

# Le « (vo)lumineux historien » : portraits d'Edward Gibbon

William Hauptman

Sur le prospère marché de l'art londonien de l'époque géorgienne, le portrait était le genre le plus demandé et le plus abondant. Pour la plupart des peintres de cette période, ces commandes constituaient une source lucrative de revenus que les tableaux à thème – peinture de genre ou représentations de scènes historiques et bibliques – n'assuraient pas, faute de commandes étatiques; par ailleurs les collectionneurs privés contemporains ne prisait pas ces thèmes. Les peintres pouvaient donc compter sur une demande régulière et constante de portraits de la part d'aristocrates, des membres de la noblesse et d'hommes de lettres célèbres, et leur fournir des images fidèles d'eux-mêmes pour pérenniser leurs traits à l'intention de leurs proches et des générations futures. L'idée de peindre le portrait d'une personnalité met en évidence la préférence des Anglais, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour le reconnaissable plutôt que l'intangible, le familier plutôt que l'étranger. À cette époque, le besoin de reconnaître clairement les éléments distinctifs d'une œuvre d'art était si enraciné dans l'idéologie visuelle anglaise que Samuel Johnson put proclamer avec arrogance: «I had rather see the portrait of a dog that I know, than all the allegorical paintings they can show me in the world.»<sup>1</sup> De même, l'art du portrait était si prépondérant à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que les registres des expositions de la Royal Academy de cette époque montrent que les portraits de la noblesse titrée et de personnalités du monde politique et culturel constituaient plus de la moitié des œuvres présentées lors de chaque manifestation. Ainsi un voyageur français flânant dans l'une de ces expositions fut si fortement impressionné par le nombre de portraits exposés qu'il nota que «tous les peintres anglais font le portrait, et il faut convenir qu'ils excellent dans ce genre»<sup>2</sup>.

Alors que la plupart des portraits avaient pour but de donner une description topographique précise des traits du visage – mais uniquement de ceux qui pouvaient s'offrir des commandes si onéreuses –, il y avait aussi, dans l'idée du portrait, que son auteur devait saisir une part du

caractère et de la personnalité du modèle au-delà d'une véritable ressemblance. Un axiome communément admis voulait que tout peintre dût reproduire le visage du modèle de manière flatteuse, en éliminant dans la mesure du possible les imperfections physiques, tout en tentant de suggérer une facette ou l'autre de sa situation sociale ou de sa richesse par le biais d'accessoires tels que vêtements, bijoux ou autres *paraphernalia* qui pouvaient indiquer le statut privilégié du modèle. En réalité, de nombreux artistes savaient fort peu de choses des personnes dont ils devaient faire le portrait. Dans le cas de Sir Joshua Reynolds, le plus éminent portraitiste de l'époque et chef de file de la théorie artistique anglaise, les carnets de rendez-vous où il consignait le passage des visiteurs et les séances de pose mentionnent parfois des commandes provenant d'un «stranger» ou d'une «lady»; cela suggère que l'acheteur potentiel n'était qu'un client prêt à mettre le prix pour être représenté par un maître renommé. Pour Reynolds, ces portraits devinrent si routiniers qu'il y prenait peu de plaisir et ne se sentait guère gratifié par ces commandes qui ne représentaient qu'un contrat d'affaires pour lequel il était généreusement rémunéré. En témoigne une anecdote devenue légendaire qui voudrait que Reynolds, en réponse à un compliment sur la véracité de l'expression et de l'attitude de l'un de ces portraits, aurait déclaré que sa démarche pour appréhender le modèle n'était guère différente de «copying a ham or any object of still life»<sup>3</sup>.

Tel n'était pas le cas avec Gibbon qui fut un ami proche du peintre pendant des décennies. La correspondance de l'historien fait plusieurs fois référence à «my friend Sir Joshua Reynolds»; on trouve également des mentions de Gibbon dans les lettres du peintre qui signifient combien son amitié lui était chère. Au fil des années, ils fréquentèrent les mêmes clubs, partagèrent des amitiés dans des cercles sociaux et culturels et échangèrent fréquemment leurs points de vue sur de nombreux thèmes, touchant aussi bien à l'Antiquité qu'à l'époque contemporaine,



Fig. 1. Joshua Reynolds,  
*Portrait d'Edward  
Gibbon*, huile sur toile,  
73.6 x 62.2 cm, [1779].  
Collection privée.

ou encore sur des sujets théoriques, politiques, artistiques et littéraires. Gibbon parle de Reynolds comme la personne vers laquelle il pouvait toujours se tourner pour tromper son ennui ou passer le temps à converser agréablement. Après le décès subit d'Oliver Goldsmith en 1774, ami intime de Reynolds, Gibbon remplaça celui-ci en tant que compagnon le plus proche du peintre avec lequel il se rendit «to places of amusement, masquerades, and *ridottos*.»<sup>4</sup> Ces sorties furent souvent l'occasion de réflexions partagées sur d'innombrables sujets ayant trait à certains

comportements en société, mais aussi de simples commentaires sur des événements mondains et des scandales. Sans être un fin connaisseur en matière de peinture, quoiqu'il se soit constitué par la suite une collection d'estampes, Gibbon avait un œil suffisamment perspicace pour admirer les innovations artistiques de Reynolds, même lorsque celui-ci se lançait dans des thèmes classiques, où son talent n'était pas des plus fertiles. Lors d'un séjour à Londres en 1787, Gibbon eut l'occasion de voir le tableau de Reynolds *Infant Hercules Strangling Serpents in*

*His Cradle*, commandité par Catherine II de Russie, qu'il dit admirer comme « un superbe tableau. »<sup>5</sup> C'est à la même époque que Reynolds recommanda Gibbon pour remplacer Thomas Franklin, professeur de grec à Cambridge en tant que « Professor of Antient [sic] Litterature » à la Royal Academy, un poste honoraire prestigieux sans obligations explicites, que Gibbon conserva jusqu'à sa mort<sup>6</sup>. Le décès de Reynolds en février 1792 fut une perte cruelle pour Gibbon et on mesure l'importance de ses sentiments envers le peintre dans sa correspondance. Il y affirme que la maison de Reynolds, avec celle de Lord Guilford, était le lieu où « I most relied for the comforts of society »<sup>7</sup>.

