Document généré le 5 juil. 2025 07:10

Petite revue de philosophie

Hogarth et les fondements réalistes de l'esthétique moderne

Peter McCormick

Volume 11, numéro 2, printemps 1990

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1102670ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1102670ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)
2817-3295 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

McCormick, P. (1990). Hogarth et les fondements réalistes de l'esthétique moderne. *Petite revue de philosophie*, *11*(2), 137–161. https://doi.org/10.7202/1102670ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Hogarth et les fondements réalistes de l'esthétique moderne

> Il y a un conflit ou une contradiction entre le réalisme, «la copie exacte de la beauté», et l'approche formaliste, que *L'Analyse* n'essaie pas de réconcilier. On peut observer le même conflit dans l'œuvre de Hogarth. J. Burke 1955

Dans son ouvrage révolutionnaire, *L'Analyse de la beauté*, William Hogarth a tenté de fixer la compréhension instable du goût à son époque de transition. Son approche voulait montrer comment, dans une peinture, la représentation de la beauté demandait une nouvelle définition de ce concept non plus comme goût mais comme «convenance»[1]. Et représenter la convenance voulait dire non pas

1. Hogarth 1753. Je me réfère à la reproduction fac-similé (New York, Garland). Des détails bibliographiques peuvent être trouvés dans S. Read, «Some Observations on W. Hogarth's *Analysis of Beauty* : A Bibliographical Study», *Huntington Library Quarterly*, 5 (1941-42), p. 360-73. Pour l'information bibliographique sur d'autres œuvres du dix-huitième siècle en Angleterre, voir J.W. Draper, *Eighteenth-Century English Aesthetics* (Heidelberg, 1931). L'ouvrage de base sur Hogarth est R. Paulson, *Hogarth : His Life, Art, And Times*, 2 volumes (New Haven, 1971). Pour les origines historiques voir D. Jarrett, *England in the Age of Hogarth* (London, 1974).

l'imitation passive d'œuvres précédentes mais la participation active de l'œil du peintre pour interpréter la variété, le mouvement, la complexité de la structure et des formes organiques vitales de l'univers naturel. Pour Hogarth, voir réellement les objets ne consiste pas à copier d'une manière linéaire les formes statiques que laisse l'uniformité de la nature, une fois les opérations de la perception achevées. Mais, plutôt, voir les objets réellement signifie lire d'une façon non-linéaire les interactions dynamiques et formelles entre la variété à l'intérieur de l'uniformité de la nature et les exigences d'une perception visuelle nécessaire pour une composition active.

Les conséquences d'une telle vision innovatrice ont été d'une importance capitale dans le développement de l'esthétique au dix-huitième siècle. Ainsi, dans une récente discussion, J. Lindsay écrit que chez Hogarth :

> la relation nouvelle entre la vie et l'art nécessitait le rejet de tous les vieux (aristocratiques) systèmes de valeurs ou de patronage, la création d'un public différent et plus large, la recherche de nouveaux moyens pour atteindre ce public; et, en même temps, la création de méthodes inhabituelles pour enseigner l'art, avec le rejet de toutes formes de "copie". La nouvelle forme de conscience produite par l'accent mis sur le mouvement et la participation, sur une relation inusitée avec le public, était liée à la corrélation entre l'art et le théâtre. Ici, on a donné un point de vue réaliste au concept baroque d'un théâtre cosmique, dans lequel Hogarth fut aidé par sa réponse à *L'Opéra du Pauvre*. Sa critique sociale prenait sa force dans la notion que chacun joue un rôle, prétend être autre que son moi vrai ou naturel; le drame résidait dans le conflit entre le moi réel et le rôle imposé, à travers lequel les hommes se trahissent et se détruisent eux-mêmes[2].

2. J. Lindsay, *Hogarth : His Art and His World* (New York, 1979), préface. Pour en savoir plus sur les arts à cette époque voir M. McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740* (Baltimore, 1987); D. Marshall, *The Figure of Theater : Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot* (New Haven, 1986); M. Fried, *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1980); et le livre de R. Paulson, *Breaking and Remaking : Aesthetics Practice in English, 1700-1820* (Baltimore, 1990).

Or, quelles que soient les réserves que nous aimerions formuler à propos de cet exposé sommaire des idées de Hogarth — et il y en a plusieurs — cet aperçu n'en suggère pas moins deux hypothèses de travail. La première hypothèse est historique et négative : *L'Analyse* de Hogarth est un des documents cruciaux encore négligés sur le développement de l'esthétique du dix-huitième siècle anglais[3]. La deuxième est systématique et positive : l'analyse de la beauté, en termes d'interactions non-linéaires entre les formes naturelles structurées de façon dynamique et les compositions interprétatives de la perception visuelle, est un apport important dans le domaine que je suggère d'appeler les fondements réalistes de l'esthétique moderne.

En conséquence, dans le texte qui suit, j'aimerais montrer que, aujourd'hui, aucune des deux analyses dominantes de l'esthétique du dix-huitième siècle ne laisse suffisamment de place aux innovations de Hogarth. Dans chaque cas le résultat donne un portrait déformé du mouvement esthétique de ce siècle[4]. Après une ébauche de chacune de ces interprétations, j'aimerais entamer une discussion sur plusieurs des ressources conceptuelles particulières que l'analyse de Hogarth réserve encore à ceux qui voudraient explorer un point de vue différent de l'esthétique du dix-huitième siècle, point de vue ancré dans les innovations de la vision particulière du réalisme empirique de Hogarth[5]. Finalement, je voudrais suggérer, mais

3. Cf. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, ed. J. Burke (Oxford, 1955), p. xlvii.

4. Le portrait herméneutique dans, par exemple, H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Heidelberg, 1960), est également très déformé mais d'une façon différente de ce que nous pourrions appeler le portrait analytique. Voir note 5.

5. On peut trouver un commentaire beaucoup plus développé dans P. McCormick, *Modernity and the Bounds of Art : Eighteenth-Century Origins and the Realist Backgrounds of Aesthetics* (Ithaca, 1990).

non pas étudier en détails, que l'intérêt philosophique du point de vue de Hogarth peut être mis en valeur, si on le situe dans le cadre d'une discussion récente portant sur les propriétés intrinsèques.

