Portrait et célébrité au XVIIIe siècle: Laurence Sterne et Bernard Mandeville.

Sylvie Kleiman-Lafon

▶ **To cite this version:**

Sylvie Kleiman-Lafon. Portrait et célébrité au XVIIIe siècle: Laurence Sterne et Bernard Mandeville.. Savoirs en Prisme, 2020, 12, pp.23-44. hal-03856115

HAL Id: hal-03856115
https://univ-paris8.hal.science/hal-03856115

Submitted on 24 Nov 2022

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.

Portrait et célébrité au XVIIIe siècle : Laurence Sterne et Bernard Mandeville

Sylvie Kleiman-Lafon
Université Paris 8

Résumé. Le XVIIIe siècle est celui d'une évolution manifeste de la perception de l'auteur, qui devient une personnalité, un objet d'admiration, de curiosité, voire de répulsion. Au succès des œuvres littéraires elles-mêmes se lie la multiplication des représentations de l'auteur, devenu le sujet d'anecdotes qui circulent par voie de presse, et dont l'image se diffuse par le portrait, ses reproductions et ses déclinaisons. Le présent article entend s'attacher aux rapports entre le portrait d'auteur et la notion de célébrité littéraire au XVIIIe siècle à travers deux trajectoires diamétralement opposées : celle de l'écrivain Laurence Sterne et celle du philosophe Bernard Mandeville.

Mots-clés : célébrité, Grande-Bretagne, XVIIIe siècle, portrait, écrivains

Portraits and Celebrity in the Eighteenth Century: Laurence Sterne and Bernard Mandeville

Abstract. The eighteenth century witnessed an evolution in the way authors were perceived. They became public personalities, objects of admiration, curiosity, or even repulsion. The success of literary works became increasingly linked to the multiplication of the various representations of their authors. The authors themselves became the subjects of anecdotes circulated in newspapers and magazines while their portraits were duplicated and reproduced under various forms. In the present article, I wish to analyse the relation between portraits of writers and literary celebrity in the eighteenth century through two contrasted examples: that of Laurence Sterne, and that of Bernard Mandeville.

Keywords: Celebrity, Great Britain, Eighteenth Century, Portrait, Writers

L'ouvrage que Julia Fawcett consacre à la célébrité au XVIIIe siècle s'ouvre par une question : « Comment l'individu moderne peut-il contrôler son image alors que tous les regards semblent braqués sur lui ? » (« How can the modern individual control over his or her self-representation when the whole world seems to be watching? », Fawcett, 2016 : 1, ma traduction). Cette question se pose bien sûr aujourd'hui, alors que la célébrité n'est plus une qualité mais un être de chair

et d'os, comme le montre par exemple le titre de l'émission de téléréalité « La Ferme des célébrités », ou l'un de ses pendants anglo-saxons, bien moins champêtre et bien plus anxiogène, « I'm a Celebrity… Get me out of here ! » (« Je suis une célébrité, sortez-moi de là ! »). La même question se pose pourtant avec tout autant d'acuité au XVIII^e siècle, à un moment où, comme le souligne Franck Donoghue dans *The Fame Machine*, les auteurs commencent à s'affranchir du soutien généreux de l'aristocratie pour compter davantage sur le soutien direct des lecteurs – notamment en amont, au moyen de souscriptions[1]. Le renom est donc aussi une question de survie économique. Pour Antoine Lilti comme pour d'autres spécialistes de l'histoire de la célébrité, le développement du genre biographique ainsi que l'essor du portrait et de toutes ses déclinaisons marquent aussi l'entrée dans une nouvelle ère. Dès le milieu du XVIII^e siècle, ce que nous appelons aujourd'hui, sans doute un peu hâtivement, le « grand public » ne se contente plus de reconnaître le profil d'un souverain sur une pièce de monnaie, il reconnaît désormais – aux côtés des acteurs et des actrices comme David Garrick ou Sarah Siddons – les figures littéraires du temps. En France, on reconnaît immanquablement le visage de Voltaire ou de Rousseau, tandis qu'en Angleterre on fait trôner dans son intérieur un portrait gravé de Laurence Sterne ou un médaillon en porcelaine de Benjamin Franklin signé Wedgwood. Le cas de Laurence Sterne nous permettra d'esquisser une sorte de cas d'école de ce que pouvait être la stratégie du portrait et la gestion individuelle de l'image dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il servira également de contrepoint à un autre cas d'école de la politique du portrait : celui du philosophe hollandais Bernard Mandeville, à l'opposé de Sterne dans sa façon d'appréhender sa personne publique et la construction de son image.

La célébrité et l'image au XVIII^e siècle en Grande-Bretagne

On considère souvent la célébrité comme un produit de la modernité et notamment de la généralisation des images, surtout des images animées du cinéma et de la télévision. Richard Schickel l'a affirmé avec conviction : « On ne peut pas parler de célébrité avant le début du XX^e siècle » (« There was no such thing as celebrity prior to the beginning of the twentieth century », Schickel, 2000 : 23, ma traduction). La création, en 2011, de la revue *Celebrity Studies* a pourtant été l'occasion de rappeler l'historicité de cette notion et d'affirmer, comme le fait Simon Morgan, qu'elle a favorisé l'avènement de la modernité :

> By stimulating the production of consumer goods, printed images and periodical literature, cultures of celebrity played a crucial role in the growth of the public sphere, the emergence of a consumer society, and the global expansion of Western culture. Celebrity is there-

1 Sur le développement de la publication par souscription, voir Robinson et Wallis.

> fore not simply a product of modernity, but one of the key drivers of the modernization process itself[2]. (Morgan, 2011 : 96)

Peut-on pour autant parler de « célébrité » au XVIIIe siècle et affirmer que celle-ci définit le statut des personnes publiques tandis que le désir de célébrité devient dans le même temps consubstantiel au déroulement des carrières politiques ou artistiques ? Simon Morgan distingue le renom, qui dépend d'un réseau social (ou professionnel) restreint et implique un contact personnel, et la célébrité, qui est pour lui caractérisée par la distance ; il distingue aussi le renom et la gloire, fondés sur la figure du héros et du grand homme, de la célébrité (Morgan, 2011 : 97). Au XVIIIe siècle, les deux coexistent et se mêlent : John Churchill, premier duc de Marlborough, héros militaire de la guerre de succession d'Espagne et vainqueur de Blenheim (1704) et Malplaquet (1709) incarne la gloire héroïque au moment où poètes, acteurs et actrices peuplent peu à peu le premier panthéon de la célébrité moderne en devenant des objets de consommation livrés à l'appétit du public.

Leo Braudy distingue comme pivot possible la diffusion de gravures représentant des portraits de criminels :

> Towards the end of the seventeenth century in England, engravings of criminals (including one famous for picking Oliver Cromwell's pocket) and oddities (like the man who could eat stones) begin appearing along with biographies detailing their crimes and eccentricities[3]. (Braudy, 1986 : 350, n17)

Pour Braudy, la montée en puissance de ce désir de célébrité chez les auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles s'explique non seulement par le fait que le mécène aristocratique cède progressivement la place au lecteur, mais également parce que la volonté des auteurs d'être considérés comme des artistes et non des artisans et d'écrire non pour vivre mais pour être connus et reconnus laisse la place à d'autres attentes (Braudy, 1986 : 363-364). Le point de vue de Braudy sur la question semble quelque peu expéditif et même s'il prend soin de préciser que cette évolution ne s'est pas faite en un jour, il passe sous silence le rôle pourtant crucial des éditeurs dans la transformation des auteurs en personnes publiques susceptibles d'attirer le lecteur et de « faire vendre » les œuvres. Le livre devient, comme le souligne Braudy, « un nouveau lieu de prédilection de la célébrité » (« a prime new place of fame », Braudy, 1986 : 361, ma traduction), mais précisément parce que le contexte économique général favorise les liens entre

2 « En stimulant la production de biens de consommation, d'images imprimées et de littérature périodique, la culture de la célébrité sous toutes ses formes a joué un rôle déterminant dans la croissance de la sphère publique, dans l'émergence de la société de consommation et dans la diffusion mondiale. La célébrité n'est donc pas simplement le produit de la modernité, elle est l'un des moteurs du processus de modernisation lui-même » (ma traduction).