On ne s'étonnera donc pas que l'abondante production de portraits peints par Reynolds pendant les dernières décennies de sa vie comprenne une commande de l'un de ses amis et compères intellectuels. Le portrait de Gibbon par Reynolds [fig. 1] peint en 1779, alors que l'historien avait 42 ans, est certainement le plus connu et le plus remarqué de tous ceux que l'on connaît et sans le doute le plus reproduit sous forme de gravures<sup>8</sup>. Il n'y a pourtant aucune documentation qui puisse certifier les origines de la commande ni indiquer son but. On peut supposer que le peintre souhaitait exalter les traits d'un éminent homme de lettres qui venait de publier une œuvre novatrice, dont trois éditions du premier volume avaient déjà paru, la plus récente en mai 1777. Les carnets de rendez-vous qui nous sont parvenus indiquent que Gibbon s'est rendu à l'atelier de Reynolds en 1777 dès le 10 janvier, mais il s'agissait sans doute de rencontres de nature sociale, les rendez-vous étant fixés en fin d'après-midi; les modèles de Reynolds étaient en général convoqués pour poser le matin afin de profiter de la meilleure luminosité. Alors que le carnet de rendez-vous de 1778 ne nous est pas parvenu, au moins six rencontres peuvent être dénombrées en mai 1779, certainement toutes des séances de pose, puisque Reynolds précisa être « busy with sittings of Gibbon »<sup>9</sup>. Gibbon, quant à lui, nota le même mois que le portrait était déjà achevé « and my friends say that in every sense of the word, it is [a] good head »<sup>10</sup>. Reynolds était connu pour la rapidité avec laquelle il avait peint un certain nombre de portraits et l'on peut supposer que quelques séances de pose pendant un mois seulement ont suffi pour saisir la physionomie particulière de Gibbon. Mais il est curieux que les comptes de Reynolds n'indiquent aucun paiement avant juillet 1781, quand ils enregistrent un versement par Gibbon de 35 guinées. Le prix du portrait est un prix spécial, offert à un ami estimé, moins élevé que le tarif usuel du peintre. Les honoraires habituels de Reynolds se montaient à 50 guinées pour de tels portraits réalisés au format « kitkat », un format légèrement plus petit que celui à mi-jambe



Fig. 2. Thomas Patch, *Portrait d'Edward Gibbon*, sanguine sur papier, 22.2 × 16.5 cm, [v. 1764]. YCBA, inv. B1977.14.309(17).

qui mesurait environ 91 × 71 cm; les dimensions du portrait de Reynolds sont en effet inférieures. De plus, l'intérêt de Reynolds pour ce portrait est encore démontré par le fait que, tandis qu'il exigeait d'ordinaire recevoir la moitié du prix convenu lors de la première séance, pratique qui lui assurait d'être payé<sup>11</sup>, il y renonça dans ce cas précis, faisant ainsi une faveur à son modèle.

Le portrait peint par Reynolds, qui deviendra une référence iconique définissant la physionomie de Gibbon,

n'était pas le premier. Il existe plusieurs portraits réputés représenter Gibbon jeune, mais aucun d'eux n'est suffisamment documenté, si bien que l'on peut douter de l'identité du personnage représenté. Néanmoins, en 1764, Thomas Patch, qui dessina et peignit en Italie divers groupes de notables anglais en les caricaturant souvent de manière tapageuse, représenta Gibbon dans une esquisse [fig. 2] après une rencontre à Florence à la Locanda di Carlo, un hôtel situé sur la rive gauche de l'Arno, en face du Palazzo Corsini et tenu par un Irlandais, Charles Hadfield<sup>12</sup>. Patch, ou «Pash» comme l'appelait Gibbon, dessina spontanément Gibbon debout devant un relief antique, dans une attitude élégante qui évoque une posture souvent réservée à la royauté ou aux gentlemen fortunés. Le dessin

fut probablement réalisé au domicile de Sir Horace Mann, représentant diplomatique britannique à Florence, auquel Gibbon et Patch rendirent fréquemment visite pendant cet été-là. Mann, qui habitait depuis 1740 le Palazzo Manetti dans la Via Santo Spirito, avait une importante collection d'objets antiques, que Gibbon étudia, et dont il vendit certaines pièces en tant qu'agent de Horace Walpole, l'un de ses importants clients britanniques. L'esquisse n'est qu'une ébauche informelle qui montre Gibbon en conversation avec un personnage invisible sur la gauche, l'une des rares représentations de Gibbon en pied, mais il ne fait aucun doute que le dessin rend fidèlement ses traits, nonobstant les doutes que certains chercheurs ont émis sur l'identification de la figure du futur historien.



Fig. 3. Henry Walton, *Portrait d'Edward Gibbon*, huile sur panneau d'acajou, 22.9 x 16.5 cm, [1773]. NPG, inv. 1443.

Un portrait à mi-corps, plus traditionnel et bien plus petit que celui de Reynolds, est dû à Henry Walton qui peignit Gibbon en 1773 alors qu'il avait déménagé à Londres<sup>13</sup> [fig. 3]. Walton, un artiste bien moins célèbre que Reynolds, étudia quelque temps avec Johann Zoffany, l'un des fondateurs de la Royal Academy. Dès 1772, Walton fut élu directeur de la Society of Artists, un poste influent qui lui assura une voie royale pour des commandes de portraits. À l'instar du portrait de Reynolds, nous n'avons que peu d'informations sur la genèse de cette commande, le nom de Walton n'apparaissant que deux fois dans les écrits de Gibbon, en passant<sup>14</sup>. La relation entre Gibbon et Walton s'était certainement nouée par l'intermédiaire des nombreux nobles de l'entourage de Gibbon qui avaient été portraituretés par le peintre. L'un d'eux, John Baker Holroyd, 1<sup>er</sup> comte de Sheffield, devint l'un des plus ardents promoteurs de Gibbon. L'on peut supposer que le portrait de Walton est celui que Gibbon commanda pour sa belle-mère, Dorothea, qui habitait Bath, comme l'indique une lettre du 13 juillet 1773 : « You will receive, dear Madam, by the Bath Coach a representation, which is said to be very like a person, whom I believe is not indifferent to you. »<sup>15</sup> Le portrait de Walton – réalisé en plusieurs versions avec des variations dans la couleur des vêtements, et sans doute destinées à être données en cadeau aux amis de Gibbon<sup>16</sup> – le montre portant des habits qui étaient à la mode à l'époque géorgienne, sans extravagance, avec un double menton prédominant déjà très présent. Le portrait de Walton est une représentation simple et directe, alors très courante, une image qui ne tente guère plus que de rendre l'attitude affable d'un personnage célèbre, un homme plein d'urbanité déjà réputé pour son érudition. Le portrait circulera ensuite largement sous la forme d'estampes réalisées par divers graveurs, souvent sous forme de vignettes dans la presse consacrée aux écrits et à la carrière de Gibbon.

