

Gestes d'auteur : les portraits littéraires de Joshua Reynolds

Sir Joshua Reynolds fit plusieurs portraits des figures littéraires de son temps, dont Samuel Johnson, Oliver Goldsmith, et Laurence Sterne. La question que je pose est celle de la relation entre ces portraits et la conception émergente au XVIIIe de l'auteur littéraire. Johnson lui-même, dans sa série de biographies de poètes modernes, *Lives of the Poets* (1779-81) définit un nouveau statut de l'auteur en montrant qu'une telle personne, tout comme un homme d'Etat ou un noble, était suffisamment importante pour écrire l'histoire de sa vie. Les portraits littéraires de Reynolds s'inscrivent donc dans le cadre de cette idée émergente de la figure littéraire. Il élargit et approfondit une tradition déjà représentée par des peintres comme Gottfried Kneller et Van Loos père et fils : la tradition qui consiste à dépeindre les auteurs non seulement comme des « gentlemen » mais plus particulièrement comme des *écrivains*, tout en essayant de faire ressortir la qualité spécifiquement littéraire de chaque sujet de portrait.

Chez Reynolds ces qualités se manifestent principalement à travers la représentation de gestes. Bien entendu, le geste a sa propre tradition dans l'histoire du portrait ainsi que dans les arts de l'élocution et au théâtre : d'une part il est fortement codifié à l'intérieur d'un ensemble de signifiants sociaux et émotionnels. D'autre part, Reynolds insiste (par exemple dans ses notes sur le *De arte graphica* de Du Fresnoy) sur le caractère *naturel* inhérent au geste que le peintre doit saisir. Afin de résoudre cette opposition apparente entre ces deux définitions du geste, je propose de considérer le geste comme la production d'un signe ayant une fonction de médiation entre le sujet et le spectateur, ainsi qu'entre le privé et le public. C'est ce genre de pratique signifiante que j'attribuerais aux portraits de figures littéraires chez

Reynolds. Dans ces portraits le geste peut également être considéré comme une sorte d'écriture de l'écriture, c'est-à-dire la trace visible et gestuelle de la conscience littéraire du sujet. Ce n'est pas seulement que Reynolds, comme d'autres avant lui, montre l'écrivain dans l'acte d'écrire ou de lire. C'est plutôt que la disposition gestuelle de ces figures semble faite pour signifier l'intériorité riche et complexe de la pensée et du sentiment comme la source d'une expression littéraire entièrement individuelle.

Reynolds apprit l'existence de Johnson peu avant 1752, en lisant une biographie littéraire de ce dernier, la *Vie de Richard Savage* (1744). Selon James Boswell, à son retour d'Italie, cette même année, Reynolds

met with [the book] in Devonshire, knowing nothing of its author, and began to read it while he was standing with his arm leaning against a chimney-piece. It seized his attention so strongly, that, not being able to lay down the book till he had finished it, when he attempted to move, he found his arm totally benumbed.¹

rencontra ce livre dans le Devonshire et commença à le lire debout, son bras appuyé contre une cheminée. Le livre saisit son attention avec une telle force que, ne pouvant pas le poser avant d'en avoir terminé la lecture, lorsqu'il tenta de se déplacer, il trouva son bras totalement insensible.

Cette histoire telle que racontée par Boswell est doublement pertinente à notre problématique. Premièrement, elle montre l'intérêt intense de Reynolds pour une œuvre du nouveau genre littéraire que fut la biographie intime, en particulier la biographie d'un écrivain contemporain. La *Vie de Savage* de Johnson fait un portrait complexe et émouvant d'un écrivain qui ne put pas réconcilier son génie avec les réalités dures de la pauvreté et l'abandon. L'œuvre allie l'analyse psychologique souvent profonde à l'anecdote animée, un peu de la même manière

¹ James Boswell, *Life of Samuel Johnson, LL.D.* 6 vols. Oxford: G.B. Hill, 1934-50. Vol. 1, 165.

que Boswell écrira sur Johnson. La lecture de telles œuvres chez Reynolds aurait une influence sur sa peinture. Nadia Tscherny nous fait savoir qu’au XVIIIe siècle “the criteria for the [...] valid presentation of character in portraiture basically paralleled those for biography”²: les critères de la vraie présentation de caractère dans l’art du portrait furent fondamentalement en parallèle avec ceux de la biographie. Alors que Johnson, Boswell et d’autres écrivait une nouvelle forme de biographie, Reynolds les suivit avec une nouvelle forme de portrait telle que ceux qu’il fit pour la bibliothèque de la maison des Thrale à Streatham. L’autre élément clef de l’histoire racontée par Boswell est l’image d’un Reynolds totalement absorbé dans l’acte de lire, comme si le livre de Johnson l’eut tiré pendant un certain temps à l’intérieur d’un cercle magique. Le charme n’est rompu qu’au moment où Reynolds termine la lecture de ce livre.

