Anne-Marie, *La politique au théâtre à Londres (1727-1737). Essai sur le théâtre mineur*, Thèse de Doctorat en Sciences Humaines et Sociales, sous la direction de Jean Dulck, Paris, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1983.

TEDESCHI Paul, *Paradoxe de la pensée anglaise au XVIII^e siècle ou l'ambiguïté du sens commun*, Paris, A.G. Nizet, 1961.

THARP Lars, *Hogarth's China: Hogarth's Painting and Eighteenth-Century Ceramics*, Londres, Merrell Holberton, 1997.

TOURNEUX Maurice, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc. revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques, les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites Conservées à la Bibliothèque Ducale de Gotha et à l'Arsenal à Paris* 7, vol. IX, Paris, Garnier, 1968, p. 407.

TRUSLER J. Revd, *The works of William Hogarth. In a Series of Engravings With Descriptions, and a Comment on Their Moral Tendency*, Londres, The London Printing and Publishing Company, 1861.

UGLOW Jennifer, *Hogarth: a life and a world*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997.

VIDAL-ROSSET Joseph, *Qu'est-ce qu'un paradoxe*, Paris, J. Vrin, « Chemins Philosophiques », 2004.

WAGNER Peter, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1995.

WATERHOUSE Ellis, *Painting in Britain: 1530 to 1790*, Melbourne, Penguin Books, 1953.

WEBSTER Mary, *Hogarth*, Londres, Studio Vista, 1979.

YAARI Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique : vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham, Summa Publications, 1988.

Annexes

Abréviations

Ill.	Illustration (seule)
Ills.	Illustrations (en série ou faisant partie d'une série d'œuvres)

Principales œuvres utilisées et dont l'illustration est nécessaire

Table des illustrations

Ill.1 : Marcellus Laroon the Younger, <i>The Dinner Party</i>	98
Ill.2 : Gawen Hamilton, <i>Thomas Wentworth, Earl of Strafford, and his Family</i>	98
Ill.3 : William Hogarth, <i>Conversation Piece (Portrait of Sir Andrew Fountaine with Other Men and Women)</i>	99
Ill.4 : Charles Philips, <i>Frederick, Prince of Wales, with the Members of 'La Table Ronde'</i>	99
Ill.5 : Attribué à Charles Philips, <i>The 'Henry the Fifth Club' or 'The Gang'</i>	100
Ill.6 : Gawen Hamilton, <i>A Conversation of Virtuosis... at the Kings Arms</i>	100
Ill.7 : William Hogarth, <i>The Wollaston Family</i>	101
Ill.8 : James Worsdale, <i>The Limerick Hell Fire Club</i>	101
Ill.9 : John Constable, <i>The Conversation of Gentlemen considered in most of the ways that make their mutual company agreeable, or disagreeable</i>	102
Ill.10 : Gawen Hamilton, <i>Nicol Graham of Gartmore and Two Friends in a Library</i>	102
Ill.11 : William Hogarth, <i>The Strode Family</i>	103
Ill.12 : William Hogarth, <i>John and Elizabeth Jeffreys and Their Children</i>	103
Ill.13 : John Faber The Younger (après Thomas Hudson), <i>Benn's Club of Aldermen</i>	104
Ill.14 : Cornelis Troost, <i>Collegium Medicum</i>	104
Ill.15 : Attribué à Joseph Highmore, <i>A Club of gentlemen</i>	105
Ill.16 : Robert West, <i>Thomas Smith and his Family</i>	105
Ill.17¹ : William Hogarth, <i>Gin Lane</i>	106
Ill.17² : William Hogarth, <i>Beer Street</i>	106