Reynolds, ou peut-être Gibbon, opta pour une posture semblable à celle du tableau de Walton, et dut, en 1779, affronter un personnage déjà connu du public pour son narcissisme et sa physionomie particulière, qui, comme on le verra plus loin, offrait aux caricaturistes de quoi alimenter exagération et parodie. On peut rappeler ici que Gibbon lui-même avait écrit qu'il n'avait pas été gratifié de traits harmonieux ; il était non seulement en surpoids, mais son tour de taille était accentué par sa petitesse, ses maigres jambes semblant incapables de soutenir une pareille masse. Gibbon fait une allusion indirecte à son physique ingrat dans le chapitre L du *Decline and Fall* en se référant à Mahomet qui, selon la tradition, était « distinguished by the beauty of his person, an outward gift which is seldom

despised, except by those to whom it has been refused », de toute évidence une référence à sa propre personne. De nombreux contemporains de Gibbon n'en disconvenaient guère en décrivant sa stature trapue et ses joues saillantes. Horace Walpole – à qui Gibbon rendait souvent visite – le décrit en 1781 comme un homme vaniteux avec une « ridiculous face »<sup>17</sup>. Cette opinion concorde avec celle de James Boswell qui, pendant le même mois où Gibbon posait pour Reynolds, le décrit comme « an ugly, affected, disgusting fellow »<sup>18</sup>.

Le portrait de Reynolds tempère considérablement ces avis avec sa composition franche et dénuée d'ornements, bien que Gibbon eût choisi, en contraste avec le tableau de Walton, d'être représenté dans une tenue plus imposante, vêtu d'une belle veste couleur framboise – « the national color of our military ensigns and uniforms » ainsi que l'écrit Gibbon – bordée de fourrure, de même qu'un élégant gilet fermé par trois boutons et un foulard de dentelle à volants, le tout servant sans doute aucun à indiquer et à projeter l'aura d'un gentleman et haut dignitaire jouissant de biens considérables. Plus significative est la manière dont Reynolds traduit les traits de son modèle sans accentuer son côté affecté et grotesque, ni son arrogance au-delà du costume flamboyant. En effet, le tableau de Reynolds est une démonstration exemplaire de l'habileté d'un portraitiste talentueux qui peut capturer une réalité visible sans souligner explicitement les aspects peu attrayants de la personnalité de son modèle. Le portrait révèle Gibbon comme une figure quelque peu hautaine et sévère, le regard détourné du spectateur ; son embonpoint est souligné par son double menton et son nez bulbeux, alors que les dimensions démesurées de son corps sont habilement voilées par l'ombre. L'œuvre montre une figure sans émotion perceptible, clairement distante du spectateur, ce qui n'était pas exceptionnel pour des portraits de l'élite sociale, mais le savoir-faire magistral de Reynolds fait de Gibbon un personnage distingué, à l'allure imposante et dont la formidable corpulence domine la toile.

Reynolds exposa le portrait à la Royal Academy en 1780, presque une année avant son paiement par Gibbon. Il était habituel à cette époque que les peintres désignent leurs modèles dans un catalogue par des indications de classe sociale génériques telles que « Portrait of a Nobleman » ou « Portrait of a Lady », à l'exception des dignitaires royaux qui étaient nommés avec leurs titres. Le portrait de Gibbon par Reynolds était donc ainsi mentionné dans le catalogue comme *Portrait of a Gentleman* (n° 18). Il n'y a aucune indication dans la presse ou de la part de témoins visuels quant à la localisation du tableau dans l'aménagement serré de l'exposition où, comme le voulait

l'usage, les tableaux étaient accrochés cadre contre cadre. C'est un fait qui a son importance puisque la plupart des portraits de cette dimension étaient souvent placés soit en haut soit en bas des murs, ou entre des tableaux de plus grande dimension pour combler des vides ; les espaces centraux offrant la meilleure vue étaient réservés aux toiles plus importantes, souvent des portraits en pied. On compte parmi les tableaux phare de l'exposition – qui attira plus de 60'000 visiteurs du 1<sup>er</sup> mai au 3 juin – des œuvres importantes de Zoffany, notamment sa *Tribuna of the Uffizi*, et des paysages de Gainsborough, portés aux nues par Walpole, de West et de Fuseli (Füssli), qui séduisirent la plupart des spectateurs et des critiques. Par conséquent, ce portrait de gentleman fut à peine remarqué bien qu'il fût reconnu sans conteste comme un portrait de l'historien. L'un des commentateurs nota que les portraits de Reynolds montrés cette année-là – il exposa six autres œuvres, outre le portrait de Gibbon – «will convey to latest posterity lively features of the present age», dont un portrait non identifié qu'il nomma à juste titre «Mr. Gibbon, author of the *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*»<sup>19</sup>. Parmi les spectateurs qui eurent clairement une bonne opinion du tableau, on trouve Walpole qui dans son exemplaire annoté du catalogue jugea le tableau «Good and like», signifiant par là qu'il saisissait habilement les traits de Gibbon, une véritable louange de la part de ce critique exigeant, malgré son opinion sur la «ridiculous face» du modèle.