1. Désintéressement, attitude esthétique et goût.

En 1984, dans les pages du plus important journal de ce domaine, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* un long et brûlant débat a rejailli une fois de plus[6]. Le problème principal concernait la façon de comprendre les rapports conceptuels entre les discussions contemporaines sur l'art et l'esthétique, et les recherches au dix-huitième siècle de penseurs tels que Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Hume, Burke, Gerard, Alison et Kant. Hogarth n'était pas mentionné. La question était de savoir si la ligne directrice de la réflexion qu'on retrouve dans les écrits de ces penseurs était caractérisée de façon appropriée comme l'ébauche des théories de l'attitude esthétique moderne ou, plutôt, comme le germe des préoccupations modernes sur le goût et les autres prédicats esthétiques. D'autres questions étaient également en litige dans l'échange de 1984; par exemple, la manière de lire les classiques philosophiques, d'interpréter les courants quelquefois emmêlés du platonisme et de l'empirisme au dix-huitième siècle, et, surtout, la façon de mesurer d'une manière critique l'œuvre extraordinaire de Kant du double point de vue de ses prédécesseurs et de ses successeurs. Mais la querelle de base tournait autour de la compréhension au dix-huitième siècle des réflexions soutenues sur l'art et la beauté, soit en termes de désintéressement, soit en termes de goût.

6. G. Dickie, «Stolnitz's Attitude : Taste and Perception», *JAAC*, 43 (1984), 195-203 (cité plus loin sous le nom de «Dickie 1984»), et J. Stolnitz, «"The Aesthetic Attitude" in the Rise of Modern Aesthetics», *JAAC*, 43 (1984), 205-208 (cité plus loin sous le nom de «Stolnitz 1984»).

En 1960, Jérome Stolnitz publiait *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*, qui établissait en détails les caractéristiques d'une théorie de l'attitude esthétique moderne dans les arts. Une chose quelconque doit être comprise comme belle, dit Stolnitz, quand elle devient l'objet d'«une attention désintéressée et sympathique [...] et d'une compréhension [...] pour elle-même seulement» comme, par exemple, « "l'apparence de la pierre", le bruit de l'océan, les couleurs dans la peinture»[7]. La clé de sa vision était la notion de «désintéressement», un terme capital dans l'esthétique du dix-huitième siècle.

Dans une série d'articles très remarqués, Stolnitz donnait son interprétation des écrits sur le désintéressement, tout en suggérant leurs relations primordiales avec sa propre version des théories sur l'attitude esthétique au vingtième siècle, comme celles de Bullough et de Vivas. Ainsi, dans «"Beauty" : Some Stages in the History of An Idea», Stolnitz essayait de montrer comment notre négligence contemporaine de la notion de beauté était une conséquence de «la dégradation de la "beauté"» chez les penseurs du dix-huitieme siècle et de leur intérêt pour la notion «logiquement prioritaire» de l'esthétique[8]. Dans un second article, «Of the Origins of Aesthetic Disinterestedness», Stolnitz affirmait que le concept de désintéressement était la clé de la théorie moderne de l'esthétique. Il écrivait : «S'il y a une seule croyance qui est la propriété commune de la pensée moderne, elle consiste dans un certain mode d'attention indispensable, mais distinct de la perception des belles choses[9].» Stolnitz prenait pour acquis que ce con-

7. Boston, 1960, p. 34-35.

8. *Journal of the History of Ideas*, 22 (1961), p.185-86 et 189.

9. *JAAC* (1961), reproduit dans G. Dickie et R. J. Sclafani, *Aesthetics : A Critical Anthology* (New York, 1977). La page est celle de la reproduction, p. 607. Cette anthologie comprend dans son excellente bibliographie des références aux autres articles non-historiques de Stolnitz et de Dickie. Une deuxième édition de cette anthologie, revisée de manière très substantielle, a été publiée en 1989.

cept était «l'idée motrice» qui avait amené les penseurs britanniques du dix-huitième siècle à développer une discipline philosophique générale et autonome appelée théorie esthétique.

Avec le troisième des articles de 1961, la perspective se rétrécissait. Dans «On the Significance of Lord Shafterbury in Modern Aesthetic Theory», Stolnitz essayait de montrer que «l'esthétique britannique était dirigée avant tout vers l'analyse descriptive de l'expérience esthétique», que le point central de l'analyse était la notion de la perception esthétique, et que le résultat était la définition de «"l'art" dans les termes de l'attitude de la perception désintéressée, ou bien chez le spectateur, comme Bell, ou transposée dans l'esprit de l'artiste créateur, comme Croce[10]». Stolnitz déchiffrait la signification de «désintéressement» dans l'ouvrage de transition de Shaftesbury, dans lequel des éléments de la Renaissance, du Moyen Âge, et des points de vue anciens sur l'harmonie coexistaient dans une opposition difficile avec la propre tentative de Shaftesbury de définir une notion novatrice du désintéressement. Dans l'article final de la série, «Locke and the Categories of Value in Aesthetic Theory», Stolnitz affirmait que le travail de Shaftesbury fut complété par Hutcheson qui rejetait, d'une manière discutable, la compréhension chez Locke des belles choses et de la beauté comme idée complexe[11]. Cependant Hutcheson n'allait pas jusqu'à développer «une analyse phénoménaliste» de la beauté. Car Burke fit en sorte non seulement de compléter la critique de l'héritage de Locke sur l'esthétique, mais de transformer le système de valeurs du dix-huitième siècle.

10. *The Philosophical Quarterly*, 2 (1961), p. 98-99. Pour une comparaison de la vision de Stolnitz sur Hutcheson avec, par exemple, celle de J. Moore dans «The Two Systems of F. Hutcheson», dans M.A. Stewart, ed., *Studies in the Philosophy of the Scottish Enlightenment* (Oxford, 1990), p. 37-61.

11. *Philosophy*, 338 (1963), p. 47-48.

Cette transformation menait tout naturellement à l'établissement de la notion de la perception esthétique comme centre de l'expérience de l'art, alors que l'esthétique venait déplacer le beau comme notion capitale de la réflexion sur les arts. Bref, au dix-huitième siècle, le mouvement de la pensée sur les arts, de Locke à Kant, est, si on se fie à la lecture de Stolnitz, une transformation progressive de la notion du beau vers celle du désintéressement. Et le désintéressement lui-même doit être compris comme perception esthétique, donc comme précurseur de la notion moderne de l'attitude esthétique. Ainsi, les racines historiques du trait caractéristique de la réflexion sur les arts doivent être trouvées dans l'énonciation graduelle, au dix-huitième siècle, de la notion de la perception esthétique qui culmina dans le livre de Burke, *Inquiry*, en 1757.