La scène de Reynolds en train de lire Johnson fait écho avec un autre passage dans la biographie de Boswell, celui où Johnson lit dans la bibliothèque de la Reine à Buckingham House. Assis devant la cheminée et engagé assez profondément dans la lecture d’un livre, Johnson semblait « très content » selon Boswell. A ce moment le roi, informé de la présence de Johnson, alla de ses appartements à travers une suite de salles jusqu’à une porte privée de la bibliothèque dont il possédait seul la clef. Lorsqu’il entra dans la salle de lecture, le bibliothécaire “Mr. Barnard stepped forward hastily to Dr. Johnson, who was still in a profound study, and whispered him, 'Sir, here is the King.' Johnson started up, and stood still. His Majesty approached him, and at once was courteously easy.” M. Barnard s’avança hâtivement vers le docteur Johnson, qui était encore perdu dans sa lecture et lui dit à voix basse, ‘Monsieur, voici le Roi.’ Johnson sursauta, et se tint debout et immobile. Sa Majesté approcha, et fut aussitôt courtoisement à l’aise. Chez Johnson, son absorption dans la lecture à cette occasion fut tout aussi profonde, paraît-il, que celle de Reynolds dans sa lecture

² Nadia Tscherny, “Reynolds’ Streatham Portraits and the Art of Intimate Biography.” *Burlington Magazine* Vol. 128, No. 994 (Jan. 1986), 7.

de Johnson. C'est une lecture dont seule la présence de son souverain pouvait le tirer.

Je ne poursuivrai pas une comparaison des rapports entre la littérature et la peinture respectivement en France et en Angleterre au XVIIIe siècle. Je hasarderai tout de même l'idée que pour Reynolds la figure de Samuel Johnson représentait précisément cette élévation du sérieux et de la morale, et ce dévouement aux éternels principes esthétiques que cherchaient les peintres français contemporains de Reynolds. Dans son portrait en prose de Johnson, Reynolds allie l'intime affection pour son ami à une attitude de révérence. "His writings and conduct in life were employed in the promoting, to the utmost of his power, virtue and piety [...] Truth, whether in great or little matters, he held sacred"³: Ses écrits et sa conduite dans la vie furent consacrés à la promotion, jusqu'aux limites de ses capacités, de la vertu et de la piété. Il tenait la vérité pour sacrée, qu'elle se trouve dans les petites ou les grandes affaires. Quant à Johnson, il voyait la portraiture non pas en termes esthétiques ni dans un contexte de statut social, mais plutôt de manière interpersonnelle, comme quelque chose qui promouvait l'intimité entre les êtres humains. Dans un de ses essais dans le *Idler* (No. 45, 24 février 1759), il exprime sa satisfaction que Reynolds ait consacré ses talents non pas à la peinture historique mais plutôt à "that art which is now employed in diffusing friendship, in reviving tenderness, in quickening the affections of the absent, and continuing the presence of the dead"⁴: l'art qu'on emploie maintenant à diffuser l'amitié, à raviver la tendresse, à faire revivre les affections de ceux qui sont absents, et à faire continuer la présence des morts. Pour Johnson les portraits sont donc une affaire privée. Mais en disant que c'est « maintenant » qu'on emploie les portraits à ces fins, il suggère que cette fonction intime du portrait est nouvelle. Elle n'est pas sans relation avec le contexte plus large de ce qu'on a appelé la privatisation de la sensibilité au XVIIIe siècle, contexte dans lequel on peut également entendre la primauté de l'absorption telle que définie par Fried.⁵ De manière très

³ Joshua Reynolds, *Portraits: Character Sketches of Oliver Goldsmith, Samuel Johnson, and David Garrick, etc.* Ed. Frederick W. Hilles. London: Heinemann, 1952, 76.