Gibbon entra en possession du portrait après la clôture de l'exposition et le transporta en 1783 à Lausanne où il séjourna pour la troisième et dernière fois. Tous les témoignages s'accordent à dire qu'il tenait à ce portrait, qui le dépeignait de la manière la plus fidèle qui soit, comme à un trésor : il l'accrocha en position centrale au-dessus du manteau de la cheminée de sa demeure, à la Grotte. C'est dans ce décor que Charles James Fox, l'éminent homme d'État du parti whig, put l'admirer lors d'une visite chez Gibbon<sup>20</sup>. Il aurait parlé du tableau de Reynolds comme de «that wonderful portrait, in which, while the oddness and vulgarity of the features are refined away, the likeness is perfectly preserved.»<sup>21</sup> Pourtant Gibbon conserva son portrait à la Grotte pendant sept années seulement. Plusieurs lettres de Sheffield à Gibbon pendant les années 1780 indiquent que Sheffield aurait aimé devenir propriétaire du portrait, mais Gibbon l'avait apparemment donné en cadeau à son compagnon Deyverdun, qui refusa dans un premier temps de s'en séparer. En été 1789, un accord fut cependant conclu, selon lequel Gibbon acceptait d'échanger son portrait avec celui de Sheffield peint par Reynolds la même année et qui avait été récemment exposé à la Royal Academy (n° 23)<sup>22</sup>. En juillet, Gibbon demanda



Fig. 4. John Hall, *Portrait d'Edward Gibbon*, gravé d'après Reynolds, eau-forte, 19.7 x 13.4 cm, [1780]. BM, inv. Q,3.83. Épreuve de la planche pour l'édition du *Decline and Fall* publiée en 1780 par W. Straham & T. Cadell.

à Sheffield: «Is your picture on the road? Mine shall be set out whenever you please.»<sup>23</sup> Le 15 mai 1790, onze ans, jour pour jour, après que Gibbon nota que son portrait était achevé, celui-ci écrivit à Sheffield: «Your portrait is at last arrived», le plaçant à l'endroit même où le sien avait été accroché auparavant et où le tableau fut «the object of general admiration»<sup>24</sup>. Un tel échange de portraits est rare dans les annales du XVIII<sup>e</sup> siècle et indique en l'occurrence le désir de ces deux amis intimes d'avoir dans leurs demeures respectives un *memento* pictural immédiat rappelant leur proximité. Sheffield, quant à lui, garda le portrait de Gibbon dans sa résidence du Sussex où le tableau resta dans la famille jusqu'à son achat en 1895 par Archibald Primrose, 5<sup>e</sup> comte de Roseberry, ancien Premier Ministre et grand admirateur des écrits de Gibbon<sup>25</sup>. Jacques Samuel Louis Piot, peintre autodidacte et maître de dessin à Lausanne dès 1768, en réalisa des copies au pastel (p. 383-384).

**Fig. 5.** Josiah Wedgwood & Sons, *Camée avec portrait d'Edward Gibbon, céramique diaprée, 7.6 x 6.2 cm, [v. 1788]. Victoria and Albert Museum, London, inv. C.121-1956.*