L'audacieux et détaillé travail de Stolnitz, comprenant à la fois une théorie des arts, dans le livre de 1960, complétée par une généalogie historique de sa théorie, dans les quatre articles parus entre 1961 et 1963, n'alla pas sans susciter de controverse. Dans la partie historique de son livre de 1971, *Aesthetics : An Introduction*[12], George Dickie proposait une lecture différente du dix-huitième siècle.

Dickie affirmait que Stolnitz avait tort «en attribuant... la perception esthétique aux penseurs britanniques du dix-huitième siècle[13]». Il nuançait cependant en admettant que Stolnitz avait raison d'insister sur le désintéressement comme notion capitale dans les théories du dix-huitième siècle et sur ses liens avec la notion de la beauté. Mais Dickie insistait pour dire, contre les théoriciens de l'attitude

12. Indianapolis, 1971 (cité plus loin sous le nom de «Dickie 1971»). Pour une partie de l'œuvre de base antérieure voir Dickie, «All Aesthetic Attitude Theories Fail : The Myth of the Aesthetic Attitude», *American Philosophical Quarterly*, 1 (1964), p.56-66 qui discute d'autres écrits de Stolnitz.

13. Dickie 1984, p. 195.

esthétique moderne comme Stolnitz, que de pareils liens entre le désintéressement et la perception n'existaient pas.

Dickie s'est donné la peine de mettre l'accent, à plusieurs reprises, sur le fait que le point le plus important du débat était la montée de la théorie du goût. Chaque penseur au dix-huitième siècle fut amené à rendre la beauté subjective tout en associant le goût à une quelconque caractéristique objective du monde. Et l'apparition de théories «esthétiques» (les guillemets sont de Dickie) passa pour être postérieure aux beaux jours des théories sur le goût : «Avec l'abandon de l'approche de la philosophie-du-goût, les théories "esthétiques" commencèrement à s'implanter[14].» Et Dickie de conclure : «Avant le dix-huitième siècle, la beauté était un concept central; pendant le siècle, il fut remplacé par le concept de goût; à la fin du siècle, on avait épuisé le concept de goût, et la voie était ouverte au concept de l'esthétique[15].»

Dans son deuxième livre paru en 1974, *Art and the Aesthetic*[16], Dickie prétendait que Stolnitz avait également tort de prendre à la fois Addison et Alison comme des théoriciens de l'attitude esthétique. Même s'il affirmait que sa préoccupation première était de décrire les différences entre les théories de l'attitude esthétique et les théories du goût, Dickie soutenait que les premiers théoriciens de l'attitude esthétique n'étaient pas les Britanniques du dix-huitième siècle mais certains penseurs allemands. Ce sur quoi il s'appuyait était sa description de ce qu'il appelait la

14. Dickie 1971, p. 31.

15. Dickie 1971, p. 32.

16. Ithaca, 1974 (cité plus loin sous le nom de «Dickie 1974»). Ce livre comprend l'article de Dickie «Taste and Attitude : The Origin of the Aesthetic», *Theoria*, 39 (1973). Dickie présente un portrait historique quelque peu différent dans *Evaluating Art* (Philadelphia, 1989). Dans un nouveau manuscrit portant sur les figures-clés du dix-huitième siècle, Dickie prépare une version beaucoup plus compréhensible, fortement centrée sur les associationnistes (communication privée).

structure en cinq parties de la théorie du goût[17] qu'il utilise ensuite pour critiquer les attributions des théories de l'attitude esthétique de Stolnitz à des penseurs britanniques. Cette discussion amena Dickie à sa position de 1984 qui disait que l'explication première des fausses allégations de Stolnitz, au sujet des penseurs anglais comme théoriciens de l'attitude esthétique, était «le fait qu'il (Stolnitz) ne comprend pas entièrement la nature de la théorie de l'attitude esthétique que lui-même défend[18]».

Après la nouvelle analyse des penseurs britanniques du dix-huitième siècle dans les articles de 1961 à 1963 de Stolnitz, puis l'acceptation prudente suivie de la remise en question radicale dans les livres de 1971 et 1974 de Dickie, le troisième chapitre de cette histoire n'était pas difficile à prévoir. Car Stolnitz formulait une critique des positions de Dickie aussi bien qu'un plaidoyer en faveur de son propre point de vue dans un article de 1978, «"The Aesthetic Attitude" in the Rise of Modern Aesthetics»[19]. Cet article sembla mettre un terme à cette controverse jusqu'à ce qu'arrive la réponse tardive de Dickie en 1984, suivie de la réplique immédiate de Stolnitz, débat par lequel nous avons débuté.

Dans son article de 1978, Stolnitz s'attaquait à l'affirmation de Dickie qui disait que les théories de l'attitude esthétique ne furent pas complètement élaborées avant Schopenhauer, et à sa supposée justification par un recours aux structures apparemment différentes que les théories du dix-neuvième siècle allemand révèlent, quand elles sont comparées avec les théories britanniques du dix-huitième siècle. Plus spécifiquement, Stolnitz remettait en question la distinction majeure que Dickie faisait entre les

17. Dickie 1974, p. 55 et suivantes.

18. Dickie 1984, p. 195. Il faut noter que, dans son livre de 1989, Dickie parle maintenant d'une structure en quatre parties pour la théorie du goût (p.20-21).

19. *JAAC*, 36 (1978), p. 409-422 (cité plus bas sous le nom de «Stolnitz 1978»).

théories du goût (la contribution anglaise) et les théories de l'attitude esthétique (la contribution allemande). Le cœur du litige consistait, de l'aveu même de Dickie, à souligner que les deux théories partagent la notion fondamentale de désintéressement, et, ensuite, à démontrer que l'interprétation la plus plausible de cette notion «efface la distinction sur laquelle les arguments de Dickie s'appuient[20]». Stolnitz concluait que «les modèles théoriques de Dickie sont à la fois formulés de façon brouillonne et inconsistants en profondeur, et, plus encore, ils ne réussissent pas à faire le lien entre la pensée des Britanniques et celle de Schopenhauer[21]».