3 « vers la fin du XVIIe siècle en Angleterre, les gravures représentant des criminels (dont un célèbre pour avoir fait les poches d'Oliver Cromwell) et des curiosités (comme l'homme qui mangeait des pierres) ont fait leur apparition aux côtés de biographies détaillant leurs crimes et leurs excentricités » (ma traduction).

célébrité et argent, le rôle du circuit commercial du livre est en réalité déterminant, d'autant que l'éditeur/libraire recherche comme l'auteur la renommée et la réussite économique qu'apporte un succès de librairie. Dans ce contexte, le portrait d'auteur apparaît comme un outil de promotion parmi d'autres. Dès le XVII[e] siècle, des portraits gravés d'auteurs ornent peu à peu certains recueils de poésie, comme par exemple l'édition de 1645 des poèmes anglais et latins de John Milton, que l'éditeur Moseley fait paraître avec en frontispice un portrait du poète à vingt ans censé rendre le recueil plus désirable (Dobranski, 2014 : 2). L'usage se répand suffisamment vite pour que Samuel Butler en fasse état dans son long poème satirique, *Hudibras* (1684), dans un passage qu'il consacre à la vanité de l'écrivain moderne (Butler, 1967 : 20) :

> The praises of the Author, penn'd
> By himself, or wit-ensuring friend,
> The Itch of Picture in the Front,
> With Bays, and wicked Rhyme upon't[4].

Butler ne précise pas si cette envie irrésistible de mettre le portrait d'un auteur en frontispice est celle de l'auteur lui-même ou de son éditeur. Quoi qu'il en soit, cette pratique est souvent considérée avec mépris et Braudy remarque qu'elle fait même contre elle l'unanimité des ennemis littéraires les plus endurcis, comme Dryden et Swift, qui déplorent eux aussi qu'indépendamment de la valeur et du talent certains puissent utiliser « le livre et l'image pour se hisser sur le devant de la scène » (« the book and the picture to place themselves on the public stage », Braudy, 1986 : 365, ma traduction). Dans un poème qu'il adresse au portraitiste Godfrey Kneller, Dryden rappelle entre deux compliments que si le peintre parle une langue universelle tandis que celle du poète est enfermée dans un espace plus restreint c'est avant tout pour chanter la gloire des poètes anglais que le peintre a quitté l'Allemagne : « Notre génie vous a conduit ici, pour exalter notre renommée » (« Our Genius brought you here, t'inlarge our Fame », Dryden, 1701 : 229, ma traduction). Le poète catholique déplore d'ailleurs quelques vers plus loin que Kneller soit parfois obligé de portraiturer des médiocres au lieu de s'en tenir au génie véritable. David Gelineau a montré qu'à travers Kneller, Dryden s'attaquait à Guillaume d'Orange, en opérant un rapprochement entre la dégénérescence politique de l'Angleterre après la destitution de Jacques II et la dégénérescence d'un art asservi à son époque. Dryden souligne cependant ce qui est attendu du portraitiste : mettre en valeur les grandes figures du génie littéraire et laisser dans l'ombre le plumitif insignifiant. Dustin Griffin rappelle aussi que pour certains, comme Alexander Pope, le prix de moins en moins élevé du papier et le grand nombre d'imprimeurs entraînent l'apparition inquiétante d'un « déluge d'auteurs » (Griffin, 2014 : 1). Se singulariser devient indispensable et la qualité de l'écriture n'est plus suffisante. Griffin souligne que

4 « Les louanges de l'auteur, écrites / Par lui-même, ou un ami à l'esprit sûr, / La tentation du portrait en frontispice, / Orné de lauriers et de méchantes rimes » (I, chant 1, v. 647-650), ma traduction.

la figure de l'auteur s'en trouve durablement changée : « la prolifération des écrivains est considérée comme l'une des évolutions les plus significatives de la condition d'auteur au cours du long XVIIIe siècle » (« The proliferation of writers is identified as one of the significant changes in the conditions of authorship over the course of the long eighteenth century », Griffin, 2014 : 1, ma traduction). Le portrait est alors un élément distinctif : signe d'une carrière littéraire marquée par le succès, il finit par en devenir un truchement. John Dryden pose ainsi une première fois pour John Michael Wright (1668), puis deux fois pour Godfrey Kneller (1693 et 1697), une autre fois pour James Maubert (1700) et une fois pour John Closterman (vers 1690)[5]. Certains de ces portraits ont ensuite donné lieu à des reproductions sous forme de gravures insérées dans les ouvrages en frontispice ou imprimées séparément, assurant ainsi la célébrité de l'auteur par la dissémination et la multiplication de son image. Pour l'auteur anonyme de *The Case of the Authors* (1758), ce n'est cependant pas aux écrivains que profite la diffusion de leur portrait, mais à tous ceux qui exploitent leur travail sans pour autant leur permettre d'en vivre, et c'est un buste posthume de Butler qui illustre son propos :

> as it was said of Butler and his Bust, having ask'd for Bread, he may be put off with a Stone.—A Stone pretending to do him honor, but, in reality, rais'd only, that his posthumous Patron may quarter his own frail Pretensions on his more substantial, and, therefore, more durable Merit[6] ! (Anon., 1758 : 58)

Outre le portrait de Dryden, Godfrey Kneller réalise entre 1697 et 1720, à la demande de l'éditeur londonien Jacob Tonson, le portrait d'une quarantaine de membres du Kit-cat Club, lieu de sociabilité créé par l'éditeur pour favoriser les contacts entre auteurs et mécènes ou souscripteurs[7]. Si ces portraits n'ont pas vocation à quitter les cimaises du club de Barn Elms, ils n'en manifestent pas moins la renommée des hommes de lettres qui en sont membres. La sociabilité des clubs et des cafés permet aux auteurs de côtoyer l'aristocratie et l'élite politique, mais dans le cas du Kit-cat Club, cette quarantaine de portraits de même format pour les uns et pour les autres, accrochés ensemble, abolit symboliquement la hiérarchie sociale.

Le développement de la presse marque un tournant indéniable. Non que les portraits d'auteurs y soient reproduits et donc diffusés, mais certaines œuvres se trouvent imprimées dans les pages des hebdomadaires ou des quotidiens aux

5 On peut voir ces portraits de Dryden, dont le format caractéristique est connu sous le nom de « Kit-cat portrait », sur le site de la National Portrait Gallery : https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp01369/john-dryden (dernière consultation le 26.03.2020).

6 « Comme on l'a dit de Butler et de son buste : s'il a demandé du pain, il a sans doute eu la mauvaise surprise de n'obtenir qu'une pierre... Une pierre supposée lui faire honneur, mais qui n'a été érigée que pour permettre à son illustre mécène de s'attribuer posthumément une maigre part d'un mérite plus substantiel et plus durable ! » (ma traduction).

7 On peut voir certains de ces 48 portraits sur le site de la National Portrait Gallery : https://www.npg.org.uk/collections/search/set/347/The+Kit-cat+Club+portraits%3A+by+Sir+Godfrey+Kneller (dernière consultation le 26.03.2020).

côtés des critiques et les éditeurs y font la publicité des dernières œuvres parues en s'appuyant souvent sur la notoriété de l'auteur. On s'y fait aussi l'écho des querelles littéraires dans lesquelles certains auteurs prennent soin de s'illustrer. Dès la première moitié du XVIII[e] siècle, la célébrité s'appuie sur une médiatisation variée au sein de laquelle le portrait joue un rôle essentiel.