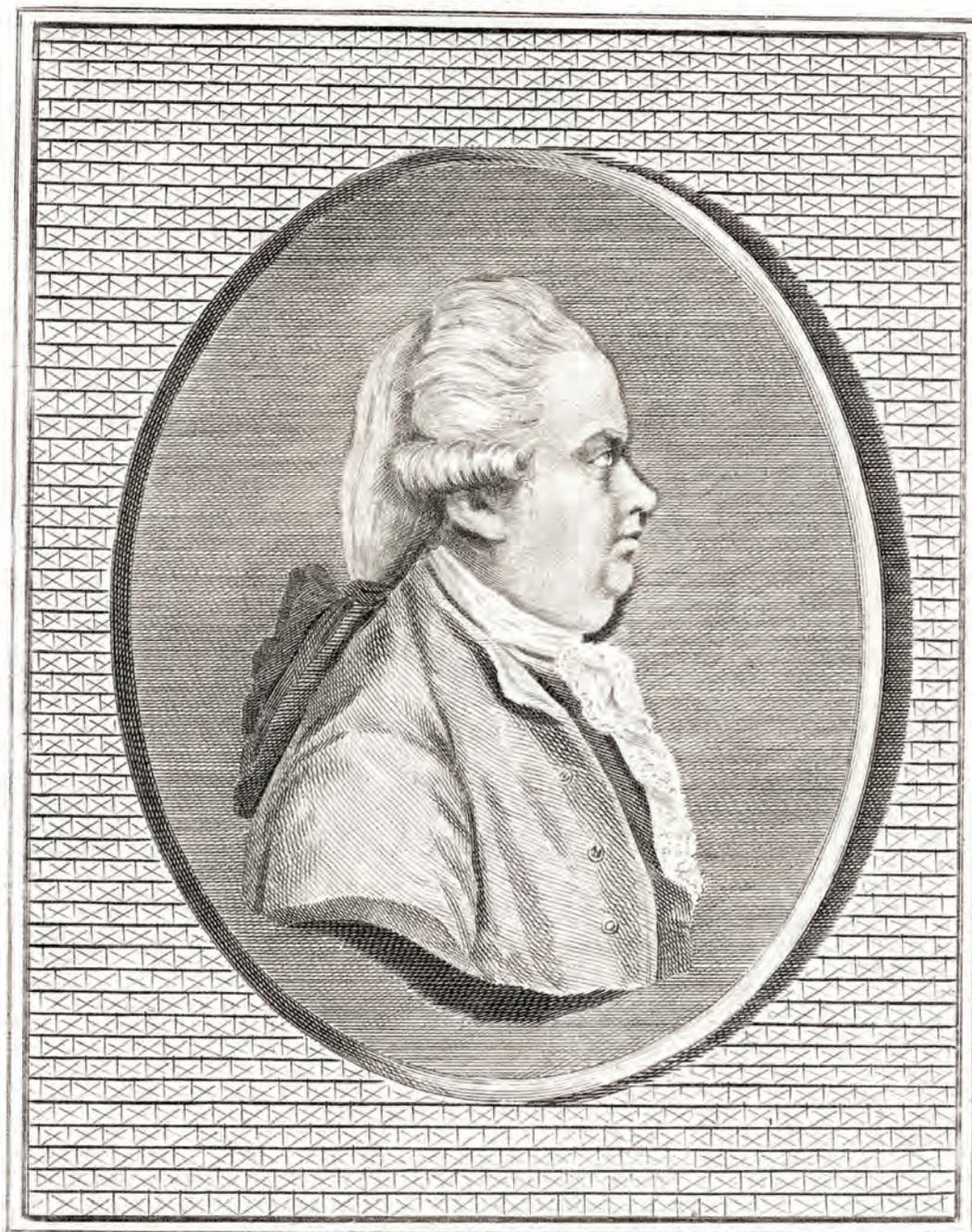


Bien que le portrait de Reynolds fût réservé à la sphère privée, l'image ne fut pas soustraite aux yeux du public puisqu'elle fut reproduite par le graveur John Hall en 1780 [fig. 4]. Hall était un graveur à succès jouissant d'une réputation irréprochable et devint le *Historical Engraver* de George III en 1785; on lui demanda de graver d'autres portraits de Reynolds dont ceux de Samuel Johnson et de Richard Brinsley Sheridan. L'idée de conserver les traits de Gibbon par la gravure faisait certainement partie du contrat de commande, comme le note Gibbon lui-même en mai 1779 lorsque le portrait de Reynolds fut achevé, ajoutant que «Next week it will be given to Hall the Engraver»<sup>26</sup>. Hall fit plus que reproduire l'œuvre de Reynolds, il l'embellit de feuilles de chêne dans la partie supérieure et d'une vue du Colisée dans un cadre rectangulaire placé sous le portrait, ajoutant de part et d'autre une représentation de Romulus et Rémus et l'aigle de Jupiter. Le portrait de Reynolds était donc accessible à chacun pour une somme de quelques shillings en guise de souvenir d'un historien célèbre. La diffusion de la gravure de Hall fut d'autant plus grande que l'estampe fut imprimée sur la page de frontispice du deuxième volume du *Decline and Fall*<sup>27</sup>.

En plus de la gravure de Hall, le portrait de Reynolds fut également diffusé sous la forme d'un camée de céramique diaprée bicolore de Wedgwood, élaboré moins de dix ans après l'exposition du tableau de Reynolds [fig. 5]. Gibbon lui-même était un client de Wedgwood à cette époque; avec son ami lausannois Wilhelm de Sévery en séjour à Londres, il se rendit à la boutique de Wedgwood pour y acheter différents bustes d'écrivains, de philosophes et de savants pour la maison de la Grotte, objets que la firme expédia en juillet 1788<sup>28</sup>.

Dès les années 1780, Wedgwood avait élargi la gamme de ses produits en ajoutant à la vaisselle de porcelaine des portraits de personnages contemporains distingués dans le but de stimuler son entreprise en expansion par la reproduction de gemmes antiques, vases et autres objets hétéroclites qu'achetaient en abondance ses riches clients. Il engagea des artistes pour réaliser les portraits – dans le cas du camée de Gibbon, le portrait fut probablement réalisé par John Flaxman, un sculpteur de grande renommée – dont on faisait ensuite un moule destiné à être coulé de céramique diaprée. C'est Wedgwood qui développa le procédé de fabrication qui comprenait une pâte de porcelaine blanche souvent teintée par un oxyde métallique lui donnant sa couleur bleu pâle. Profitant de la célébrité de Gibbon, Wedgwood définit ces camées et bustes comme des «ornamenting cabinets, book-cases, writing tables» ayant pour but d'agrémenter les demeures de «many of the first nobility and gentry of the kingdom»<sup>29</sup>. Si les prix

EUROPEAN MAGAZINE.



*J. Baskin, Sculp.*

EDWARD GIBBON Esq.<sup>r</sup>

*Published by J. Sewell, Cornhill, 1<sup>st</sup> April, 1788.*

Fig. 6. Burnet Reading,  
*Portrait d'Edward  
Gibbon*, eau-forte  
publiée dans le *European  
Magazine* le 1<sup>er</sup> avril 1788,  
17 x 11.2 cm, 1788. BM,  
inv. 1865,0520.62.



Pub<sup>d</sup> by Critical Reviewers.

“Thou art weighed in the balances, and art found wanting.”

Daniel, Chapter 5. Verso 27.

Fig. 7. Joshua Kirby Baldrey (attr.), «Thou art weighed in the balances, and art found wanting», eau-forte aquarellée, 27.7 x 30.3 cm, [1788]. BM, inv. J,4.119.

de Wedgwood dépassaient les moyens de la plupart des gens, l'image du camée fut également diffusée au moyen d'une gravure (en miroir) de Burnet Reading, un graveur connu qui travaillait pour différents éditeurs, et notamment destinée à un article sur Gibbon dans la presse populaire<sup>30</sup> [fig. 6].

Les traits particuliers et les imposantes dimensions corporelles de Gibbon furent, comme on pouvait s'y attendre, l'objet d'estampes satiriques et de caricatures, autres piliers de la production artistique de Londres à l'époque géorgienne. L'une d'elles fut produite en juin 1788, soit un mois seulement après la parution des volumes 4, 5 et 6. Attribuée à l'éditeur et graveur Joshua Kirby Baldrey, elle s'intitule «*Thou art weighed in the balances, and art found wanting*» [fig. 7]. Au premier regard, on peut imaginer que l'estampe joue sur le poids corporel de Gibbon qui fait pencher la balance sur la droite, mais le contexte indique qu'elle fait allusion à son poids intellectuel après la parution complète du *Decline and Fall*. L'estampe se réfère en fait à un pamphlet de Richard Watson, évêque de Llandaff et Regius Professor of Divinity à Cambridge, *Apology for Christianity* (1776), qui critique les propos tenus par Gibbon sur l'émergence du christianisme. On voit Watson sur le plateau gauche de la balance, une figure boursoufflée trônant sur divers volumes – en 1769, Reynolds avait fait le portrait d'une personne plus mince<sup>31</sup> – et sur la droite Gibbon, assis sur ses pesants volumes, contrebalançant de tout son poids les efforts de Watson qui tente vainement d'abaisser le fléau de son côté. Le phylactère qui sort de la bouche de Watson donne l'ordre à un homme en guenilles d'ajouter sur la balance les cinq volumes de ses *Chemical Essays*, parus de 1781 à 1787, plutôt que le maigre pamphlet que le mendiant lui tend. Cette image suggère de manière évidente que l'œuvre de Gibbon doit s'imposer en tant que source dominante de connaissance et d'histoire, ridiculisant ainsi Watson. La représentation de Gibbon, qui fait recours aux prototypes de Walton et Reynolds, le dépeint comme un illustre historien faisant autorité et narguant avec suffisance la figure méprisante de Watson.