Dans sa partie de l'échange de 1984, Dickie fit cependant ressortir plusieurs accusations sérieuses auxquelles Stolnitz n'a pas répondu dans sa réplique acerbe bien que tout à fait prévisible. Ainsi, on n'a pas tenu compte de l'affirmation de Dickie qui prétendait que Stolnitz avait tort en attribuant non pas le désintéressement mais la perception désintéressée aux penseurs britanniques. Et puisque Dickie ajoutait que c'était précisément la présence ou l'absence de cette compréhension particulière de la perception qui distinguait les deux sortes de théories — cette composante manquait dans les théories britanniques du goût tandis que les théories allemandes de l'attitude l'incluaient — l'opinion de Stolnitz, que le point de vue de Dickie était une distinction sans différence, demeurait controversée[22].

2. L'esthétique, le goût et la beauté.

L'exposé du mouvement esthétique du dix-huitième siècle, en termes d'une élaboration progressive de la com-

20. Stolnitz 1978, p. 412.

21. Stolnitz 1978, p. 409.

22. Chacun des deux auteurs cités ici a eu ses partisans. Pour Stolnitz, voir

préhension de la beauté comme conséquence de l'adoption d'une «attitude esthétique», et sa remise en question, dans les détails, d'une théorie du goût n'est pas sans intérêt. En particulier, les discussions premières à partir de Locke jusqu'à Shafterbury, Addison et Hutcheson sont précieuses, et l'attention portée aux théoriciens qui ont suivi, au dix-huitième siècle, sont utiles. Mais, en général, cet exposé est sérieusement trompeur. En effet, il suggère avec force que l'évolution de l'esthétique au dix-huitième siècle culmine dans une série de réflexions dont on dit qu'elles annoncent les idées du vingtième siècle, que ce soient les théories de l'attitude esthétique ou les théories du goût. Mais, malgré tout, il n'arrive pas à montrer le bouleversement majeur qui interrompt définitivement cette lecture progressive.

Ce bouleversement, comme le montre même un survol chronologique bref et incomplet, c'est la montée au milieu du siècle d'un courant empirique, spécifiquement «réaliste» en esthétique et en littérature — ébauché à la fois par Henry Fielding dans la «Preface» de *Joseph Andrews* (1742) et dans son *Essay on the Knowledge and the Characters of Men* (1743) et dans les gravures de

S. K. Saxena, «The Aesthetic Attitude», *Philosophy East and West*, 28 (1978), p. 81-90; la critique de cet article dans E. Coleman, «On Saxena's Defense of the Aesthetic Attitude», *PEW*, 29 (1979), p. 95-97; et M.H. Snoeyenbos, «Saxena on the Aesthetic Attitude», *PEW*, 29 (1979), p. 99-101, en même temps que la réponse de Saxena, «Reply to My Critics», *PEW*, 29 (1979), p. 215-220. Voir aussi J. Margolis, «Review of Dickie's *Art and the Aesthetic*», *JAAC*, 33 (1975), p. 341-345, en même temps que L'article de Dickie «A Reply to Professor Margolis», JAAC, (1975), p. 229-231. Le point de vue de Dickie est appuyé par P. Kivy, «Recent Scholarship and the British Tradition : A Logic of Taste — The First Fifty Years», dans Dickie et Sclafani 1977, p. 621-642, et J. Fisher, «Review of Woltersterff's *Art in Action*», *JAAC*, 39 (1980), p. 209-210. Finalement, on doit faire mention de plusieurs autres pièces : l'article de R. Arnheim «Reconsiderations 2 : Review of Langfeld's *The Aesthetic Attitude*», *JAAC* 39 (1980), p. 201-203, et l'article de Dickie «Reconsiderations 6 : Review of Prall's *Aesthetic Judgment*», *JAAC*, 42 (1983), p. 83-84, aussi bien que son livre, *The Art Circle* (New York, 1984).

Hogarth *Characters and Caricatures* (1743), esquissé à l'époque du *Self-Portrait* (1745) de Hogarth et dans le chapitre sur les contrastes de *Tom Jones* (1749) de Fielding, déjà parodié dans le caractère fictif «Painter Pallet» dans *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751, chapitres 46-50 et 67) de Tobias Smollett, complètement défini dans *The Analysis of Beauty* (1753) de Hogarth, traduit en allemand et remarqué par Lessing (1754), discuté dans *Dialogue on Taste* (1755) de Allen Ramsay, développé dans *Enquiry into the Origin of an Idea of the Sublime and the Beautiful* (1757) de Burke, répété par Hogarth dans sa dédicace pour la gravure «The Bench» (1758), complètement intégré dans *Tristram Shandy* (1759-67) de Lawrence Sterne que Hogarth a illustré, traduit en italien en 1761, mis en doute dans *Elements of Criticism* (1762) de Lord Kames, et, enfin, attaqué ouvertement tout en étant plagié silencieusement dans *Salon de 1765* (1765) de Diderot. La tentative de décrire l'esthétique du dix-huitième siècle, dans les termes anachroniques d'une préparation lentement développée, en vue des théories esthétiques du vingtième siècle, doit être remise en question. Car, comme nous l'avons vu, une telle description ne tient pas compte des riches développements du milieu du siècle.

Ce qui affaiblit définitivement cet exposé, par ailleurs toujours valable, est, je crois, la conjonction de cette négligence majeure du milieu du siècle en plus des éléments centraux du traité révolutionnaire de Hogarth. Loin d'essayer d'articuler une compréhension de la beauté en termes de l'attitude esthétique, Hogarth met sans cesse l'accent sur la nature et non sur le sujet. Dans la même veine qu'une de ses sources, la traduction du traité de Lomazzo par Haydock, *Tracte containing the Artes of Curious Paintinge, Carringe and Buildinge* (Oxford, 1598), Hogarth est préoccupé par «la recherche de la nature des choses» comme le dit Lomazzo en montrant les principes fondamentaux de la beauté dans la nature même (xx,1,7).