⁴ *Idler* 45, 140.

générale, le siècle de Locke et de Kant accordait la primauté à une espèce de réflexion solitaire dans laquelle l'esprit en rapport avec lui-même et avec son expérience de la nature prenait la place de la foi religieuse en tant qu'objet de réflexion solitaire. C'était le climat philosophique dans lequel Reynolds et Johnson vivaient et travaillaient.

Reynolds exécuta le premier de plusieurs portraits de Samuel Johnson en 1756 [Fig. 1], peu après que ce dernier eut terminé son *Dictionary of the English Language*. Je n'ai pas la place ici pour raconter l'histoire complexe et controversée de ce portrait. Contentons-nous de dire que le tableau a été plusieurs fois modifié, y compris le jour où en 1976 un visiteur forcené à la National Gallery de Londres déchira la toile à coups de marteau. On a néanmoins raison de croire que le tableau tel qu'il apparaît aujourd'hui est l'original peint par Reynolds. Il montre Johnson dans une attitude de profonde contemplation pendant une pause dans l'acte d'écrire. En tant que tel il est un bon exemple de ce que Hans-Georg Gadamer désigne comme l'« Occasionalität » de la portraiture : le portrait affirme, d'une part, son origine à un moment donné dans le temps et l'espace, et d'autre part la représentation du sujet original dans toute sa spécificité.⁶ Cette origine dans une occasion unique donne au portrait une qualité qui dépasse celle de la simple ressemblance. J'irai même plus loin en disant que dans ce portrait, Reynolds saisit ce moment d'origine pour le transformer en une sorte d'épiphanie grâce aux qualités d'absorption et de révélation qui sont évoquées non seulement dans les anecdotes de Boswell sur Johnson, mais également dans les écrits de Johnson lui-même.

Dans sa disposition gestuelle générale, on a assimilé ce portrait, à tour de rôle, à la figure de la poésie dans la Stanza delle Segnatura du Vatican, et à une figure de l'apôtre Paul anciennement attribuée à Rembrandt. Quel que soit le mérite de telles comparaisons, elles ne diminuent en rien la singularité du portrait de Reynolds. Il est vrai qu'en tant que

⁵ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode : Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1999.

représentation d'un écrivain en train d'écrire, il s'inscrit dans une longue tradition du genre qui remonte au moins aux débuts de la Renaissance et aux portraits d'Erasme par Holbein et par Dürer [Fig. 2]. Ici il y a pourtant une différence importante à remarquer. Dans ces portraits plus anciens l'acte d'écrire était représenté par une connexion directe entre l'œil et la main, alors que le corps lui-même restait rigide. La suggestion est qu'écrire serait une activité purement intellectuelle, suggestion renforcée dans le portrait de Dürer par la présence du vase de fleurs de lys, supposé signifier la pureté de l'esprit d'Erasme. Ce portrait porte même son propre démenti dans l'inscription grecque qui nous dit que « un meilleur portrait se trouve dans les écrits » du savant. Par contraste avec ce portrait, celui que Reynolds fait de Johnson met en jeu un ensemble gestuel plus large et plus complexe. Le regard de Johnson se porte non pas vraiment sur un objet devant lui, mais vers son intérieur à lui, peut-être sur quelque pensée dont son esprit cherche l'expression. Sa main gauche, qui tient ferme le papier à écrire, est la manifestation externe de cette concentration intense qui semble déterminée à se saisir d'une impression fugace. La main droite maintient sa prise sur la plume, de manière à ce qu'à tout moment le corps entier du sujet puisse se retourner vers le papier et reprendre le labeur d'inscription. Il y a une parfaite tension entre la lourdeur de ce corps et la pensée toujours immatérielle qui se manifeste aux yeux de Johnson. En quittant cette représentation puissante de l'esprit de l'écrivain, le regard du spectateur se dirige en bas vers la gauche et ensuite le long d'une forte diagonale qui traverse le centre de la toile, une ligne qui relie les points de la plume au papier, au premier volume du célèbre dictionnaire : le premier de la langue anglaise. Ainsi les stades successifs de la production, de la pensée à la main, au manuscrit, à l'œuvre éditée, tout se rassemble dans une même image. La fonction du geste dans ce tableau ne peut pas pour autant être réduite à cette formule simple.