Laurence Sterne et la course à la célébrité

Pour Leo Braudy, Laurence Sterne est « le premier auteur anglais qui mérite le qualificatif de célébrité » (« the first English author who can be called a celebrity », Braudy, 1986 : 13, ma traduction), sans doute parce que, comme il ne manque pas de le souligner, Sterne est à la fois l'auteur et le sujet de ses fictions :

> Sterne, like Don Quixote sallying forth in search of both adventures and an author to sing them, blithely capers through a celebrity for being both the author of *Tristram Shandy*, as well as the mind and personality that is its subject[8]. (Braudy, 1986 : 372)

Pourtant, peu de choses semblaient prédisposer Laurence Sterne, pasteur anglican d'une petite paroisse du Yorkshire, à la célébrité littéraire, ni à devenir, de surcroît, comme le souligne Clark Lawlor, « célèbre pour avoir voulu devenir célèbre » (« Laurence Sterne, famously, wanted to be famous », Lawlor, 2017 : 519, ma traduction). Lorsque Sterne décide en 1759 de publier à compte d'auteur, chez la libraire Ann Ward à York, les deux premiers volumes de *Tristram Shandy* dont aucun éditeur londonien n'avait voulu, il n'imaginait peut-être pas qu'il allait devenir deux ans plus tard la coqueluche de la capitale. Il fut pourtant l'artisan méticuleux de sa propre accession à la célébrité et le gestionnaire avisé de son image publique. Sterne le clame d'ailleurs lui-même dans sa correspondance – dans une lettre adressée à Stephen Croft –, en une courte formule devenue elle aussi célèbre et reprise d'ailleurs dans nombre d'articles universitaires sur le sujet (voir par exemple Lawlor, 2017 : 519 ; Briggs, 2006 : 86 ; Fawcett, 2012 : 141) : « I wrote not to be *fed*, but to be *famous*[9] » (« Je n'ai pas écrit pour me nourrir, mais pour être célèbre », ma traduction).

Le portrait n'est pas le seul élément de la stratégie mise au point par Sterne. Fort du succès des premiers volumes de *Tristram Shandy*, Sterne s'appuie aussi sur les querelles et les controverses littéraires qui s'étalent dans la presse pour alimenter sa notoriété. Dans le cinquième volume du roman, il fait d'ailleurs le constat suivant : « La vie d'un auteur, quoiqu'il se persuade peut-être du

8 « Sterne, tel Don Quichotte s'élançant en quête d'aventures mais aussi d'une plume capable de chanter ses exploits, déambule allègrement dans le paysage littéraire, fort de la célébrité que lui vaut d'être tout à la fois l'auteur de *Tristram Shandy* et l'esprit et la personnalité qui en forment le sujet » (ma traduction).

9 Fawcett rappelle que Sterne reprend ici en l'inversant une phrase écrite par l'acteur Colley Cibber dans une lettre à Alexander Pope (Fawcett, 2012 : 143). Sterne reprend la phrase dans le cinquième livre de *Tristram Shandy*, évoquant « those few [...] who wrote not so much to be fed—as to be famous » (Sterne, 1980 : 262).

contraire, doit se passer à combattre plus qu'à écrire » (« The life of a writer, whatever he may fancy to the contrary, was not so much a state of *composition* as a state of *warfare* », Sterne, 1980 : 263, ma traduction). Sterne va jusqu'à solliciter lui-même l'aide active des critiques, et George S. Rousseau, dans sa biographie de John Hill, laisse entendre que le romancier aurait fourni à Hill les informations très précises lui permettant de rédiger une biographie très documentée pour le *Royal Female Magazine*, dans lequel il mentionne par exemple la part prise par Sterne dans les querelles des nominations ecclésiastiques à York (Rousseau, 2012 : 252). Sterne s'en défendra dans sa correspondance, mais qu'il ait ou non été à la manœuvre à cette époque, il se réjouit des critiques et des pamphlets publiés après la publication des deux premiers volumes : « On a écrit un pamphlet à un sou contre Tristram – J'aimerais qu'il y en ait cent de la même eau » (« There is a shilling pamphlet wrote against Tristram—I wish they would write a hundred such »), écrit-il à Croft le 1er mai 1760 (Donoghue, 1996 : 74, ma traduction). Son vœu sera exaucé au point que certains de ses détracteurs – dont son ennemi, Tobias Smollett – le soupçonneront d'avoir écrit lui-même quelques-uns de ces pamphlets à charge : « À dire vrai, nous soupçonnons quelque peu l'auteur lui-même de souffler ici dans la trompette de la renommée » (« To own the truth, we harbour some suspicions that the author himself is here giving breath to the trumpet of fame », *Critical Review* : 319, ma traduction). Dans une lettre qu'il adresse à l'acteur David Garrick depuis Paris le 10 avril 1762, Sterne avoue même – ou feint d'avouer :

> Crébillon has made a convention with me, which, if he is not too lazy, will be no bad *persifflage* [*sic*] – as soon as I get to Thoulouse [*sic*] he has agreed to write me an expostulatory letter upon the indecorums of T. Shandy – which is to be answered by recriminations upon the liberties in his own works – these are to be printed together – Crébillon against Sterne, Sterne against Crébillon – the copy to be sold, and the money equally divided[10]. (Curtis, 1935 : 161-162)

Que l'anecdote soit vraie ou que Sterne se peigne à dessein en manipulateur qu'il n'est pas, peu importe. Son utilisation habile de la dimension agonistique de la vie littéraire de son temps montre bien ce qu'il est prêt à faire, du moins en théorie, pour devenir célèbre. Clark Lawlor montre par ailleurs que Sterne s'est également appuyé sur la maladie pour construire une image publique de lui-même propre à promouvoir « sa fiction et sa réputation d'homme de sensibilité et de sentiment » (« his fiction and fame as a man of sensibility and sentiment », Lawlor, 2017 : 519, ma traduction). Lawlor pointe le rôle de deux maladies « à la

10 « Crébillon a passé avec moi un accord qui, s'il n'est pas trop paresseux, ne sera pas un mauvais persiflage ; dès que je serai à Toulouse, il a accepté de l'écrire une lettre de protestation contre les impropriétés de T. Shandy, à laquelle je répondrai par des récriminations contre les libertés qu'il prend dans ses propres écrits, les deux textes doivent être imprimées ensemble – Crébillon contre Sterne, Sterne contre Crébillon – et le produit de la vente sera équitablement partagé » (ma traduction).

mode » dans les milieux artistiques et littéraires – la consomption et la mélancolie – dont Sterne a souffert toute sa vie et dont souffrent également les personnages de fiction auxquels il s'identifie (Yorick et Tristram). Le romancier les utilise pour rendre son apparence physique immédiatement reconnaissable : « One aspect of Sterne's self-promotion was his manipulation of his physical image, which meant not only his external bodily appearance but also the diseases from which he suffered and the way he represented them and they represented him[11] » (Lawlor, 2017 : 520). Au-delà de l'identification de Sterne, que ses portraits rendent presque instantanée, sa silhouette chétive de poitrinaire émacié lui confère les traits reconnaissables du génie mélancolique.

La façon dont Sterne a construit son image à travers le portrait pour asseoir sa célébrité est connue. Il commence par charger son amie l'actrice Catherine Fourmantel de donner à David Garrick un exemplaire des deux premiers volumes de *Tristram Shandy*. C'est le patronage d'une immense gloire du théâtre que Sterne sollicite avant tout et à côté de ce parrainage, d'emblée associé à la représentation, celui de Lord Bathurst, protecteur de Swift et de Pope, fait presque pâle figure. Fort du soutien de Garrick, Sterne parvient à fréquenter les cercles littéraires de la capitale et réussit avant même la parution des volumes suivants à poser pour Joshua Reynolds, alors l'un des plus célèbres portraitistes d'Angleterre[12]. Le tableau est peint en seulement cinq séances, qui commencent à la fin du mois de mars 1760, et il est achevé dans les premiers jours d'avril. L'auteur de *Tristram Shandy* ne détiendra jamais ce portrait – il n'en a pas les moyens –, mais le 21 avril la réalisation d'une reproduction est confiée au graveur Simon François Ravenet. Dans une lettre écrite le jour même, Sterne annonce : « On va de moi faire une belle estampe – je vais pouvoir tirer le plus grand profit de ma personne et vendre à la fois ma tête et son contenu » (« There is a fine print going to be done of me – so I shall make the most of myself, & sell my head both inside and out », Briggs, 2006 : 85, ma traduction). Le 22 mai 1760, le portrait apparaît en frontispice des deux volumes des *Sermons of Mr Yorick*, publiés par Sterne à Londres. Il apparaîtra dès lors en frontispice des sept volumes de *Tristram Shandy* qui suivront la réédition londonienne des deux premiers volumes. Comme le souligne Clark Lawlor, le portrait de Reynolds exprime à la fois la distance ironique, la posture mélancolique et la pâleur maladive que Sterne cherche à mettre en avant : « The placement of the forefinger on the temple deliberately connected Sterne to a long tradition of the melancholic posture that had been adopted by other writers and artists, notably including Alexander Pope[13] » (Lawlor : 522). Cette tradition remonte

11 « La manipulation, par Sterne lui-même, de son image physique est un aspect de son autopromotion. Il s'agit de mettre en avant non seulement son apparence corporelle mais également les maladies dont il souffraient, la manière dont il les représentait et dont elles le représentaient » (ma traduction).