Contrairement aux connaisseurs qui insistent sur «la manière dont les toiles sont peintes», Hogarth voyait sa tâche comme celle de «perfectionner dans leur esprit les idées qu'ils doivent avoir des objets eux-mêmes dans la nature»(4,6). Cette tâche consistait à entraîner «"l'œil du peintre" à recevoir ces nouvelles impressions», ou dans une des phrases-clés de Hogarth, «à voir réellement les objets»(4,5). Un pareil œil arrive à saisir éventuellement «la complète organisation de la forme» dans la nature (xvii) en faisant un usage approprié des six principes fondamentaux — la convenance, la variété, l'uniformité, la simplicité, la complexité et la quantité — qui «coopèrent dans la production de la beauté... quand ils sont justement fondus ensemble»(12).

Même si quelquefois Hogarth parle comme si entraîner l'œil du peintre pouvait consister à adopter une certaine attitude devant les objets naturels, cet entraînement est basé en fait sur l'intérêt de Hogarth non pas pour les états mentaux, mais pour l'anatomie, la psychologie et, particulièrement, pour la perception visuelle. Dans ce contexte, le rappel d'un des exemples célèbres de Hogarth nous aide à voir jusqu'à quel point la caractérisation de l'esthétique du dix-huitième siècle, en termes uniquement d'attitude esthétique, s'écarte du caractère empirique très marqué quoique subtil des recherches de Hogarth. Prenons une figure

> qui représente l'œil, à une distance de lecture normale, regardant une rangée de lettres, mais fixé avec la plus grande attention sur la lettre A du milieu.
>
> Or, à mesure que nous lisons, supposons un rayon allant du centre de l'œil à la lettre qu'il regarde la première, et bougeant avec lui successivement de lettre en lettre, sur toute la longueur de la ligne; mais si l'œil s'arrête sur n'importe quelle lettre, A, pour l'observer plus attentivement que les autres, ces autres lettres vont devenir de plus en plus imparfaites à la vue, plus elles sont éloignées de chaque côté de A... ; et quand nous nous efforçons de voir toutes les lettres d'une ligne également parfaites d'un seul regard, pour ainsi dire, le rayon ima-

> ginaire doit la parcourir dans les deux sens avec une grande vitesse. Ainsi, même si l'œil, à strictement parler, peut seulement porter une grande attention à ces lettres successivement, toutefois la facilité et la vitesse stupéfiante avec lesquelles il accomplit sa tâche, lui permet de voir d'un seul coup d'œil immédiat des espaces considérables avec une satisfaction suffisante.
>
> Par suite, nous devons toujours supposer un tel rayon principal se mouvant avec l'œil, et retraçant les parties de chaque forme que nous entendons examiner de la manière la plus parfaite : et lorsque nous voudrions suivre avec exactitude la marche d'un objet quelconque en mouvement, il faut toujours supposer que ce rayon se meut avec le corps.
>
> Par cette manière de s'occuper des formes, nous retrouverons qu'elles font, au repos ou bien en mouvement, mouvoir ce rayon imaginaire; ou, à plus proprement parler, l'œil lui-même, l'affectant de ce fait plus ou moins agréablement, selon les différents mouvements et formes (25-26; on n'a pas souligné ici ce qui l'avait été par l'auteur).

Ce long exemple n'est toutefois pas sans ambiguïté. En particulier, la propriété exacte qui caractérise certaines formes demeure obscure. Toutefois, les propos de Hogarth, ici comme ailleurs, sont clairement sur la nature et non sur le sujet. Bref, comme le suggère une réflexion sur les détails de cet exemple, la place révolutionnaire de l'œuvre de Hogarth dans le mouvement de l'esthétique du dix-huitième siècle, de même que son entière théorie de la beauté, insistant de toute évidence sur la primauté de la nature et non sur l'artiste, interdisent de se satisfaire de façon définitive devant une des analyses majeures de l'esthétique du dix-huitème siècle, principalement en termes de théories de l'attitude esthétique.

Le second exposé analytique de ce mouvement, cette fois en termes de théories du goût, n'est pas sans intérêt non plus. La remise en question d'une telle lecture de l'attitude esthétique est particulièrement claire, et la structure générale des théories du goût est joliment expliquée. Mais

je tiens à faire remarquer que cette lecture nouvelle est également erronée et pour à peu près les deux mêmes raisons que sa rivale. Car, historiquement, le deuxième exposé ne laisse toujours pas de place, malgré l'attention portée à Burke, à l'idée maîtresse qui est la suivante : le milieu du siècle apporte non seulement un développement en esthétique mais une rupture saisissante et révolutionnaire avec le passé. De plus, on ne peut saisir la nature de cette révolution en portant attention uniquement à l'importance que porte Burke à l'empirisme. On doit plutôt nuancer le discours sur l'empirisme en regardant de près les différents sens que le réalisme prend au milieu du siècle. Finalement, la remarque, dans le second exposé, que le concept de goût remplace le concept de la beauté pendant le dix-huitième siècle doit être vue comme fortement erronée, de quelque manière qu'on lise l'histoire beaucoup plus complexe de la fin du siècle.

Si nous retournons aux interactions remarquables entre l'esthétique et la littérature disons, de 1743 quand Fielding et Hogarth publièrent leurs réflexions fortement apparentées sur la caricature, jusqu'en 1773 quand Kant publia sa pré-critique *Beobachtungen*, nous ne pouvons pas justifier cette idée que le concept de goût remplace celui de la beauté. Et, si nous regardons en détails *L'Analyse de la Beauté* de Hogarth, publiée en 1753, nous ne pouvons trouver là aucune analyse positive du goût. Le goût, plutôt, comme le désintéressement, est dénigré à plusieurs reprises — «le goût est si flou quand il n'a pas de principes solides pour sa formulation(7,5)». La tâche majeure est plutôt de rechercher les causes physiques de la beauté et, de cette façon, de remplacer le vague discours sur le goût et la beauté comme ce «je ne sais quoi» auquel se référaient les plus anciens théoriciens, par une discussion attentivement menée sur certaines propriétés que montrent les objets naturels. Cette discussion, soigneusement associée à un vif intérêt pour l'anatomie de

la perception visuelle, comme nous l'avons vu particulièrement dans le long exemple que Hogarth donne du processus de lecture, mène à une compréhension plus profonde de la beauté et pas du tout du goût.