Dans *Le style des gestes* (2008), Guillemette Bolens montre qu'au-delà du contenu socialement codifié d'un geste, il subsiste toujours un surplus ou un supplément qui excède sa

valeur sémantique conventionnelle, et qui reste donc indéterminé.⁷ Cette idée rappelle celle de Gadamer selon laquelle le caractère symbolique d'une œuvre d'art ne consiste pas qu'en sa qualité de représentation ; il est plutôt du caractère de l'œuvre de montrer plus que ce qui y est littéralement présent. Tel est le cas ici. Johnson était mal voyant, mais on peut bien imaginer que ce n'est pas la seule raison expliquant l'inclinaison exagérée de sa tête. La main droite, celle qui écrit, tombée si bas qu'elle paraît presque détachée du corps, la prise maladroite de la main gauche sur la feuille de papier—autant de gestes qui évitent tout code sémantique défini. Plutôt, ils suggèrent un mystérieux mouvement interne dont les effets manifestes ne nous apparaissent que dans une vision fugitive. Le spectateur se trouve à la fois témoin et exclu de l'espace de contemplation que la scène évoque. Ainsi ce portrait est différent de ceux par exemple faits par Kneller de Addison et de Steele, où les sujets se présentent directement au spectateur dans un mode plus théâtral. C'est d'une manière beaucoup plus subtile que Reynolds comprend le regard du spectateur dans la matière du portrait. L'angle de vue, l'ouverture du corps du sujet, la concentration de lumière sur les trois points essentiels du visage et des deux mains—la manière dont ces éléments vont ensemble admet implicitement le statut de l'image en tant que portrait et la présence du regard du spectateur comme un élément structurant de la composition.

Par contraste avec la plupart des portraits de Kneller, la surface de la toile autour de la figure centrale de Johnson reste relativement sombre et sans forme, tout en rejoignant la masse brune de son complet. Le dossier de la chaise est fait de sobres carreaux blancs et verts très foncé, alors que même la table est recouverte d'un tissu, afin d'éviter qu'un élément de l'architecture ou du mobilier diminue l'effet du tableau. L'emploi de couleurs primaires se réserve pour la reliure du dictionnaire, comme si ce riche objet constituait seul le lien du sujet avec le monde extérieur. A ceci près, rien n'est là pour montrer la propriété ou le statut social

⁷ Guillemette Bolens, *Le style des gestes, corporalité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne : Editions BHMS, 2008, 18.

du sujet. Le poète américain Wallace Stevens a écrit que son œuvre idéale est « the poem of the mind in the act of finding what will suffice. » Disons que ce portrait est un tableau représentant l'esprit dans l'acte de trouver ce qui suffira.

En concevant ce portrait, Reynolds pouvait s'inspirer à loisir des écrits de Johnson lui-même. Le mode contemplatif y domine, comme dans son essai du *Rambler* (No. 151) sur "The Climactericks of the Mind" ou les crises de l'esprit, où il conseille la régulation de la passion et du désir comme préparation à « that state which shall put an end to experiment, to disappointment, and to change » : cet état qui mettra fin à l'expérimentation, à la déception, et au changement. Les essais de Johnson font souvent des réflexions sur la nature de la lecture et de l'écriture. *Adventurer* No. 138 (2 March 1754), par exemple, rend compte de ce qui se passe dans l'esprit de l'écrivain dans l'acte de composition, ce qui exige une force de concentration puissante "from which the attention is every moment starting to more delightful amusements"⁸: de laquelle l'attention à tout moment est tirée vers d'autres plaisirs. Il continue en disant que parfois tant de pensées se présentent que "the mind falls at once into a labyrinth, of which neither the beginning nor the end can be discovered"⁹ : l'esprit se perd dans un labyrinthe dont on ne connaît ni le début ni la fin. Reynolds fit son premier portrait de Johnson deux ans après la publication de cet essai. L'artiste saisit l'image de l'écrivain absorbé dans le labyrinthe interne de la composition dont Johnson témoigne avec tant d'éloquence. Les deux hommes, dans leurs arts respectifs, furent préoccupés du problème du mouvement incessant de l'esprit entre les deux pôles de la conscience d'un monde intérieur et celle du monde extérieur.