La même année une autre estampe fut publiée par le Reverend James Holland, antiquaire, géologue et dessinateur amateur, qui joue tant sur la célébrité de l'image iconique de Gibbon que sur sa masse corporelle. Intitulée *The Luminous Historian* [fig. 8], elle fait allusion à un discours de Richard Brinsley Sheridan prononcé au Parlement le 13 juin 1788 pendant le procès de Warren Hastings auquel assistèrent Gibbon et Reynolds en tant que spectateurs. Sheridan qualifia les crimes de Hastings en Inde comme sans précédent dans l'histoire, recommandant à ses pairs juges de Hastings de lire «the luminous page of Gibbon».

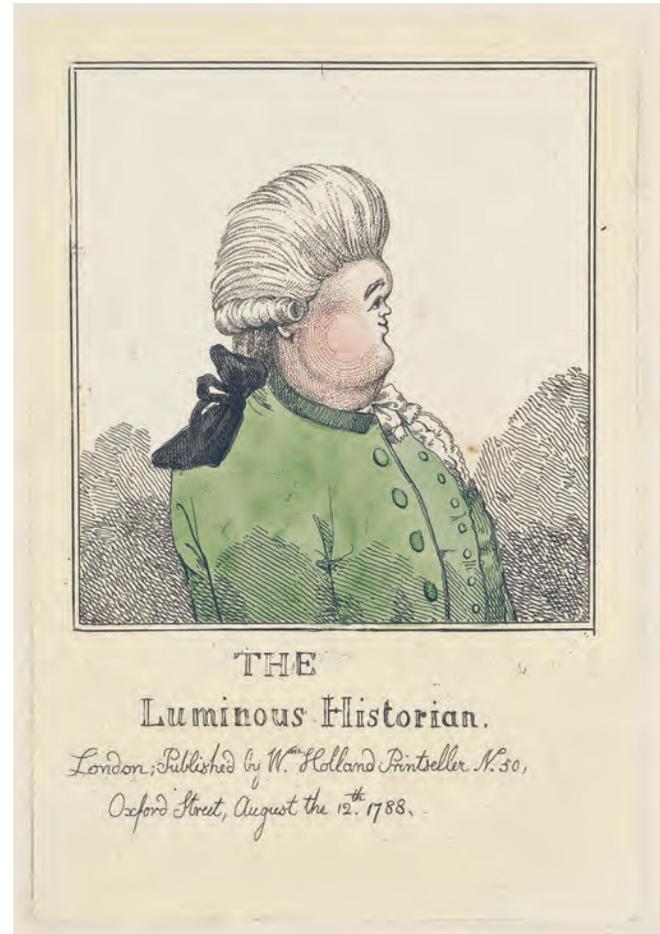


Fig. 8. James Douglas (attr.), «*The Luminous Historian*», eau-forte aquarellée, 18 x 12.2 cm, 1788. BM, inv. 1868,0808.5781.

Un plaisantin anonyme le cita malicieusement en ajoutant deux lettres, transformant l'épithète en «*Vo-luminous Historian*»<sup>32</sup> dans un jeu de mots qui fait aussi bien référence au physique de Gibbon qu'à l'abondance de ses écrits. Cette estampe grossière montre Gibbon comme un être grotesque et disgracieux ; ses traits sont accentués par son front proéminent – considéré au XVIII<sup>e</sup> siècle comme un signe de génie et d'intelligence supérieure – son menton est protubérant et sa nuque massive débordant du col de son manteau, le tout rendu encore plus ingrat par la perruque démesurée contrastant avec la petitesse du nez et de la bouche. L'image semble illustrer l'une des descriptions de Gibbon qui sera publiée ultérieurement :

M. Gibbon est un petit homme, d'une grosseur énorme ; il a un visage étonnant, il est impossible d'y distinguer nettement un seul trait. Il n'a point du tout de nez, presque pas d'yeux et très peu de bouche ; ses deux grosses joues absorbent tout : elles sont si larges, si rebondies, et d'une proportion si prodigieuse, qu'on est tout stupéfait de les trouver là.<sup>33</sup>

Nous savons que Gibbon vit cette caricature à sa publication en août 1788 et qu'elle donna «*great offence to Mr Gibbon [...]. This unpardonable personal satire upon his profile, which needed no exaggeration, is intitled "The Voluminous Historian"*»<sup>34</sup>.

De telles amplifications du volume corporel de Gibbon n'étaient pas rares de son vivant, toutes accentuant son apparence massive et sa «*ridiculous face*». Même à l'époque du portrait plus respectueux de Walton, Gibbon était déjà portraituré comme une masse lourdaude au physique colossal, comme on peut le voir dans une esquisse de George Townshend, 1<sup>er</sup> marquis Townshend, puis vicomte Townshend, dessinée vers 1775<sup>35</sup> [fig. 9]. Connu comme officier et décoré pour avoir reçu la capitulation du Québec après la mort du Général Wolfe en 1759, Townshend commença à dessiner durant son Grand Tour de 1749, tout d'abord pour son propre plaisir et par la suite pour créer des satires politiques extrêmement mordantes dont il était friand ; Walpole nota que Townshend avait un «*genius for likeness in caricatura*» dont un exemple le fit «*laugh till I cried.*»<sup>36</sup> Si nous n'avons aucune information sur les relations entre Townshend et Gibbon – celles-ci ont pu naître par des contacts mutuels au Parlement ou dans la milice – il est évident que Townshend a habilement saisi l'énorme masse corporelle de Gibbon et suggéré adroitement les traits disgracieux de son visage d'une seule ligne, sans marquer son profil, alors qu'il regarde le paysage au loin, sa perruque ébouriffée par le vent. Des postures



Fig. 9. George Townshend (attr.), *Portrait d'Edward Gibbon*, plume et encre sur papier, 23 x 13.4 cm, [v. 1775]. BM, inv. 1868,0808.13152.