Or, la beauté est considérée comme variété sans uniformité. Mais la formule de Hutcheson n'est pas que retournée. Hogarth insiste sur la qualité première de la beauté comme «une variété composée» à l'intérieur de l'uniformité, une variété «avec dessein» comme il dit(17). Et la perception de cette variété composée semble découler d'un mélange approprié des six principes fondamentaux, de telle manière que le premier, la convenance, reste supérieur dans l'adaptation fonctionnelle des parties d'un objet au tout. Hogarth insiste pour dire que ce sont ces qualités qui procurent la beauté et le plaisir qui l'accompagne.

Chez Hogarth, l'importance première, qu'il met sur la relation entre certaines propriétés des objets et certaines idées de l'esprit qui mènent à une compréhension plus riche, plus nuancée non pas du goût mais de la beauté, peut être notée dans un autre exemple célèbre de son traité. Résumant cet exemple plus loin dans le traité, il nous donne cette clé : «Considérons les surfaces des objets comme autant de coquilles avec leurs fils étroitement réunis ensemble»(37).» Voici sa description :

> que l'on imagine tout objet examiné comme ayant été évidé de son contenu intérieur si méticuleusement qu'il n'en reste qu'une mince coquille, correspondant exactement, par sa surface tant intérieure qu'extérieure, à la forme de l'objet lui-même; et supposons pareillement que cette mince coquille soit formée de fils très fins, étroitement réunis ensemble et également perceptibles, que l'œil soit censé les observer du dehors ou du dedans; et nous trouverons que les idées des deux surfaces de cette coquille coïncident naturellement. Le mot même de coquille semble nous montrer semblablement les deux surfaces.
>
> L'utilité de cette curieuse idée, comme certains l'appelleront peut-être, s'avèrera fort grande dans le développement de cet

> ouvrage; et plus nous penserons souvent aux objets sous cette forme de coquille, plus nous faciliterons et renforcerons cette conception de n'importe quelle portion particulière de la surface d'un objet que nous observons, en acquérant ainsi une connaissance plus parfaite de l'ensemble auquel elle appartient : parce que l'imagination pénètrera naturellement dans l'espace vide à l'intérieur de cette coquille et là, à la fois, comme d'un point central, envisagera la forme entière de l'intérieur, et remarquera si fortement les parties opposées qui se correspondent qu'elle en retiendra l'idée de l'ensemble et nous rendra maîtres de la signification de chaque aspect de l'objet, à mesure que nous en ferons le tour et l'examinerons de l'extérieur(7-8).

Encore une fois, exactement comme pour le premier exemple, tout n'est pas évident dans cette illustration. On ne sait pas trop bien comment au juste caractériser ces propriétés particulières des objets qui semblent apparaître à l'imagination quand ils sont considérés «sous cette forme de coquille». Mais, en général, comme le ferait ressortir une réflexion plus approfondie de cet exemple, nous ne pouvons plus accepter la thèse nouvelle de Dickie qui conçoit le mouvement de l'esthétique du dix-huitième siècle simplement dans le sens d'une transformation de la beauté en goût, comme nous ne pouvions plus le faire pour l'opinion rivale de Stolnitz dans le sens du développement des précurseurs des théories de l'attitude esthétique. Chaque fois le bouleversement révolutionnaire de l'esthétique du milieu du dix-huitième siècle en général aussi bien que les préoccupations soigneusement détaillées de Hogarth dans *L'Analyse de la beauté* exigent, somme toute, une interprétation tout à fait différente. Dans ma dernière partie, je voudrais maintenant donner les grandes lignes de quelques-unes des raisons que j'ai de caractériser le rôle majeur de Hogarth dans l'esthétique de ce siècle, dans les termes de ce que j'appellerai les fondements réalistes de l'esthétique moderne.

3. Apparence, réalité et continuums naturels

Je prétends qu'aucune des analyses n'est satisfaisante sur le plan historique ou vraiment intéressante sur le plan philosophique. Les deux négligent la transformation radicale des réflexions du dix-huitième siècle sur la beauté, dans l'œuvre cruciale de Hogarth au milieu du siècle. Et, même en jetant un coup d'œil rapide sur les réflexions de Burke comme étant, en partie, une suite au traité de Hogarth, les deux arguments ne réussissent pas à définir l'originalité de l'esthétique de Hogarth. Je voudrais suggérer, sans cependant entrer dans les détails, que ce qui est spécial dans le contribution de Hogarth, est la nature particulière de son empirisme, de ce que nous pourrions appeler, selon plusieurs interprétations contemporaines, son réalisme[23]. La place centrale de Hogarth dans l'esthétique du dix-huitième siècle, qu'aucune des deux analyses n'a saisie, dérive de son surprenant réalisme, et pas seulement du caractère empirique de son esthétique. Et une telle tension non résolue entre un formalisme et un empirisme dans l'esthétique de Hogarth (pas dans celle de Burke) constitue, au dix-huitième siècle, une des bases réalistes majeures de l'esthétique moderne. Tentons de jeter un regard sur les conceptions complexes, souvent inconsistantes, mais néanmoins novatrices de Hogarth, sur la nature, la perception et l'art.

> La forme ne doit jamais être considérée sans le mouvement. Cette idée amena Hogarth à rejeter l'enseignement de l'art sous toutes ses formes et à élaborer son système mnémonique, qui lui permit de toujours considérer une partie d'une forme dans ses rapports avec l'entité vivante, et qui le conduisit à ressentir profondément la forme organique. La structure, l'organisme, le mouvement étaient considérés comme étant

23. Le terme «realist» est de toute évidence délibérément vague puisque je ne veux pas ici distinguer avec netteté les différentes versions du «realism» métaphysique, épistémologique, sémantique et autres, même si je le fais ailleurs.

> tous des aspects d'une seule réalité, qui pouvait ensuite être saisie en termes de variété, complexité et simplification. Le système mnémonique impliquait que l'artiste soit en plein centre de ce qu'il décrivait, et, ainsi, un nouveau concept de l'activité artistique fut développé — l'activité et la participation devenues inséparables. Cette recherche de la forme était une recherche à l'intérieur de la forme, dans laquelle la relation de l'intellect actif et de l'objet devenait une sorte de «poursuite», et le plaisir sensuel, une partie intégrale de l'acte de saisir la forme, de la définir et d'en jouir.
>
> À son tour, la quête de la structure interne, de la totalité d'une forme était liée à la recherche de significations intérieures, d'une compréhension totalement humaine de tout ce qui était compris dans un caractère, un sens, un groupe de personnes. Ici c'était l'utilisation des signes, des ombres et des lumières significatives, qui entrait en jeu, dans un fonctionnement très complexe[24].