Un autre portrait de Johnson montre un état encore plus intense de concentration mentale, au point que les mains de l'auteur semblent abuser de la condition matérielle du livre qu'il tient. [Fig. 3]. Tout se passe comme si Johnson voulait littéralement arracher la vérité de

⁸ Samuel Johnson, *The Yale Edition of the Works*, New Haven: Yale University Press, 1963, II, 494.

⁹ Johnson, *Works*, II, 494.

ce livre : c'est une allégorie remarquable de la distinction entre le support matériel du livre, ici presque superflu, et son contenu spirituel en tant qu'absorbé dans l'esprit du lecteur. Cette négligence envers la matérialité des choses se manifeste même dans la perruque de Johnson, mise ici un peu de travers. William Hazlitt dit de ce tableau que Johnson "has altogether that sluggishness of outward appearance,--that want of quickness and versatility,--that absorption of faculty, and look of purblind reflection, which were characteristic of his mind"¹⁰: il a cette lourdeur d'apparence extérieure -- ce manque de vivacité et de souplesse -- cette absorption des facultés, et ce regard à demi-aveugle de contemplation, qui furent caractéristiques de son esprit. Hazlitt est frappé par l'attitude d'absorption chez Johnson, même si l'esthétique romantique n'exalte plus la forme d'absorption à trouver dans les livres. Ce qui correspond mieux à cette nouvelle esthétique est la forme de contemplation qui se détourne du livre vers le monde naturel et les cieux, comme dans le portrait de Keats par William Hilton. Cependant, Hazlitt n'a pas compris que le désordre externe dans le portrait de Johnson est précisément la conséquence d'une puissante force intérieure. L'absorption de Johnson n'est pas uniquement dirigée vers son intérieur. Alors que le livre se décompose jusqu'au piteux état de la perruque décoiffée, le regard de Johnson s'envoie devant lui avec une intensité destinée à dissiper le monde flou et changeant des apparences afin d'atteindre l'essence des choses.

De tous les portraits de Johnson peints par Reynolds, le plus singulier est celui [Fig. 4] actuellement à Knole House dans le Kent, ayant été acquis en 1769 par le Duc de Dorset, un autre client de Reynolds. Johnson se montre nu-tête, alors que les détails du rouleau et de la toge complètent l'allusion à l'art classique. L'aspect le plus frappant du portrait se trouve dans les mouvements agités des mains de Johnson, mains qui, mises ensemble avec les yeux à demi-fermés, donnent l'impression que le sujet est pris dans les affres d'un tourment intérieur. David Piper compare ce Johnson à "a peripatetic philosopher, almost physically wrenching

¹⁰ cité dans Nadia Tscherny, "Reynolds' Streatham Portraits and the Art of Intimate Biography." *Burlington Magazine* Vol 128, No. 994 (Jan. 1986), 4-11.

reason into words”¹¹: un philosophe errant, en train d’arracher la raison presque physiquement pour la mettre en mots. Ces étranges gesticulations étaient connues de tous ceux qui fréquentaient Johnson intimement; on les a plus récemment diagnostiquées comme symptômes du syndrome de la Tourette.¹² Reynolds pourtant en faisait une autre analyse. Il écrit que lorsque Johnson fut momentanément exclus d’une conversation, “his mind appeared to be preying on itself; he fell into a reverie accompanied by strange antic gesticulations”¹³: son esprit semblait s’attaquer lui-même; il tombait dans une rêverie accompagnée de gesticulations bizarres. Aussitôt que Johnson fut réengagé dans la conversation, ces mouvements disparurent. Par conséquent, Reynolds pense qu’il est inexact de les qualifier de convulsions ou de contorsions involontaires, comme l’a fait Pope. Quoiqu’il en soit, il était difficile de réveiller Johnson de la rêverie qu’accompagnaient ces gestes. Si on lui adressait la parole,

Sometimes, indeed, it would be near a minute before he would give an answer, looking as if he laboured to bring his mind to bear on the question.¹⁴

Parfois, en effet, il fallait presque une minute avant qu’il ne réponde ; il semblait ne pouvoir se concentrer sur la question qu’avec beaucoup de peine.