Ill.18 : William Hogarth, <i>The Distrest Poet</i>	107
Ills. 19	108
William Hogarth, <i>A Harlot's Progress : Plate 1</i>	108
William Hogarth, <i>A Harlot's Progress : Plate 2</i>	108
William Hogarth, <i>A Harlot's Progress : Plate 5</i>	108
Ill.20 : William Hogarth, <i>The Hervey Conversation</i>	109
Ill.21 : William Hogarth, <i>A Just View of the British Stage, or Three Heads are better than one</i>	109
Ill.22 : William Hogarth, <i>A Scene from 'The Beggar's Opera' VI</i>	110
Ill.23 : William Hogarth, <i>The Laughing Audience</i>	110
Ill.24 : William Hogarth, <i>David Garrick as Richard III</i>	111
Ill.25 : William Hogarth, <i>The Farmer's Return</i>	111
Ill.26 : William Hogarth, <i>The Painter and his Pug</i>	112
Ill.27 : William Hogarth, <i>The Bad Taste of the Town</i>	112
Ill.28 : William Hogarth, <i>The Indian Emperor, or the Conquest of Mexico</i>	113
Ill.29 : William Hogarth, <i>Strolling Actresses Dressing in a barn</i>	113
Ill.30 : William Hogarth, <i>Falstaff examining his recruits</i>	114
Ill.31 : William Hogarth, <i>A Rake's Progress III, The Tavern Scene ou The Orgy</i>	114
Ill.32 : William Hogarth, <i>The Man of Taste</i>	115
Ill.33 : William Hogarth, <i>The Punishment Inflicted on Lemuel Gulliver</i>	115
Ill.34 : Arthur Devis, <i>William and Lucy Atherton</i>	116
Ill.35 : Arthur Devis, <i>Mr and Mrs Bull</i>	116
Ill.36 : Arthur Devis, <i>Mr and Mrs Dashwood</i>	117
Ill.37 : Francis Hayman, <i>Portrait of a Group of Gentlemen, with the Artist</i>	117
Ill.38 : Anonyme, <i>A Family being Served with Tea</i>	118
Ills.39	119
William Hogarth, <i>The Four Stages of Cruelty : First Stage of Cruelty</i>	119
William Hogarth, <i>The Four Stages of Cruelty : Second Stage of Cruelty</i>	119
William Hogarth, <i>The Four Stages of Cruelty : Cruelty in Perfection</i>	119
William Hogarth, <i>The Four Stages of Cruelty : The Reward of Cruelty</i>	120
Ill.40 : William Hogarth, <i>Satire on False Perspective</i>	120
Ill.41 : Bol de punch en porcelaine d'exportation chinoise	121



III.1 : Marcellus Laroon the Younger, *The Dinner Party*, 1719-1725, huile sur toile, 90.8 x 85.8 cm, Royaume-Uni, Royal Collection Trust. © Her Majesty Queen Elizabeth II.



III.2 : Gawen Hamilton, *Thomas Wentworth, Earl of Strafford, and his Family*, 1732, huile sur toile, 93.4 x 83.3 cm, Ottawa, National Gallery of Canada. © National Gallery of Canada.



III.3 : William Hogarth, *Conversation Piece (Portrait of Sir Andrew Fountaine with Other Men and Women)*, 1730-1735, huile sur toile, 47.6 x 58.4 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, The John Howard McFadden Collection. © Philadelphia Museum of Art.



III.4 : Charles Philips, *Frederick, Prince of Wales, with the Members of 'La Table Ronde'*, 1732, huile sur toile, 127.6 x 102.3 cm, Royaume-Uni, Royal Collection Trust. © Her Majesty Queen Elizabeth II.



III.5 : Attribué à Charles Philips, *The 'Henry the Fifth Club' or 'The Gang'*, 1730-1735, huile sur toile, 72.4 x 90.5 cm, Royaume-Uni, Royal Collection Trust. © Her Majesty Queen Elizabeth II.