12 Au sujet de Reynolds et de la célébrité, voir le catalogue de l'exposition *Joshua Reynolds : the creation of celebrity* qui a eu lieu en 2005 à la Tate Britain.

13 « L'index placé contre la tempe relie délibérément Sterne à une longue tradition : cette pose mélancolique fut adoptée par d'autres artistes et auteurs avant lui, notamment par Alexander Pope » (ma traduction). Pour voir le portrait de Pope : https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw05084/Alexander-Pope?LinkID=mp03609&role=sit&rNo=0 (dernière consultation le 26.03.2020).

entre autres à Robert Burton, qui l'adopte pour le frontispice de son *Anatomy of Melancholy* (1621) que Sterne cite à plusieurs reprises dans son œuvre.

Figure 1 : Sir Joshua Reynolds, *Lawrence Sterne*, 1760, huile sur toile, 127,3 cm x 100,3 cm, National Portrait Gallery, reproduit avec l'aimable autorisation de la National Portrait Gallery de Londres.

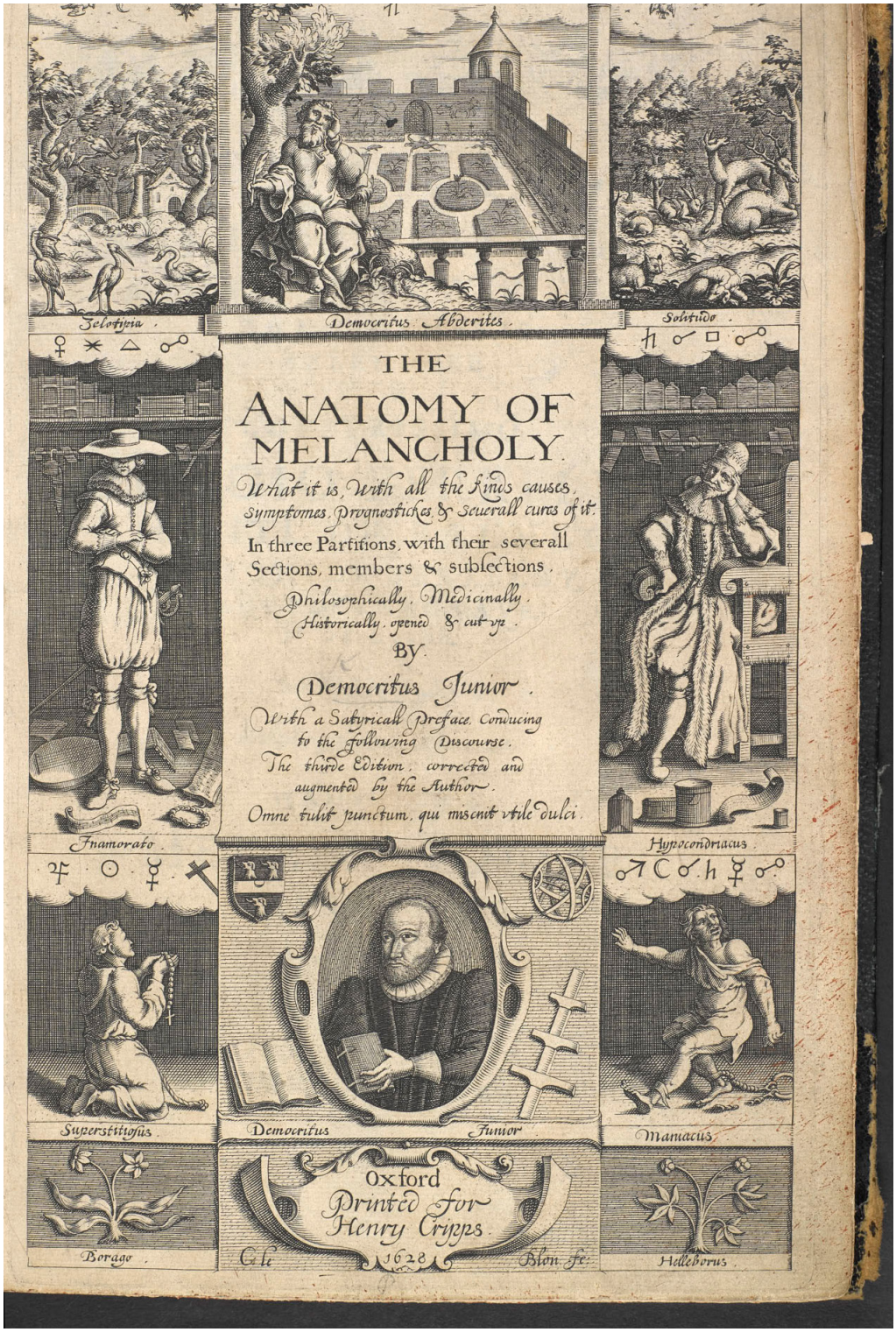

Figure 2 : Frontispice de *Anatomy of Melancholy*, gravure par Christian Le Blon, image libre de droits (licence Creative Commons).

Aucun lecteur ne peut donc ignorer à quoi ressemble Laurence Sterne. L'identification de l'auteur à Yorick, personnage de *Tristram Shandy* mais aussi

de *Sentimental Journey* et auteur pseudonyme des sermons agit comme une caisse de résonnance, amplifiant la renommée de Sterne et redoublant la circulation des portraits. En 1762, Carmontelle fait un portrait aquarellé en pied de Sterne à la demande du duc d'Orléans. Sterne s'en vante d'ailleurs dans une lettre à Robert Foley et précise qu'il cherche à s'en procurer une copie pour le faire circuler, ainsi que d'autres portraits de lui « car il sera vu par la moitié de Londres » (« for it will be seen by half of London », Curtis, 1935 : lettre 231, ma traduction). Quelques années plus tard, en 1766, pendant son séjour à Rome, Sterne pose pour le sculpteur britannique Joseph Nollekens qui réalise un buste en marbre que l'on peut voir à la National Portrait Gallery[14] et qui sera reproduit en grand nombre, en marbre ou dans des matériaux moins nobles comme le plâtre ou la céramique. Dès 1760, un pamphlet intitulé *The Clockmaker's Outcry* – qu'Anne Bandry soupçonne d'avoir été écrit par Sterne lui-même – reprochait déjà à l'auteur de vouloir démultiplier exagérément son portrait (« Hawk[ing] his face about […] to all the portrait painters in town, vainly begging to have his mazard multiplied » [Bandry, 1991 : 71-73 ; Anon., 1760 : viii]). Sterne s'en vante d'ailleurs à plusieurs reprises dans sa correspondance, se félicitant de la circulation de ses divers portraits, amplifiée par la multiplication des objets qui le représentent, comme par exemple un sceau en pâte de verre inspiré du fameux portrait de Joshua Reynolds. D'une certaine manière, Sterne a parfaitement réussi à obtenir la renommée littéraire qu'il recherchait et à compter parmi les célébrités littéraires de son temps. La fin de l'histoire est à ce titre intéressante. Sterne meurt de phtisie en mars 1768 après la parution de 9 volumes de *Tristram Shandy*. Le peintre et graveur anglais Thomas Patch immortalise d'ailleurs, si l'on peut dire, le moment où Sterne/Yorick a rendez-vous avec la mort et le représente – sa maigreur rendait ses portraits immédiatement identifiables – comme une silhouette aussi décharnée qu'un squelette [**figure 3**].