Si ces remarques sont basées sur l’observation directe du comportement de Johnson, Johnson lui-même fait de pareilles observations au sujet de la vie contemplative en général. Son *Adventurer* No. 85 porte sur les dangers des études trop intensives :

He that [...] wears out his days and nights in perpetual research and solitary meditation, is too apt to lose in his elocution what he adds in

¹¹ cité dans Martin Postle, *Joshua Reynolds: A Complete Catalogue of his Paintings*. New Haven: Yale University Press, 2000, 281.

¹² T.J. Murray, “Dr Samuel Johnson’s Movement Disorder.” *British Medical Journal* Vol. 1, No. 6178 (Jun. 16, 1979), 1610-1614.

¹³ Joshua Reynolds, *Portraits: Character Sketches of Oliver Goldsmith, Samuel Johnson, and David Garrick, etc.* Ed. Frederick W. Hilles. London: Heinemann, 1952, 70.

¹⁴ Reynolds, 71.

his wisdom, and when he comes into the world, to appear overloaded with his own notions, like a man armed with weapons he cannot wield.¹⁵

Celui qui use ses jours et ses nuits dans les recherches perpétuelles et la méditation solitaire, est trop apte à perdre en élocution ce qu'il gagne en sagesse, et lorsqu'il vient dans le monde, à paraître surchargé de ses propres idées, comme un homme muni d'armes dont il ne peut pas se servir.

Johnson sait de quoi il parle. C'est un autoportrait de lui-même précisément à ces moments observés par Reynolds, où on le tirait des méditations dont ses gestes étaient le signe improbable. Selon cette version des faits, le titre donné au portrait de Knole House, « Dr Johnson Arguing, » serait imprécis. Reynolds dépeint son ami dans un état caractéristique de la profonde absorption. Les mains agitées se ferment, formant ainsi la limite d'une sphère dans laquelle la figure entière de Johnson est enfermée, et dont la surface extérieure se définit par la ligne circulaire allant des mains au bras et à l'épaule droite, pour finalement entourer la tête du sujet. Cependant, ceci n'est qu'un constat formel ; les mains de Johnson font plutôt partie de ce mouvement de surplus qui pointe vers quelque chose au delà du code conventionnel de signification gestuelle, tout comme la main gauche dans le portrait à Streatham [Fig. 5] qui tâtonne vaguement sur les boutons de la veste. De tels gestes ont en commun avec les œuvres littéraires le fait de porter au delà du sens propre et même du sens figuré par le biais de leur originalité et leur fin indéterminée.

Johnson lui-même a remarqué la différence entre l'état d'esprit de l'écrivain en train d'écrire et sa maladresse dans le monde social. Cette remarque est pertinente au portrait d'Oliver Goldsmith fait par Reynolds en 1769-70 [Fig. 6]. Grâce à son œuvre publiée, Goldsmith avait la réputation d'un homme de génie, mais dans la conversation il donnait

¹⁵ Johnson, *Works*, II. 414

l'impression d'un homme médiocre. Tel fut le contraste entre l'homme et son œuvre dont, selon Reynolds, ceux qui ne le connaissaient que superficiellement le soupçonnaient de ne pas être l'auteur.¹⁶ Dans la conversation il prenait la parole très volontiers, mais sans succès dans les concours d'esprit ; il était inapte à raconter des anecdotes. Selon Reynolds, "he would speak on subjects [of] which he had not thought, and of which he was ignorant"¹⁷: il parlait de sujets auxquels il n'avait pas réfléchi, et dont il était ignorant. Cependant,

No man's company was ever more greedily sought after, for in his company the ignorant and illiterate were not only easy and free from any mortifying restraint, but even their vanity was gratified to find so admirable a writer so much upon a level, so inferior to themselves, in the arts of conversation.¹⁸

Sa compagnie était recherchée plus que celle de tout autre homme, parce que dans sa compagnie les ignorants et les illettrés étaient non seulement à l'aise et libres de tout embarras mortifiant, mais leur vanité se trouvait même flattée de trouver un écrivain tellement à leur niveau et même inférieur à eux dans l'art de la conversation.

Reynolds croyait que la frivolité de conversation chez Goldsmith était intentionnelle. Il pense que Goldsmith avait un fort désir d'être aimé, et à cette fin, "for it was a system, he abandoned his respectable character as a writer or a man of observation to that of a character [in whose presence] nobody was afraid of being humiliated"¹⁹: parce que c'était un système, il abandonna son caractère respectable d'écrivain ou d'homme raisonnable pour celui d'un personnage en présence duquel personne n'avait peur d'être humilié.