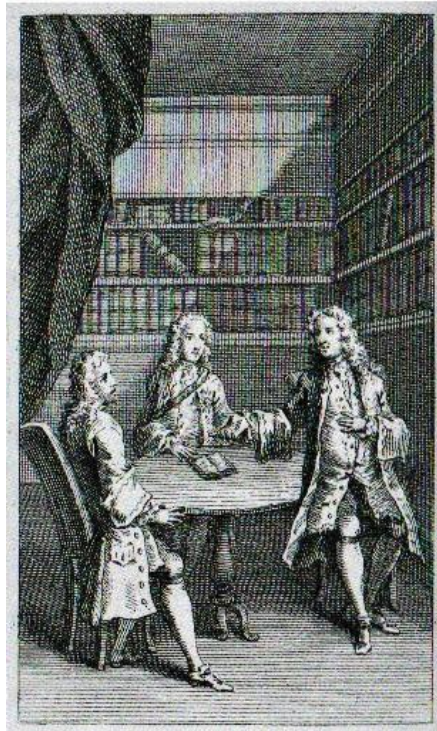
III.6 : Gawen Hamilton, *A Conversation of Virtuosis... at the Kings Arms*, 1735, huile sur toile, 87.6 x 111.5 cm, Londres, National Portrait Gallery. © National Portrait Gallery, London.



III.7 : William Hogarth, *The Wollaston Family*, 1730, huile sur toile, 102.5 x 126.4 cm, Leicester, New Walk Museum and Art Gallery. © Leicester Society of Artists.



III.8 : James Worsdale, *The Limerick Hell Fire Club*, 1736, huile sur toile, 102.2 x 77 cm, Dublin, National Gallery of Ireland. © National Gallery of Ireland.



III.9 : John Constable, *The Conversation of Gentlemen considered in most of the ways that make their mutual company agreeable, or disagreeable*, 1738, frontispice, Londres, British Library. © The British Library Board.



III.10 : Gawen Hamilton, *Nicol Graham of Gartmore and Two Friends in a Library*, s. d., huile sur toile, 63.5 x 60.5 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland. © National Galleries of Scotland.



III.11 : William Hogarth, *The Strode Family*, 1738, huile sur toile, 87 x 91.5 cm, Londres, Tate. © Tate.



III.12 : William Hogarth, *John and Elizabeth Jeffreys and Their Children*, 1730, huile sur toile, 71.8 x 90.8 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. © Yale Center for British Art.



III.13 : John Faber The Younger (après Thomas Hudson), *Benn's Club of Aldermen*, 1752-1756, mezzotinte, 25 x 35.1, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum.



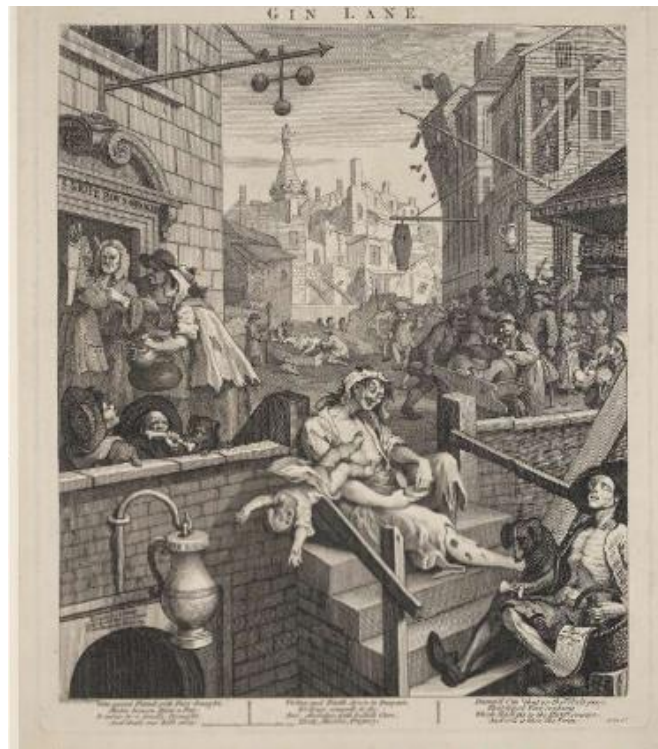
III.14 : Cornelis Troost, *Collegium Medicum*, 1724, huile sur toile, 49 × 40 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. © Rijksmuseum.