Nous pouvons préciser ces propos sommaires, je pense, en ayant recours à un des plus importants courants philosophiques en dehors de l'esthétique : soit les récentes tentatives pour définir de façon plus satisfaisante le délicat terme de «réalisme».

Commençant par une vue d'ensemble des différentes interprétations du «réalisme» et montrant comment chacune des composantes dépend de la vision dualiste de la réalité avec l'intelligence, ses idées et les impressions (données des sens) d'une part, et les qualités premières du monde physique d'autre part, Hilary Putman a récemment défendu le point de vue qu'une difficulté majeure affecte la notion de propriété intrinsèque, «une propriété qu'une chose quelconque a "en elle-même" indépendamment de toute contribution du langage ou de la pensée[25]».

24. Lindsay 1979, la préface.

25. *The Many Faces of Realism* (LaSalle, Ill., 1987), p. 8. Les discussions plus anciennes peuvent être trouvées, par exemple, dans ses chapitres sur le nominalisme et le réalisme dans *The Philosophy of Logic* (New York, 1971), p. 9-33.

Dans sa forme moderne indifférenciée de «disposition», la notion de propriété intrinsèque amène à nier la réalité objective et la fusion de la réalité avec la pensée. Redresser les choses demande d'éviter à la fois un matérialisme réducteur qui écarte toute émergence de l'esprit, et un relativisme extrême qui ne peut tenir compte du monde extérieur.

Cette compréhension du problème des propriétés intrinsèques amène à critiquer fortement l'insistance de Hogarth dans la discussion de la beauté de l'ensemble comme découlant de manière tout à fait fondamentale de la convenance. Car nous ne sommes pas obligés de prendre la convenance comme une propriété intrinsèque. La convenance comme l'adaptation fonctionnelle «des parties au dessein pour lequel chaque chose individuelle est formée ou bien par l'art ou bien par la nature» s'explique mieux comme la base des cinq autres principes que Hogarth continue de discuter, exactement comme Socrate dans le *Memorabilia* de Xénophon (livre III, ch. 8 et 10) insiste, dans sa discussion avec le statuaire Cliton, pour dire que «toutes les choses dont les hommes se servent semblent bonnes et belles pour la même raison, notamment l'utilisation appropriée qu'on en fait[26]». Dès lors, comment pouvons-nous décrire la beauté comme convenance, à l'instar de Hogarth, quand celle-ci n'est ni une propriété intrinsèque ni une disposition ?

Rappelons-nous qu'il y avait une certaine obscurité de concept chez Hogarth dans la formulation des deux exemples vus précédemment, les exemples du processus visuel dans la lecture, et de l'analyse de l'intérieur aussi bien que de l'extérieur des objets dans l'illustration de la coquille.

26. Cité dans J. Burke, «A Classical Aspect of Hogarth's Theory of Art», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 6 (1943), p. 151. Voir une des deux illustrations dans le traité de Hogarth.

Ces exemples montrent que Hogarth a une forte quoiqu'incertaine compréhension de la dualité de quelques propriétés telles que la convenance : il les croit à la fois objectives et subjectives. Penser à ces propriétés comme intrinsèques nuit à ces exemples. La description de ces propriétés sont, pour Hogarth, la base de son insistance sur l'interaction entre ce qu'il prend pour les propriétés statiques et dynamiques des objets, et les exigences du mouvement dans la structure même de l'œil. Ces propriétés, à leur tour, sont la clé d'une nouvelle compréhension de la beauté dans des termes dynamiques interactionnels, dans des termes de continuums dynamiques naturels. Mais comment allons-nous expliquer de tels continuums ?

Les suggestions saisissantes et originales de Hogarth, dans son traité sur les continuums naturels, sont élaborées dans le contexte d'un contraste entre la nature et l'art. Quand Hogarth oppose ses propres règles pédagogiques pour copier la nature à la règle des connaisseurs, qui consiste à copier ou à imiter les grandes œuvres d'art, il est intéressé à mettre l'accent, dans la représentation de la peinture, sur certaines propriétés que les objets possèdent. Mais les propriétés importantes comme la convenance ne doivent pas, souvenons-nous, être rendues dans la totalité de leur variété «non composée», et «sans dessein». Plutôt, elles doivent être interprétées; ce qui signifie que la variété doit être «composée». Une telle composition pour Hogarth amène à comprendre que certaines propriétés fondamentales comme la convenance ne sont ni subjectives ou objectives, mais des continuums naturels pris en termes d'une interaction dynamique entre ce que l'on appelle le pôle objectif et le pôle subjectif.

Quand il est vu dans la perspective d'un réalisme pragmatique comme celui de Putnam, un monde apparemment sans dichotomies, le monde n'est ni une apparence ni une réalité. Il ne montre pas, non plus, une image manifeste ou une image scientifique, mais inclut aussi bien

les tables et les chaises que les quanta et les champs gravitationnels. Bref, nous sommes forcés de reconnaître que «beaucoup de nos descriptions familières reflètent nos intérêts et nos choix(37)». Et cependant nous n'avons pas le droit d'abandonner la distinction pratique entre les causes et les fondements, même quand nous libérons une telle distinction des attaches nécessaires à une fiction appelée nature en elle-même[27].

En somme, les idées de Hogarth sont révolutionnaires pour plusieurs raisons. Et pas seulement parce qu'elles sont essentiellement empiriques. C'est plutôt parce que l'esthétique de Hogarth est mieux décrite comme une esthétique réaliste, du moins dans son sens pragmatique, qui dit que le monde naturel, seul problème de l'œil du peintre, doit être véritablement vu non plus comme un monde d'apparence ou comme un monde de réalité, mais comme un continuum naturel en interaction avec, à la fois, la réalité et l'apparence des structures dynamiques, des intérêts et des choix de l'œil du peintre lui-même.