¹⁶ Reynolds, 41

¹⁷ Reynolds, 44

¹⁸ Reynolds, 44

¹⁹ Reynolds, 42.

Le portrait de Goldsmith que Reynolds peignit pour la bibliothèque de Streatham rend à l'image du poète la calme dignité qui informe la voix contemplative des œuvres telles que *The Traveller* (1764) et *The Deserted Village* (1770). Cette dernière oeuvre est dédiée à Reynolds. Le poète y célèbre les simples joies sans affectation des gens du pays, comme s'il cherchait une consolation de ses échecs dans les concours d'esprits du beau monde de la capitale :

Yes! let the rich deride, the proud disdain,
 These simple blessings of the lowly train;
 To me more dear, congenial to my heart,
 One native charm, than all the gloss of art.
 Spontaneous joys, where nature has its play,
 The soul adopts, and owns their first-born sway;
 Lightly they frolic o'er the vacant mind,
 Unenvied, unmolested, unconfined. (251-8)

Oui! Que les riches ridiculisent et les fiers dédaignent
 Ces simples bienfaits de cet humble train de vie ;
 Un seul charme du pays, agréable à mon cœur,
 M'est plus cher que tout le lustre de l'art.
 Les joies spontanées où la nature joue librement
 Sont embrassées par l'âme, qui retrouve leur force primitive.
 Légèrement elles gambadent sur l'esprit disponible
 Ni enviées, ni molestées, ni confinées.

Dans l'esprit de tels sentiments, le portrait de Goldsmith confère au poète la distinction ainsi que l'humanité. Il est dépeint d'une manière classique, comparable au portrait de Johnson de 1770 : de profil, habillé d'une toge et sans perruque. Reynolds rend hommage à Goldsmith en

le dépeignant de la même manière que Johnson. Goldsmith n'a pourtant pas l'agitation de Johnson dans ce tableau-ci. Sa main gauche tient sa place dans un petit livre, comme si quelque chose qu'il venait de lire lui donnait une raison de la contempler sans pour autant laisser le livre de côté. Ses yeux sont fixes non pas sur un objet extérieur, mais semblent plutôt tournés vers quelque pensée ou souvenir qui aurait soudain captivé son esprit.

Il ne peut pas y avoir de contraste plus frappant qu'entre ce portrait et celui de Laurence Sterne, fait dix ans auparavant [Fig. 7], à l'occasion de l'édition des deux premiers volumes de *Tristram Shandy* (1760). Sterne ne faisait pas partie du cercle de Reynolds, et son portrait n'a ni l'affection ni l'intimité manifestes dans ceux de Johnson et Goldsmith. René Bosch a proposé plausiblement que cette représentation de Sterne correspond au type de personnage connu sous le nom de « mocking vicar » : le pasteur moqueur.²⁰ Quoi qu'il en soit, Reynolds a parfaitement capté l'esprit de facétie calculée avec laquelle Sterne réagit à sa bonne fortune d'être le succès de la saison littéraire. *Tristram Shandy* fut immédiatement reconnu comme un livre extraordinaire, dont la réception critique fut en général favorable. Cependant, nombre de lecteurs furent offensés par son sous-entendu indécent, à partir du premier paragraphe, où la mère de Tristram, au beau milieu de l'acte de sa conception, interrompt son mari pour lui demander, « Pray, dear, have you not forgot to wind up the clock? »²¹: dites, mon chéri, n'avez-vous pas oublié de remonter l'horloge ? C'est le genre de livre où on lit le passage suivant:

My father followed Susannah [the servant girl] with his night-gown
across his arm, with nothing more than his breeches on, fastened through
haste with but a single button, and that button thrust only half into
the button-hole.²²

²⁰ René Bosch, « 'Character' in Reynolds' Portrait of Sterne. » *The Shandean* 6 (1994): 9-23.

²¹ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Harmondsworth: Penguin, 1967, 35.

²² Sterne, 288.

Mon père suivit Susannah [la servante] sa chemise sur son bras,
n'étant habillé que de sa culotte attachée avec hâte par un seul bouton, ce
bouton n'étant poussé qu'à moitié dans la boutonnière.