III.15 : Attribué à Joseph Highmore, *A Club of gentlemen*, 1730, huile sur toile, 47 x 58.4 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. © Yale Center for British Art.



III.16 : Robert West, *Thomas Smith and his Family*, 1733, huile sur toile, 59.4 x 89.2 cm, Warwickshire, Upton House, The National Trust. © National Trust Images.



III.17¹ : William Hogarth, *Gin Lane*, 1751, eau-forte et gravure, 38.7 x 32.1 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum.



III.17² : William Hogarth, *Beer Street*, 1751, eau-forte et gravure, 38.2 x 32.4 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum.



III.18 : William Hogarth, *The Distrest Poet*, 1736, huile sur toile, 65.9 cm × 79.1 cm, Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery. © Birmingham Museums Trust.



Ills. 19 :

William Hogarth, *A Harlot's Progress : Plate 1*, 1732, eau-forte et gravure, 31.8 x 38.9 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum. (Première œuvre en haut à gauche)

William Hogarth, *A Harlot's Progress : Plate 2*, 1732, eau-forte et gravure, 31.2 x 37.5 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum. (Œuvre en haut, à droite)

William Hogarth, *A Harlot's Progress : Plate 5*, 1732, eau-forte et gravure, 31.3 x 38.2 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum. (Dernière œuvre en-dessous des précédentes)



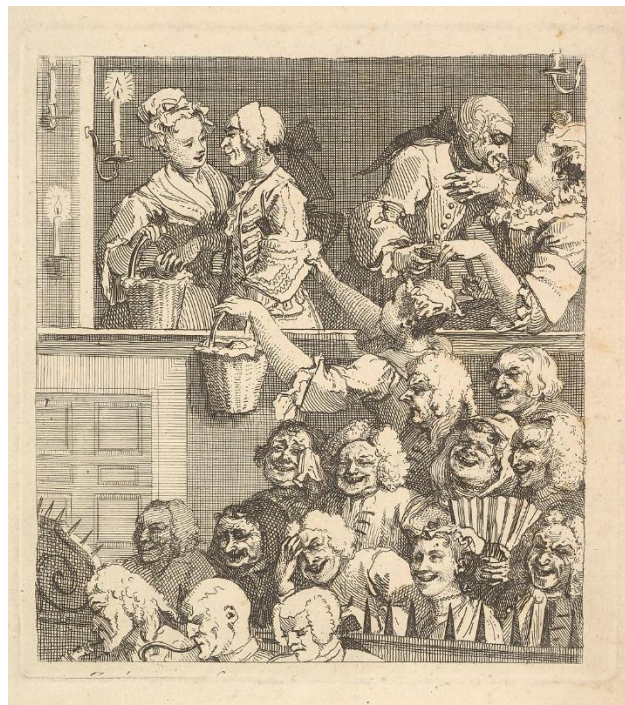
III.20 : William Hogarth, *The Hervey Conversation*, 1738-1740, huile sur toile, 101.6 x 127 cm, Suffolk, Ickworth, The National Trust. © National Trust Images.



III.21 : William Hogarth, *A Just View of the British Stage, or Three Heads are better than one*, 1724, eau-forte et gravure, 20.2 x 22.1 cm, Royaume-Uni, Royal Collection Trust. © Her Majesty Queen Elizabeth II.



III.22 : William Hogarth, *A Scene from 'The Beggar's Opera' VI*, 1731, huile sur toile, 57.2 x 76.2 cm, Londres, Tate. © Tate.