14 https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06038/Laurence-Sterne (dernière consultation le 26.03.2020).

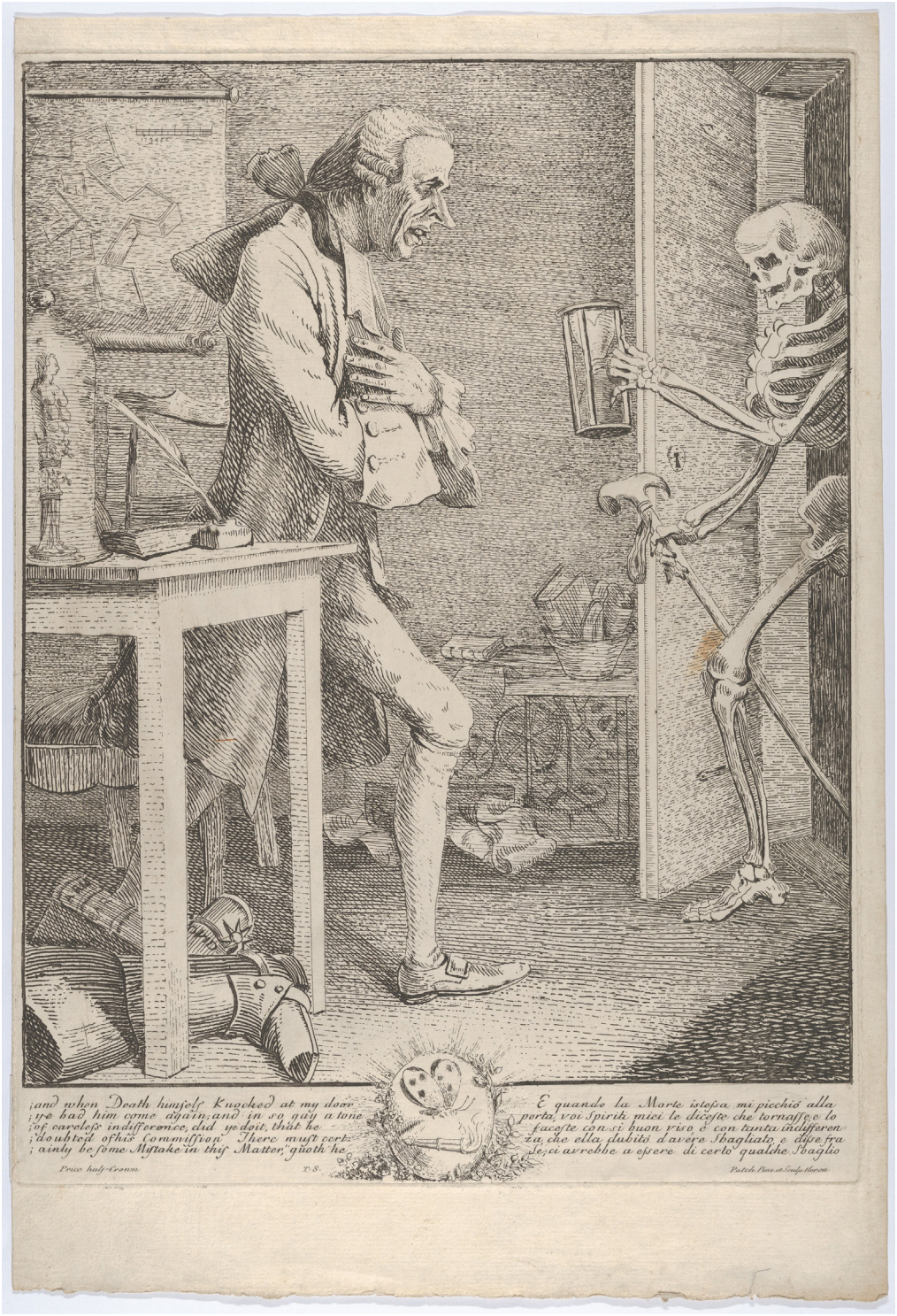

Figure 3 : Thomas Patch, « And when death himself knocked at my door » (« Et quand la mort elle-même frappa à ma porte »), gravure (1769), image libre de droits (licence Creative Commons).

Un incident étrange a pourtant entouré la mort de Sterne, incident qui en dit long sur la popularité des représentations du romancier. Juste après avoir été porté en terre, son corps fut subtilisé par des pilleurs spécialisés dans la fourniture de cadavres pour les cours d'anatomie. La dépouille de Sterne se

retrouva à l'université de Cambridge, sur la table de dissection du professeur Charles Collignon, mais au moment de planter son scalpel dans le cadavre, l'anatomiste – qui, selon certains témoignages, savait parfaitement qui il s'apprêtait à disséquer – se rendit compte que la salle avait reconnu celui dont le portrait avait tant circulé de son vivant. Cette histoire est riche en détails et rebondissements et l'on se reportera, pour les connaître, à l'article de Jenna Dittmar et Piers Mitchell. Après bien des péripéties, une partie des ossements de Sterne finit par être inhumée au cimetière de Coxwold, dans le Yorkshire, où se trouve sa maison de Shandy Hall, son crâne ne s'y trouve pas et si certains pensent qu'il pourrait se trouver dans les collections anatomiques de l'université de Cambridge, le fait est qu'il a bel et bien disparu. Julia Fawcett rappelle que pour beaucoup d'auteurs du XVIIIe siècle, la curiosité du public qui exigeait son lot de détails intimes était comparable à une dissection publique (Fawcett, 2012 : 142 et 149). Pour Sterne, la célébrité est devenue une dissection au sens propre. Si le crâne de Sterne est introuvable, ou inidentifiable, son masque mortuaire fait en revanche partie d'une étonnante série de masques conservée au sein de la Laurence Hutton Collection à l'université de Princeton. Dans son numéro du 22 décembre 1952, le magazine américain *Life* consacrait un article à cette collection, précisant que le masque de Sterne avait été réalisé à sa mort à la demande de ses amis. La réalité est apparemment moins satisfaisante, puisque le masque en question aurait été fait à partir du buste en marbre sculpté par Nollekens. Par-delà la mort, le portrait de Sterne a continué à se multiplier comme une sorte de créature incontrôlable échappant définitivement à son créateur, le portrait mélancolique de Reynolds servant au siècle suivant à illustrer des affiches didactiques sur la phrénologie.

Le non-portrait de Mandeville et la célébrité en creux

Le cas de Mandeville est tout autre : il semble même diamétralement opposé à celui de Sterne. Mais avant d'aborder la question du portrait de Mandeville, il faut sans doute dire quelques mots de cet auteur. Quelques mots en effet, car de Mandeville on ne sait presque rien. Né à Rotterdam en 1670, dans une famille de médecins, il suit l'exemple de son père Michael et après des études secondaires à Rotterdam, où il a peut-être suivi les cours de Pierre Bayle et Pierre Jurieu, il poursuit des études de médecine et de philosophie à Leyde, où il finit par devenir docteur en médecine après une thèse sur la digestion soutenue en 1691. En 1690, Bernard Mandeville est accusé avec son père d'avoir pris part à des émeutes : son père quitte Rotterdam pour Amsterdam et Bernard quitte définitivement la Hollande. Il voyage apparemment en France, peut-être en Suisse et en Italie, avant d'aller s'installer à Londres, de son propre aveu pour y apprendre l'anglais. La date exacte de son installation n'est pas connue, mais en 1693 il y est déjà suffisamment intégré pour être poursuivi par le collège des médecins pour exercice illégal de la médecine. Il est aussi suffisamment protégé, déjà à cette date, pour poursuivre sa carrière de médecin sans être importuné. En 1698, il

épouse Ruth Elisabeth Laurence dont il a plusieurs enfants dont deux seulement, Michael et Penelope, seront couchés sur son testament. Mandeville meurt de la grippe le 21 janvier 1733. À son propos, Frederick Kaye, responsable de l'édition de référence de *The Fable of the Bees*, ouvrage polémique qui fit passer en un instant Mandeville de l'ombre à la lumière, remarque :