Fig. 10. «Edouard Gibbon Triturant sa prise de Tabac. D'après la découpe faite par Madame Brown en 1793», lithographie, 13.5 x 9 cm, 1793. MHL, inv. I.51.A.12.

analogues furent répétées pour diverses silhouettes dans lesquelles sa tête disproportionnée et ses jambes grêles créent une apparence caricaturale, image qui a été reprise sur la plaque commémorative marquant le site original de la Grotte (fig. 10; p. 252, fig. 6).

Alors que ni Holland ni Townshend n'étaient connus pour être des proches de Gibbon, certains de ses amis ne se privaient pas de se moquer de ses traits, toutefois sans malice apparente. C'était le cas de Lady Diana Beauclerk, connue à l'époque comme Lady Di, parfois orthographié Lady Dy par Gibbon, qu'il connaissait bien lorsqu'elle

épousa Lord Bolingbroke et dont elle divorça le 10 mars 1768. Deux jours plus tard, elle épousa Topham Beauclerk, arrière-petit-fils de Charles II, un personnage peu recommandable souffrant d'une dépendance au laudanum et aux jeux d'argent. Pleins de compassion envers Lady Di, Reynolds, Gibbon et Burke commentèrent fréquemment les mauvais traitements que lui infligeait son mari pendant leurs années de mariage. Walpole eut l'occasion d'observer le couple lors d'une visite à Strawberry Hill; il nota que Topham Beauclerk était remarquablement «filthy in his person, which he thought generated vermin»<sup>37</sup>. Mais Lady Di fut remarquée par Gibbon comme une personne plaisante et ingénieuse «far beyond the ordinary rate» et il l'admirait pour son courage à supporter une vie intolérable jusqu'à la mort de son mari en 1780 à l'âge de 41 ans<sup>38</sup>. Parmi ses nombreux talents, un don inné pour le dessin, qu'elle mit à contribution en illustrant plusieurs livres, notamment des œuvres de Walpole et Dryden, de même qu'en faisant des projets pour Wedgwood, certains marqués par l'influence de Reynolds qui était un ami de la famille.

Son portrait de Gibbon [fig. 11] n'est pas daté, mais fut probablement dessiné dans les années 1770 lorsque Lady Di dîna avec lui à Londres. Le croquis montre un Gibbon sévère coiffé du *Laurus nobilis*, symbole traditionnel de la victoire et des honneurs, décerné aussi en guise de récompense du mérite, d'où le terme *lauréat*. Le portrait se réfère aux reliefs romains représentant des poètes et des écrivains, que Lady Di utilise comme prototype, et honore ainsi Gibbon en le situant parmi les sages de l'Antiquité. Il faut noter que dans cette vue de profil Lady Di accentue la joue gauche conformément à une description de Gibbon par Jean Baptiste Antoine Suard, que Gibbon connaissait, qui fit remarquer que ses joues étaient prodigieusement rebondies<sup>39</sup>. Ce dessin n'est probablement pas celui qui fut recensé dans la collection de Lady Holland en 1897<sup>40</sup>. Il est sans doute à mettre en relation avec une autre caricature, posthume, de Gibbon dans son uniforme militaire, alors qu'il servait en qualité de capitaine dans la milice du South Hampshire entre 1759 et 1762, tout en participant à des camps annuels d'entraînement jusqu'à sa démission en 1770. Cette caricature est annotée comme se trouvant dans la collection d'Elizabeth, née Vassal, qui épousa en 1797 Henry Holland, 3<sup>e</sup> baron Holland [fig. 12]. Ce portrait anonyme est néanmoins volontairement exagéré puisqu'au moment où Gibbon servait, il n'était probablement pas encore aussi outrageusement corpulent.

Un autre portrait informel de Gibbon dû à une fidèle amie est celui de Lavinia, comtesse Spencer [fig. 13], dont Reynolds réalisa un portrait remarquablement sensuel deux ans avant de faire celui de Gibbon. Fille de Charles



Fig. 11. Lady Diana Beauclerk, *Portrait caricatural d'Edward Gibbon*, plume et encre sur papier, 12 x 9 cm, [v. 1770]. BM, inv. 1890,0512.10.



Fig. 12. Anonyme, *Portrait caricatural d'Edward Gibbon*, aquarelle, 15.2 x 11.4 cm, [v. 1825]. NPG, inv. 3317.

Bingham, 1<sup>er</sup> comte de Lucan, elle fit à Florence la connaissance de Horace Mann, puis après 1780, celle de Walpole qui exprima son admiration pour ses efforts artistiques. En 1782 elle épousa George John Spencer, 2<sup>e</sup> comte Spencer, qui par ce mariage devint un parent lointain de Lady Di. Pendant son voyage en Italie en 1785, Spencer séjourna pendant un mois à Lausanne où elle rendit visite presque quotidiennement à Gibbon et en fit une étude informelle. Gibbon la considérait comme «a charming woman», spirituelle et enjouée comme un enfant, une manière d'être qui le mettait à l'aise. Le 1<sup>er</sup> octobre 1785, Gibbon consigna dans une lettre à Sheffield qu'elle «has left me an agreeable specimen, a drawing of the Historic muse sitting in a thoughtful posture»<sup>41</sup>, une référence claire à cette esquisse spontanée avec le terme «agreeable» qui témoigne du contentement de Gibbon pour la manière dont il était représenté. Il faut noter qu'elle dessina Gibbon assis, son ventre débordant en dessus de ses maigres jambes et de ses petits pieds, tous deux si écartés que ses talons se touchent, probablement le résultat d'une sévère crise de goutte qui dura de mars à mai cette année-là. Au bas de la feuille, Spencer esquissa deux têtes qui saisissent deux attitudes faciales alors qu'ils conversaient aimablement; un visiteur les jugea comme «too much like acting, as if he had studied his part»<sup>42</sup>. Il existe également une autre étude de Gibbon prenant la même posture détendue: l'artiste anonyme s'est peut-être inspiré du dessin de Spencer ou a réalisé ce dessin au domicile de Gibbon.