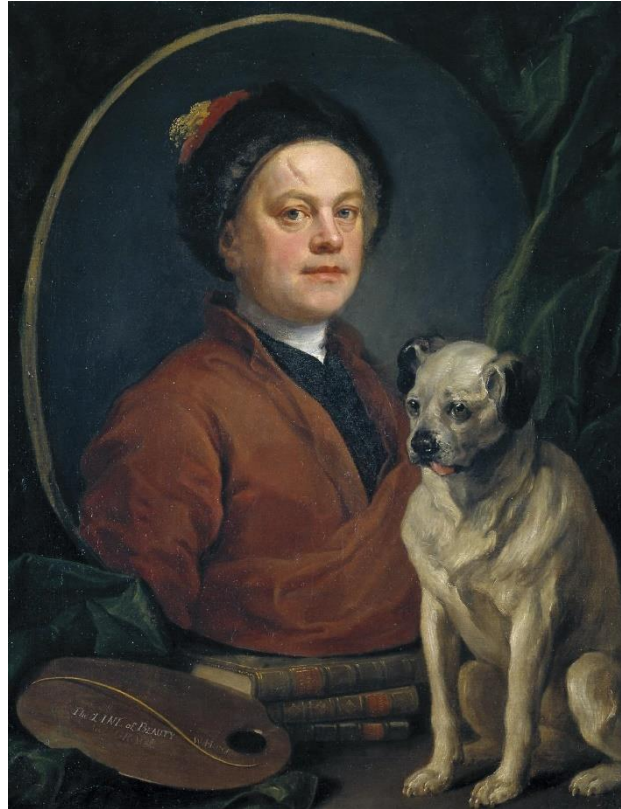
III.23 : William Hogarth, *The Laughing Audience*, 1733, gravure, 18.8 x 17.3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art.



III.24 : William Hogarth, *David Garrick as Richard III*, 1745, huile sur toile, 190.5 x 250.8 cm, Liverpool, Walker Art Gallery. © National Museums Liverpool.



III.25 : William Hogarth, *The Farmer's Return*, 1762, frontispice, 18 x 15.5 cm, Londres, Royal Academy of Arts. © Royal Academy of Arts, London.



III.26 : William Hogarth, *The Painter and his Pug*, 1745, huile sur toile, 90 x 69.9 cm, Londres, Tate. © Tate.



III.27 : William Hogarth, *The Bad Taste of the Town*, 1724, eau-forte et gravure, 12.9 x 17.5 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum.



III.28 : William Hogarth, *The Indian Emperor, or the Conquest of Mexico*, 1732-1735, huile sur toile, 131 x 146.7 cm, Collection privée.

(Source de cette image : RETFORD Kate, *The conversation piece: making modern art in eighteenth-century Britain*, New Haven, Yale University Press, 2017, p. 78)



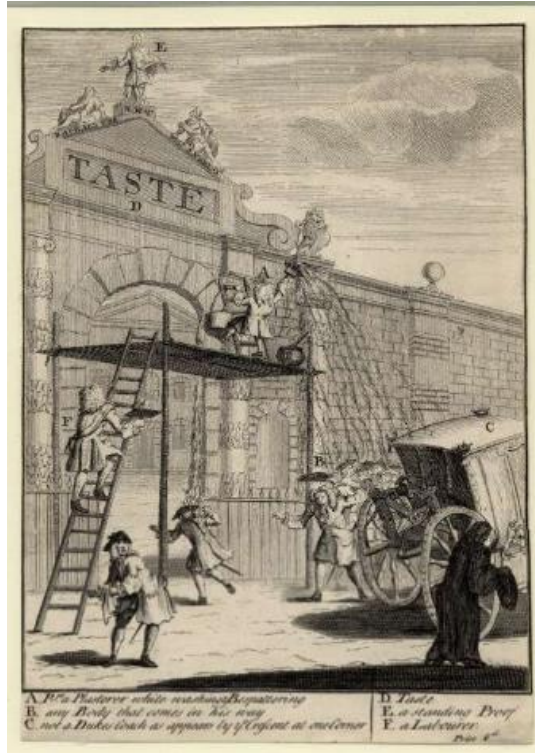
III.29 : William Hogarth, *Strolling Actresses Dressing in a barn*, 1738, eau-forte et gravure, 45.5 x 57 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art.



III.30 : William Hogarth, *Falstaff examining his recruits*, 1730, huile sur toile, 49.5 x 58.5 cm, Royaume-Uni, Courtesy The Guinness Family. © Tate.