> History now becomes paradoxical. Her file, which has not spared details of Mandeville's youthful days of obscurity, records almost nothing of the years when *he was one of the most celebrated men in the world*. She notes a couple of his dwelling-places, lists his literary works, and records his death. That is almost all[15]. (Mandeville, 1923 : I, 12, c'est moi qui souligne)

Kaye exagère en réalité ce que nous savons des détails de la jeunesse de Mandeville ; quant à ses ouvrages, l'attribution de certains d'entre eux à l'auteur de *The Fable of the Bees* est encore sujette à caution tandis que d'autres attendent sans doute de retrouver leur auteur. Pour parfaire le mystère, seuls trois documents manuscrits nous sont parvenus à ce jour : son testament, une lettre adressée au médecin Hans Sloane et une autre à son protecteur, Lord Macclesfield. Ce dernier document est émouvant à plus d'un titre, non seulement parce qu'il donne à voir l'écriture, régulière et sans fioritures, de Mandeville, mais aussi parce qu'il y évoque la maladie de son fils et son soulagement de le savoir en voie de guérison alors même qu'il le croyait à l'article de la mort. Il arrive que des chercheurs ajoutent çà et là des pièces manquantes au puzzle Mandeville, comme Rudolf Dekker, qui éclaire en 1992 le contexte agité dans lequel le philosophe a quitté la Hollande, ou Arne Jansen, qui lève en 2009 le voile sur ses origines familiales et ses liens avec la Suisse (voir bibliographie). Les lecteurs curieux de connaître les détails les plus intimes de la vie de Bernard Mandeville doivent se contenter de très rares témoignages directs, comme celui de Benjamin Franklin, qui se souviendra dans son autobiographie de sa rencontre avec le philosophe dans un pub de Cheapside : « Lyons, a Surgeon [...] carried me to the Horns a pale Ale-House in —Lane, Cheapside, and introduc'd me to Dr. Mandeville, Author of the Fable of the Bees who had a Club there, of which he was the Soul, being a most facetious entertaining Companion[16] » (Franklin, 2012 : 44). Ce commentaire contraste singulièrement avec les attaques de ses adversaires qui le décrivent tantôt comme le diable incarné en transformant son patronyme en « Man-Devil » (Mandeville, 1923 : II,

15 « L'histoire devient ici paradoxale. Ses archives, qui ne manquent pas de détails sur la jeunesse obscure de Mandeville, n'ont pratiquement rien retenu de l'époque où *il était l'un des hommes les plus célèbres au monde*. Elle note pour lui deux adresses, dresse la liste de ses œuvres et garde la trace de sa mort. C'est pour ainsi dire tout » (ma traduction).

16 « Lyons, un chirurgien [...] m'emmena dans une taverne, The Horns, dans —Lane, à Cheapside, et me présenta au Dr Mandeville, l'auteur de la *Fable des abeilles*, qui y tient un club dont il est l'âme, car c'est un compagnon facétieux et fort divertissant ». Joyce Chaplin, annote l'édition Norton de l'autobiographie de Franklin en précisant que Mandeville est « an important man of letters [...] notorious for his *Fable of the Bees*, [who] epitomized avant garde infamy » (un homme de lettres important, célèbre pour sa *Fable des abeilles*, qui incarnait l'avant-garde de l'infamie) (Franklin, 2012 : 212, ma traduction).

424), tantôt comme un médecin obscur et raté à la solde de marchands d'alcool étrangers. Plusieurs décennies après la mort de Mandeville, Jeremiah Newman, médecin et chirurgien, corrobore le bref portrait que donne Benjamin Franklin et fait du philosophe un invité apprécié des dîners de Lord Macclesfield, où il croise entre autres Joseph Addison (Newman, 1796 : II, 24).

En dehors de ces quelques aperçus de Mandeville en représentation dans l'espace social, le lecteur avide de détails biographiques peut aussi tenter de traquer les quelques allusions autobiographiques dont Mandeville parsème parcimonieusement ses ouvrages. Ainsi, dans la première édition de son *Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions*, qui paraît en 1711, il est précisé que l'ouvrage peut être acheté chez le libraire, mais aussi directement chez l'auteur, avec la mention d'une adresse à Westminster. Lorsque le livre – une série de dialogues dans lesquels Mandeville avoue s'être mis en scène sous les traits de l'un des protagonistes – est réimprimé en 1715, l'adresse de Mandeville a disparu. Plusieurs raisons peuvent expliquer la suppression de cette adresse : volonté d'échapper à ses lecteurs (et patients potentiels), déontologie professionnelle affichée pour contrer les critiques l'accusant de charlatanisme, cession de droits à l'éditeur... Toujours est-il que Mandeville supprime également de la seconde édition du traité les allusions précises à ses origines et surtout à son père, même s'il laisse plus loin dans le texte une allusion à la thèse de médecine qu'il a soutenue à Leyde.

L'emploi fréquent de pseudonymes, y compris féminins (voir Goldsmith, 1999), achève de brouiller les pistes. Contrairement à Sterne, Mandeville, célèbre infâme, s'expose très peu dans son œuvre. Même lorsqu'il affirme s'être représenté sous les traits de certains personnages et lorsqu'il assure parler par leur voix, l'ironie omniprésente pousse les lecteurs à douter. Peut-on alors envisager que Mandeville ait pu être l'habile artisan de la célébrité qui a incontestablement été la sienne après la parution du second volume de *The Fable of the Bees* en 1724 ? Newman peint le philosophe en homme rompu à la manipulation de l'opinion, évoquant un goût de la représentation qui n'est pas sans rappeler celui que l'on attribuera plus tard à Sterne : « Mandeville, the writer, had the art of prefixing odd and alarming titles to his books, by which means he turned the attention of the public to his performances, and the purpose of an increased sale was generally answered[17]. » (Newman : II, 24) Mais si Mandeville parvient à compter parmi les auteurs les plus célèbres de son temps, qu'en est-il de la diffusion de son image physique ? Force est de constater que si Mandeville a bien eu pour ambition de conquérir l'opinion, le portrait n'a manifestement pas fait partie de sa stratégie : aucun portrait de lui ne nous est parvenu. Il n'a jamais dédicacé ses ouvrages à de riches protecteurs – il était pourtant le protégé de Lord Macclesfield, devenu chancelier du roi en 1718 avant sa disgrâce en 1724 ; il n'a pas non plus – pas plus que ces éditeurs – choisi de faire figurer son portrait en frontispice. Sauf découverte inattendue, aucun portrait n'a été peint de lui

17 « Mandeville, l'écrivain, avait l'art de faire précéder ses livres de titres étranges et inquiétants, ce qui lui permettait d'attirer l'attention du public sur ses représentations. L'augmentation des ventes, qui était son but initial, était généralement atteint » (ma traduction).

de son vivant, aucune image posthume n'a circulé. Mandeville semble à jamais invisible, mais le lecteur est-il prêt à accepter qu'un auteur célèbre reste sans visage ? Concernant les lecteurs contemporains de Mandeville, cette question doit rester sans réponse. Mais pour les lecteurs modernes il est manifeste qu'un auteur célèbre doit être identifiable par son portrait. Une recherche simple sur Google Image donne des résultats éloquents : Mandeville n'a pas un portrait, il en a plusieurs.

Figure 4 : captures d'écran de quelques résultats d'une recherche « Bernard Mandeville » sur Google Image, recherche effectuée le 8 décembre 2018, image réalisée par Sylvie Kleiman-Lafon.