Conclusion

En résumé, l'importante et fastidieuse querelle analytique contemporaine, à propos de la théorie de l'esthétique moderne et ses racines conceptuelles et historiques du dix-huitième siècle par laquelle nous avons commencé, peut être expliquée de différentes façons, afin de refléter un grand nombre de points d'intérêt. Mais au moins un point important semble relativement peu controversé. Dans le sens fort du terme, notre façon de comprendre la philosophie et les arts de nos jours est largement tributaire du développement florissant de la théorie esthétique chez de nombreux penseurs du dix-huitième siècle, et cette façon

27. À propos de la fiction telle que traitée ici voir P. McCormick, *Fictions, Philosophies, and the Problems of Poetics* (Ithaca, 1988), spécialement le neuvième chapitre, «Fictional Worlds».

de comprendre les théories de ce siècle est très proche de nos préoccupations philosophiques modernes. Nous lisons ce siècle dans la perspective de nos intérêts modernes; réciproquement, plusieurs de nos intérêts nous rappellent ceux des penseurs du dix-huitième siècle. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, le problème général de savoir comment caractériser les jugements particuliers formulés dans le domaine des arts — ce X est beau — reste, encore aujourd'hui, pris entre les tensions des diverses interprétations du subjectif ou de l'objectif. Il n'y a toujours pas de consensus philosophique pour décider si de tels jugements se réfèrent avant tout aux propriétés de l'objet en question ou à l'impression de ceux qui le perçoivent. Mais ce problème passa le premier au centre de la réflexion critique sur les arts au dix-huitième siècle quand la doctrine classique de la beauté laissa la place, sous l'impact des philosophies empiriques de Bacon, Hobbes, et particulièrement Locke dans les générations précédentes, à une sorte de réalisme empirique subtil et peu remarqué, dans les luttes de Hogarth avec les connaisseurs, ses alliances avec Fielding, Garrick et Sterne, et ses réflexions fortement expérimentales spécialement dans *L'Analyse de la beauté*, ses cahiers de croquis et ses études.

Dans ce contexte, ma préoccupation première a été, alors, de montrer qu'il existe plus d'une lecture plausible des premiers théoriciens des arts au dix-huitième siècle. De plus, je suggère que la pluralité de telles lectures a des conséquences primordiales pour savoir comment, de nos jours, nous devons continuer notre réflexion critique sur la philosophie et les arts. En particulier, comment au juste nous voyons la philosophie de l'art, comment nous identifions ses problèmes caractéristiques, comment nous différencions les problèmes centraux de la philosophie de l'art de ceux qui sont secondaires, que sommes-nous prêts à accepter comme formulations, éclaircissements et élucidations à de tels problèmes, et comment exactement de telles

recherches appellent nos questions et préoccupations non-philosophiques, qu'elles soient scientifiques, éthiques, politiques ou religieuses — chacune de ces questions cruciales, je crois, peut être vue d'un œil nouveau quand nous tirons les conséquences philosophiques d'une telle pluralité dans nos lectures.

Mon approche a été de chercher les origines de cette querelle contemporaine dans le contexte très large des différences entre les analyses du dix-huitième siècle. Ainsi, il est plus approprié à l'ensemble de mon propos, que je mette de côté, pour l'instant, la tâche importante de me prononcer en faveur de Stolnitz ou de Dickie en ce qui concerne leurs rôles historiques respectifs, et les structures des théories du goût et de l'attitude esthétique, surtout si l'on tient compte du fait que Dickie travaille en ce moment à approfondir sa vision historique. Plutôt, j'ai essayé de démontrer les caractéristiques communes de telles lectures, les nombreuses ressemblances dont les deux ont continuellement débattu, et de leur opposer ma propre vision qui souligne d'autres qualités. Ce terrain commun entre Stolnitz et Dickie, je l'ai qualifié, avec quelques réserves, de «lecture analytique» des penseurs du dix-huitième siècle. À cela, j'opposerais une interprétation composite différente venant d'une autre tradition dont j'ai parlé ailleurs, toujours avec des réserves, comme d'une «lecture herméneutique» de l'esthétique du dix-huitième siècle.

Mais une tout autre interprétation découle, je crois, de l'esthétique réaliste de Hogarth. Cette interprétation doit être associée à la tentative relativement inconnue et pourtant extrêmement instructive de Bernard Bolzano dans son interprétation critique, au milieu du dix-neuvième siècle, de la *Critique du Jugement* de Kant, de construire une esthétique qui démontre, quoique de façon discutable, d'une part la préoccupation caractéristique pour la rigueur de l'argumentation qu'on apprécie dans plusieurs exposés analytiques, et d'autre part la préoccupation, également caracté-

ristique, pour les thèmes difficiles à traiter, et par le fait même souvent ignorés comme la «subjectivité» et l'«historicité», qu'on retrouve dans plusieurs exposés herméneutiques. La critique de Kant par Bolzano est, après Hogarth, le principal développement d'une tradition réaliste dans la lecture des relations difficiles entre la philosophie et les arts, une lecture qui passe par les interprétations du «réalisme» de Dilthey, Brentano, Meinong, Twardowski, Husserl et Ingarden.

Cette documentation est évidemment très diversifiée et elle inclut plusieurs sortes différentes de «réalisme». Je ne veux pas prétendre qu'une telle diversité doive être unifiée d'une façon particulière. Plutôt, je pense que chacun de ces penseurs, dans des rôles importants très différents, appartient à une tradition correctement caractérisée comme n'étant ni analytique ni herméneutique. Car, de semblable façon, chacun est un bénéficiaire de la critique de Kant, faite par Bolzano, qui évite à la fois la lecture progressive, analytique de l'esthétique kantienne comme point culminant de la pensée du dix-huitième siècle, et la lecture régressive et herméneutique de cette même esthétique dans une perspective hégélienne plus tardive comme programme hautement cognitif qu'on doit surmonter. Mais ceci est une autre histoire, peut-être pour une autre occasion, quand Hogarth pourra encore une fois nous conduire dans une nouvelle «poursuite débridée» tout aussi intéressante[28].

Peter McCormick
University of Ottawa.

La traduction est de Louise Pinard
Collège Édouard-Montpetit

28. Cet article est une version révisée d'une conférence donnée à l'Académie des Beaux-Arts de Moscou. Je tiens à remercier V. Shestakov, K. Loukitchova, T.F. Verysnikova pour leurs commentaires.