Sans surprise, ce bouton se dégage au paragraphe suivant, ce qui inspire au narrateur de proposer (sans les donner) une douzaine de joyeux chapitres sur les boutonnières, puisque « 'tis a maiden subject »²³: c'est un sujet vierge. On peut imaginer le nombre de lecteurs choqués d'apprendre que l'auteur de tels passages fut un membre du clergé. Comme le dit un pamphlet, "Instead of a modest clergyman of our Established Church, he [writes] rather like one of Priapus' lecherous priests in pagan times"²⁴: Plutôt qu'un pasteur modeste de notre Eglise Etablie, il écrit comme un des prêtres lubriques de Priape au temps de l'Antiquité.

Les générations suivantes faisaient des critiques plus nuancées de Sterne. Coleridge fait objection à

a sort of knowingness, the wit of which depends, first on the modesty
it gives pain to; or secondly, the innocence and innocent ignorance
over which it triumphs; or thirdly, on a certain oscillation in the
individual's own mind between the remaining good and the encroaching
evil of his nature, a sort of dallying with the devil.²⁵

une sorte de complicité dont le jeu d'esprit dépend premièrement de
la modestie qu'elle offusque ; ou deuxièmement de l'innocence et
l'ignorance innocente sur lesquelles elle triomphe ; ou troisièmement
d'une certaine oscillation dans l'esprit de l'individu-même entre le bien
subsistant et le mal envahissant de sa nature, une sorte de badinage

²³ Sterne, 289.

²⁴ ouvrage anonyme, *The Clockmakers outcry against the author of The life and opinions of Tristram Shandy*. London: J. Burd, 1760,11.

²⁵ cité dans Alan B. Howes, *Laurence Sterne: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1971.

avec le diable.

C'est précisément de cet air de complicité que le Sterne du portrait regarde le spectateur, comme si, à la différence des portraits de Johnson et de Goldsmith, il sollicitait franchement notre attention. Le visage baissé, l'œil sourcilleux, le sourire faussement modeste, la nonchalance du coude posé sur le manuscrit négligé, le doigt levé, la main droite cachée dans la poche comme si elle était sur le point de produire quelque nouvel objet de curiosité cocasse—l'ensemble de ces gestes forme le pendant visuel du caractère distinct du style littéraire de Sterne et de la matière de son œuvre. Ces gestes, chacun illuminé de manière distincte, contrastent fortement avec le noir de la robe du clergé. Ce style de robe, connu en anglais sous le nom de « Geneva gown », n'est pas seulement noir ; c'est le noir comme couleur sensuelle : profonde, riche, et lumineuse. Le tableau produit ainsi l'effet d'une oscillation entre la luxuriance de la robe et sa fonction plus sobre d'habiller un membre du clergé. Elle donne un sens nouveau à l'expression « a man of the cloth ». Comme le remarque Coleridge, c'est précisément cet effet oscillant qui caractérise l'ambivalence du style littéraire de Sterne, et qui se reproduit dans le système des gestes interprétés dans le portrait. Wolfgang Iser a remarqué l'importance des gestes dans *Tristram Shandy*, notamment les incidents où ils occasionnent une compréhension immédiate justement là où la langue parlée a échoué.²⁶ Tel est le cas du portrait de Sterne. Dans ce cas pourtant, Reynolds ne se donne pas la peine de pénétrer le masque du sujet afin d'instaurer une relation d'intimité. Plutôt, il est content de laisser le masque en place, comme s'il craignait qu'il n'y ait rien derrière lui.

J'ai commencé cet article en parlant du geste dans la portraiture comme une forme de médiation entre le sujet et le spectateur, le privé et le public. Cette notion n'est peut-être pas mal adaptée aux portraits d'auteurs dont le travail consiste à traduire l'expérience privée et

²⁶ Wolfgang Iser, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

subjective en un langage destiné au public. Cependant, les portraits que j'ai considérés ici montrent le degré auquel, dans leur fonction de signifier, les différents gestes occupent des points respectifs d'une gradation entre les extrêmes de l'intimité et de l'exhibition, de l'intelligibilité et de l'indéterminé. Reynolds fut le maître de ce domaine en faisant de ses propres gestes de peintre une espèce d'écriture digne des plus grandes œuvres littéraires de son époque.

David Spurr

Université de Genève