III.31 : William Hogarth, *A Rake's Progress III, The Tavern Scene ou The Orgy*, 1732-1733, huile sur toile, 62.5 × 75.2 cm, Londres, Sir John Soane's Museum. © Sir John Soane's Museum, London.



III.32 : William Hogarth, *The Man of Taste*, 1732, gravure à l'eau-forte, 23 x 16.3 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum.



III.33 : William Hogarth, *The Punishment Inflicted on Lemuel Gulliver*, 1726, eau-forte et gravure, 21 x 31.3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art.



III.34 : Arthur Devis, *William and Lucy Atherton*, 1743, huile sur toile, 92 x 127 cm, Liverpool, Walker Art Gallery. © National Museums Liverpool.



III.35 : Arthur Devis, *Mr and Mrs Bull*, 1747, huile sur toile, 107.3 x 87 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art.



III.36 : Arthur Devis, *Mr and Mrs Dashwood*, 1750, huile sur toile, 111.8 x 96.5 cm,
Collection privée.

(Source de cette image : RETFORD Kate, *The conversation piece: making modern art in eighteenth-century Britain*, New Haven, Yale University Press, 2017, p. 181)

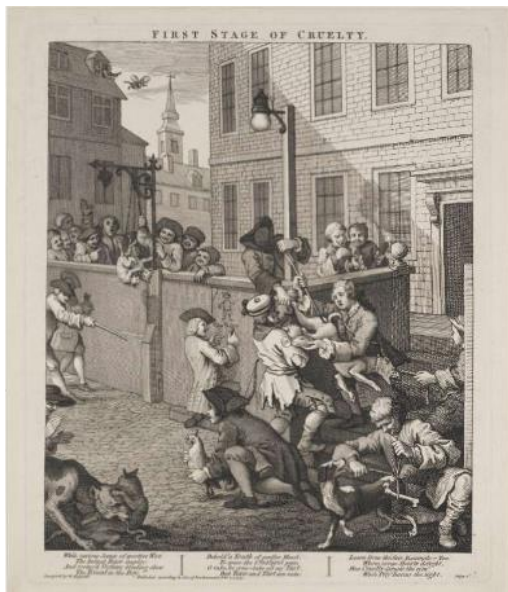


III.37 : Francis Hayman, *Portrait of a Group of Gentlemen, with the Artist*, 1740-1745, huile sur toile, 111.8 x 142.2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

© Yale Center for British Art.



III.38 : Anonyme, *A Family being Served with Tea*, 1745, huile sur toile, 106.7 x 139.7 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. © Yale Center for British Art.



Ills.39 :

William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty : First Stage of Cruelty*, 1751, eau-forte et gravure, 38.3 x 31.9 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum. (Première œuvre en haut à gauche)

William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty : Second Stage of Cruelty*, 1751, eau-forte et gravure, 38.3 x 31.9 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum. (Deuxième œuvre en haut à droite)

William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty : Cruelty in Perfection*, 1751, eau-forte et gravure, 37.9 x 31.9 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum. (Troisième œuvre en-dessous de la première)

William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty : The Reward of Cruelty*, 1751, eau-forte et gravure, 45.5 x 38.3 cm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum. (Quatrième œuvre en-dessous de la seconde)



III.40 : William Hogarth, *Satire on False Perspective*, 1754, frontispice.

(Source de l'image : FALLETTA Nicholas, *Le Livre des paradoxes*, Paris, Diderot, 1998, p. 40)



III.41 : Bol de punch en porcelaine d'exportation chinoise, 1750, Collection privée.

Première face : représentation et reprise de *A Midnight Modern Conversation* (Première image en haut)

Deuxième face : représentation d'une fête chinoise avec des hommes autour d'une table (Deuxième image en-dessous de la première)

(Source des deux images : THARP Lars, *Hogarth's China: Hogarth's Painting and Eighteenth-Century Ceramics*, Londres, Merrell Holberton, 1997, p. 54-55)