Aucun de ces portraits n'est un portrait de Mandeville, mais tous sont cependant des portraits d'auteurs célèbres. Le premier portrait en haut à gauche de la figure 4, utilisé par la Bibliothèque digitale pour illustrer une édition en ligne de *La Fable des abeilles* est celui de Samuel Clarke (1727-1769), pasteur presbytérien qui n'a jamais entretenu le moindre lien avec le philosophe dont il n'est même pas le contemporain. Le second portrait, en haut à droite, utilisé par un site italien qui s'interroge sur la signification véritable du même ouvrage, est celui de Pierre Bayle (1646-1706). Cette fois-ci un lien existe puisque Bayle a vécu à Rotterdam et que Mandeville enfant a peut-être fréquenté l'École illustre, où Bayle enseigna un temps la philosophie et l'Histoire. Le troisième portrait (coin inférieur droit) de « l'homme diabolique » est en réalité celui d'Adam Smith (1723-1790), dont les théories économiques doivent effectivement beaucoup à Mandeville, mais qui n'avait que dix ans à la mort de celui-ci. Le quatrième et dernier portrait – l'image la plus fréquemment associée à Mandeville sur Internet – est celui du français Anne Robert Jacques Turgot (1727-1781), homme politique et économiste français philosophiquement plus proche de Locke que du philosophe néerlandais, dont il n'est pas non plus le contemporain. Le processus est en réalité identique à chaque fois, les portraits attribués à l'auteur de *The Fable of the Bees* ne sont pas des portraits d'anonymes. À l'exception du pasteur Clark, ce sont des portraits de penseurs célèbres, mais qui ne le sont sans doute pas au point d'être restés immédiatement reconnaissables des siècles plus tard. Ces solutions au défaut de portrait attesté – solutions

qui peuvent nous sembler paresseuses-– montrent bien à quel point l'image de l'auteur est indispensable au lecteur. Rembrandt pouvait imaginer sur la même toile de 1653 Aristote contemplant le buste d'Homère[18], Sterne peut demander à son lecteur de tracer lui-même – sur une page laissée vierge à cet effet – le visage de la veuve Wadman, personnage de *Tristram Shandy*, mais le lecteur ordinaire doit combler autrement le vide laissé par le portrait absent de Mandeville. On pourrait être tenté de confier à un graphologue l'analyse des lettres manuscrites de Mandeville dans l'espoir d'en voir déduire un ou plusieurs traits de personnalité saillants – tout comme le lecteur est invité par les phrénologues à relier la physionomie de Sterne à un trait de caractère particulier –, mais il manquera toujours la connaissance intime et immédiate que semble seul permettre le portrait de l'écrivain.

Arne Jansen, chercheur indépendant qui a entrepris de proposer aux lecteurs néerlandais la traduction des principales œuvres de Mandeville a suggéré plusieurs pistes qui, si elles étaient confirmées, nous permettraient de voir enfin ce célèbre fantôme[19]. L'un de ces portraits (voir Fig. 5) est celui d'un jeune homme, peint par John Closterman (1660-1711), portraitiste de Dryden, mais aussi de Samuel Pepys ou de Henry Purcell.

Figure 5 : John Closterman, *Unknown Man, formerly known as Sir James Thornhill* (*Portrait d'un inconnu, anciennement portrait de Sir James Thornhill*), v. 1705-1707, huile sur toile, 74,9 cm x 61,6 cm, avec l'aimable autorisation de la National Portrait Gallery.

18 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437394 (dernière consultation le 26.03.2020).
19 https://www.bernard-mandeville.nl/portrait-of-bernard-mandeville (dernière consultation le 26.03.2020).

Ce portrait d'un gentilhomme inconnu, anciennement considéré comme un portrait de James Thornhill (le beau-père de Hogarth) peint par John Closterman (peintre de Westphalie installé à Londres) entre 1702 et 1705, est peut-être, ou peut-être pas, celui de Mandeville. À vrai dire les arguments qui pourraient étayer cette hypothèse manquent cruellement, malgré ce que veut croire Arne Jansen, qui proclame avec émotion sur son site internet « Voici à quoi ressemblait Bernard Mandeville » (« This is what Bernard Mandeville looked like ! »). Il propose cependant une autre hypothèse, sur laquelle il s'appuie d'ailleurs pour affirmer que le portrait peint par Closterman est bien celui de Mandeville. Cette autre hypothèse ne repose sur aucun fait avéré, mais elle est séduisante et correspondrait en réalité parfaitement à la personnalité de Mandeville telle qu'elle transparaît à la lecture de ses œuvres.

L'hypothèse est la suivante : en 1709 et 1710, Mandeville contribue, sous les pseudonymes féminins de Lucinda et Artesia, à un certain nombre de numéros de la revue *The Female Tatler*. Toujours en 1709, Mandeville publie *The Virgin Unmasked, or Female Dialogues Betwixt an Elderly Maiden Aunt and her Niece*, ouvrage de fiction dans lequel il fait parler deux femmes – une jeune nièce délurée et sa vieille tante – sur le mariage et l'amour. Une dizaine d'années plus tard, paraît un autre ouvrage de Mandeville intitulé *Free Thoughts on Religion* (1720). Cet ouvrage a la particularité, par rapport aux autres œuvres de Mandeville, de comporter ce que les typographes appellent des fleurons, ornements généralement insérés en tête ou en fin de chapitre. Les fleurons qui ornent cet ouvrage de Mandeville sont particuliers puisque la base de données Fleuron[20] précise que leur usage est resté limité à un imprimeur-éditeur seulement, T. Jauncy. Pour *Free Thoughts on Religion*, la base de données Fleuron recense 41 ornements variés. Sur les pages i, 17, 37, 214 et 365 apparaissent des ornements en bandeau comportant tous en leur centre un médaillon représentant deux versions d'un portrait de femme à la poitrine généreuse, un peu matrone, apparaissant de profil [**figures 6.1 et 6.2**].

Figure 6.1 : ornement gravé, Bernard Mandeville, *Free Thoughts on Religion*, London, T. Jauncy, 1720, p. 2, https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/026730170000020_1

20 Fleuron : A Data-base of Eighteenth-Century Printers' Ornaments : https://fleuron.lib.cam.ac.uk (dernière consultation le 26.03.2020).

Figure 6.2 : ornement gravé, *Free Thoughts on Religion*, London, T. Jauncy, 1720, p. 40, https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/026730170000400_1_

De ces deux fleurons représentant un portrait de femme – ou d'homme en perruque ? – au sourire un peu énigmatique, Arne Jansen conclut, avec tout autant d'empressement que pour le portrait de Closterman, qu'il ne peut s'agir que de Mandeville lui-même et que les fleurons rendent hommage à la facilité avec laquelle il avait endossé des identités féminines fictionnelles. Arne Jansen va d'ailleurs plus loin en établissant un lien direct entre les fleurons de *Free Thoughts on Religion* et le portrait peint par Closterman : le premier des deux fleurons aurait, selon lui, été gravé d'après le portrait de l'inconnu. Les fleurons prouvent l'identité du portrait de Closterman, qui à son tour démontre celle des fleurons.

Le fait que ce même portrait gravé se retrouve réemployé sous une forme légèrement différente – non plus en médaillon au centre d'un bandeau, mais comme élément central d'un cul-de-lampe[21] – dans un autre ouvrage publié la même année par Jauncy fragilise hélas l'hypothèse séduisante d'Arne Jansen (Philips, 1720 : 37). Bernard Mandeville demeure pour quelque temps encore un auteur certes célèbre, mais sans visage.

Conclusion

Le fait qu'aucun portrait de Mandeville ne nous soit parvenu ne signifie pas qu'un tel portrait n'a jamais existé et que cette absence de représentation picturale est forcément le résultat d'une volonté de l'auteur de rechercher le succès sans pour autant vouloir la publicité qui l'accompagne d'ordinaire. On peut sans doute déduire de la pensée de Mandeville – celui que l'on a présenté comme le chantre des vices privés condamnait la vanité, même s'il pensait que la société pouvait en tirer collectivement profit –, ou de certains principes d'écriture – recours à des pseudonymes, identification volontairement déroutante de l'auteur à tel ou tel personnage, ironie propre à égarer le lecteur inattentif... –

21 https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/024710090000370_0 (dernière consultation le 26.03.2020).

un goût paradoxal pour la représentation flamboyante comme pour le théâtre d'ombre. Et si l'on ne peut affirmer que Mandeville ait volontairement refusé qu'un portrait de lui circule, force est de constater que cette absence correspond assez bien à la personnalité d'un auteur qui, sans jamais livrer son intimité à ses lecteurs, a réussi à faire parler de lui, laissant notamment à ses nombreux détracteurs le soin de cultiver sa notoriété.

Malgré le contraste manifeste qui existe entre la démultiplication visuelle de Laurence Sterne et l'invisibilité de Bernard Mandeville, l'un comme l'autre finissent somme toute par disparaître derrière un personnage public que d'autres ont dessiné à leur place. Pour Julia Fawcett, l'écriture digressive de Sterne relève, au même titre que la circulation de son image démultipliée, d'une stratégie qui vise à donner au lecteur curieux l'illusion qu'il accède à une intimité qui lui est en réalité sans cesse refusée : « The solution is, in other words, to block the reader's entry into the interiority of the character not through the inclusion of too few details and descriptions and extra-textual bodies, but rather through the inclusion of too many[22]. » (Fawcett, 2012 : 149) Dans le cas de Sterne comme dans celui de Mandeville, le lecteur doit finalement se contenter d'une enveloppe insaisissable, d'une page blanche qui contient toutes les images possibles de l'auteur et n'en contient aucune. Tout comme le lecteur de *Tristram Shandy*, invité à réinventer inlassablement la veuve Wadman, le lecteur de Mandeville est condamné à rechercher inlassablement dans des portraits d'anonymes la réalité et la familiarité d'un auteur qui lui échappe sans doute à jamais.

Liste des figures

Figure 1 : Sir Joshua Reynolds, *Lawrence Sterne*, 1760, huile sur toile, 127,3 cm x 100,3 cm, National Portrait Gallery, reproduit avec l'aimable autorisation de la National Portrait Gallery de Londres.

Figure 2 : Frontispice de *Anatomy of Melancholy*, gravure par Christian Le Blon, image libre de droits (licence Creative Commons).

Figure 3 : Thomas Patch, « And when death himself knocked at my door » (« Et quand la mort elle-même frappa à ma porte »), gravure (1769), image libre de droits (licence Creative Commons).

Figure 4 : captures d'écran de quelques résultats d'une recherche « Bernard Mandeville » sur Google Image, recherche effectuée le 8 décembre 2018, image réalisée par Sylvie Kleiman-Lafon.

Figure 5 : John Closterman, *Unknown Man, formerly known as Sir James Thornhill* (*Portrait d'un inconnu, anciennement portrait de Sir James Thornhill*), v. 1705-1707, huile sur toile, 74,9 cm x 61,6 cm, avec l'aimable autorisation de la National Portrait Gallery.

Figure 6.1 : ornement gravé, Bernard Mandeville, *Free Thoughts on Religion*, London, T. Jauncy, 1720, p. 2, https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/026730170000020_1

Figure 6.2 : ornement gravé, *Free Thoughts on Religion*, London, T. Jauncy, 1720, p. 40, https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/026730170000400_1

22 « En d'autres termes, la solution consiste à empêcher le lecteur d'entrer dans l'intériorité du personnage non pas en limitant les détails, les descriptions et les incarnations extratextuelles, mais plutôt en en donnant trop » (ma traduction).

Œuvres citées

Anon., *The Case of the Authors by Profession or Trade, Stated with Regard to Booksellers, the Stage, and the Public, Not Matter by Whom*, Londres, R. Griffiths, 1758.

Anon., *The Clockmakers Outcry Against the Author of the Life and Opinions of Tristram Shandy*, Londres, J. Burd, 1760.

Bandry, Anne, « Sterne, l'imitateur imité », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 32, 1991, p. 67-77.

Braudy, Leo, *The Frenzy of Renown: Fame and its History*, New York, Oxford University Press, 1986.

Briggs, Peter M., « Laurence Sterne and literary celebrity in 1760 », dir. Thomas Keymer, *Laurence Sterne's Tristram Shandy, a Casebook*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 79-107.

Butler, Samuel, *Hudibras*, éd. John Wilders, Oxford, Clarendon Press, 1967.

Curtis, Lewis P., éd., *Letters of Laurence Sterne*, Oxford, The Clarendon Press, 1935.

Dekker, Rudolf, « "Private Vices, Public Virtues" Revisited: the Dutch Background of Bernard Mandeville », trad. G. T. Moran, *History of European Ideas*, 14.4, 1992, p. 481-498.

Dittmar, Jenna M. et Mitchell, Piers D. (consulté le 26.03.2020) : « The Afterlife of Laurence Sterne (1713-1768): Body Snatching, Dissection and the Role of Cambridge Anatomist Charles Collignon », *Journal of Medical Biography*, 25 août 2015, DOI : 10.1177/0967772015601584

Dobranski, Stephen B. (consulté le 26.03.2020) : « Authorship in the Seventeenth Century », Oxford Handbooks Online, May 2014. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935338.013.002

Donoghue, Franck, *The Fame Machine, Book Reviewing and Eighteenth-Century Literary Careers*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

Dryden, John, « To Sir Godfrey Kneller » (1694), publié posthumément dans *Poems on Various Occasions; and Translations from Several Authors,* Londres, Jacob Tonson, 1701, p. 227-230.

Fawcett, Julia, « Creating Character in "Chiaro Oscuro", Sterne's Celebrity, Cibber's Apology, and the Life of *Tristram Shandy* », *The Eighteenth Century*, 53.2, été 2012, p. 141-161.

Fawcett, Julia, *Spectacular Disappearances, Celebrity and Privacy, 1696-1801*, Chicago, University of Michigan Press, 2016.

Franklin, Benjamin, *Autobiography*, éd. Joyce E. Chaplin, New York et Londres, Norton, 2012.

Gelineau, David, « Dryden's Portrait of Kneller in "To Sir Godfrey Kneller" », *Eighteenth-Century Life*, 23.1, février 1999, p. 30-45.

Goldsmith, M. M., *By a Society of Ladies: Essays in the Female Tatler*, Bristol, Thoemmes, 1999.

Griffin, Dustin, *Authorship in the Long Eighteenth Century*, Newark, University of Delaware Press, 2014.

Jansen, Arne C., « Bernard Mandeville: Some Recent Genealogical Discoveries », *Notes and Queries*, 56.2, juin 2009, p. 231-235.

Lawlor, Clark, « Laurence Sterne, Fame and Fashionable Disease », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 40.4, 2017, p. 519-535.

Lilti, Antoine, *Figures publiques. L'Invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

Mandeville, Bernard, *The Fable of the Bees*, 2 vols., éd. Frederick B. Kaye, Oxford, The Clarendon Press, 1923.

Mandeville, Bernard, *A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions*, Londres, printed for and to be had of the author, at his house in Manchester-Court, in Channel-Row, Westminster ; and D. Leach, in the Little-Old-Bailey, and W. Taylor, at the Ship in Pater-Noster Row, and J. Woodward in Scalding-Alley, near Stocks-Market, 1711.

Mandeville, Bernard, *Free Thoughts on Religion, the Church, and National Happiness*, Londres, printed and sold by T. Jauncy and J. Roberts, 1720.

Morgan, Simon, « Celebrity: Academic "Pseudo-Event" or a Useful Concept for Historians? », *Cultural and Social History*, 8.1, 2011, p. 95-114.

Newman, Jeremiah W., *The Lounger's Commonplace Book*, 2 vols., Londres, imprimé pour l'auteur, 1796.

Philips, John, *Poems on Several Occasions*, Londres, printed for J. Tonson, E. Curll, and T. Jauncy, 1720.

Postle, Martin, dir., *Joshua Reynolds: the Creation of Celebrity*, Londres, Tate Britain, 2005.

Robinson, Francis et Wallis, Peter, *Book Subscription Lists: A Revised Guide,* Newcastle-upon-Tyne, H. Hill, 1975.

Rousseau, George S., *The Notorious Sir John Hill, a Man Destroyed by Ambition in the Era of Celebrity*, Bethlehem, PA., Leigh University Press, 2012.

Shickel, Richard, *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity in America* [1985], Chicago, Ivan R. Dee, 2000.

Smollett, Tobias, dir., *The Critical Review: or, Annals of Literature*, IX, Londres, A. Hamilton, 1760.

Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, éd. Howard Anderson, New York et Londres, Norton, 1980.