Deux ans plus tard, le peintre anglo-helvétique et caricaturiste Michel-Vincent Brandoin rendit visite à Gibbon à la Grotte. Brandoin lui avait auparavant offert un dessin alors que Gibbon finalisait ses derniers volumes, pour une raison que l'on ignore, mais peut-être pour faire office de vignette<sup>43</sup>. Brandoin, qui signait ses œuvres Charles ou C. Brandoin, était un aquarelliste vigoureux qui exposa plusieurs de ses œuvres à la Society of Artists en 1768 et 1769, puis à la Royal Academy de 1770 à 1772, mais sa renommée vint plutôt de ses dessins satiriques acerbes, disponibles dans les boutiques d'estampes. Après son retour à Vevey en 1772, il eut des contacts avec le cercle d'amis suisses de Gibbon, notamment avec des membres de la famille Levade; David Levade, un pasteur réputé, était l'un des amis les plus proches de Gibbon, et son frère Louis, un médecin éminent et anglophile<sup>44</sup>, était le médecin traitant de Brandoin. C'est dans ce contexte que Brandoin rendit visite en 1787 à Gibbon qui posa pour son portrait dans le jardin de la Grotte<sup>45</sup> [fig. 14]. À ce moment-là, Gibbon avait pris énormément de poids en raison de ses repas quotidiens surabondants. Le doyen Philippe-Sirice Bridel fut le témoin de ces festins extravagants, notant que



Fig. 13. Lavinia Spencer, *Portraits caricaturaux d'Edward Gibbon*, crayon sur papier, 28.7 x 18.6 cm, [v. 1785]. BM, inv. 1890,0512.148.

Gibbon «dînait et soupa copieusement tous les jours», ce qui ne manquât pas d'augmenter son volume déjà considérable<sup>46</sup>.

Une indication supplémentaire de l'état physique est le portrait de Brandoin qui le montre les jambes exagérément écartées, assis sur ce qui semble être une souche d'arbre, position semblable au portrait de Lady Spencer deux ans plus tôt. Bien que l'on puisse attribuer cette posture à l'immense fardeau pondéral de Gibbon qui pouvait l'empêcher de s'asseoir confortablement, celle-ci témoigne



*Brandoin del.*

*Gibbon.  
after the original in the  
possession  
of Mons<sup>r</sup> le Prof<sup>r</sup> Larrivé  
de Lausanne.*

*lith. de C. Constans.*

Fig. 14. Charles Louis Constans, «Gibbon. After the original in the possession of Mons<sup>r</sup> le Prof<sup>r</sup> Levade de Lausanne», d'après le dessin de Michel-Vincent Brandoin, lithographie, 17.5 x 13.3 cm, [v. 1810-1820]. BM, inv. 1901,1022.1787.

en fait de la maladie chronique dont Gibbon refusait de parler, même à ses amis les plus proches. Pendant plusieurs décennies il souffrit d'un testicule enflé, diagnostiqué plus tard comme une hydrocèle, une accumulation de fluide dans la bourse qui entoure le testicule et qui cause le gonflement du scrotum, maladie que Gibbon aggrava par une généreuse consommation d'alcool qui, à son tour, lui causa des crises de goutte handicapantes<sup>47</sup>. Gibbon consultait déjà un médecin depuis 1761 et on draina le fluide à plusieurs reprises – on en tira même une fois près de quatre litres – et dans les années 1780 sa grosseur ressemblait à une importante tumeur qui obligeait Gibbon à s'asseoir de manière empruntée et peu naturelle. Vers la fin de l'année 1793, Gibbon écrivit à Sheffield que la «large prominency circa genitalia» avait crû «most stupendously» et qu'elle

était «almost as big as a small child»<sup>48</sup>. Si cet état tumoral était certainement déjà présent lorsque Brandoin rencontra Gibbon, il n'y fit qu'une allusion discrète en le cachant sous une culotte volumineuse, bien que l'on observe un renflement dans les parties génitales, légèrement caché par une canne. Le portrait réalisé par Brandoin est une représentation de Gibbon en figure massive et totémique, semblable à un grand Bouddha souriant, régnant sur son domaine idyllique. Le public anglais prit connaissance de cette image de Gibbon, l'une des dernières avant sa mort en 1794, quand elle fut à nouveau publiée sous une forme plus grossière dans un article le concernant dans sa dernière résidence à Lausanne<sup>49</sup>.

Traduit de l'anglais par Frances Trezevant.

- 1 Samuel Johnson, *The Works of Samuel Johnson, LL.D.*, London, John Stockdale, 1787, vol. 11, p. 208.
- 2 Louis Simond, *Voyage en Angleterre, pendant les années 1810 et 1811; avec des observations sur l'état politique et moral, les arts et la littérature de ce pays, et sur les mœurs et les usages de ses habitans*, Paris, etc., Treuttel et Würtz, 1817, t. I, p. 54.
- 3 Charles Robert Leslie et Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, London, J. Murray, 1865, vol. 2, p. 476 (cite de manière erronée «barn» au lieu de «ham»).
- 4 *Id.*, vol. 2, p. 273. Un *ridotto* était un lieu de divertissement public populaire dans la Londres géorgienne, avec musique et danse.
- 5 Lettre à Georges Deyverdun, Londres, 10 août 1787, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 70. La grande toile de Reynolds fut exposée à la Royal Academy en 1788 (n° 167). L'une de ses dix-huit œuvres montrées cette année-là, et accrochée à une place dominante.
- 6 *Letters of Sir Joshua Reynolds*, éd. Frederick Whitley Hilles, Cambridge, The University Press, 1929, p. 181-182. Sa lettre d'acceptation du 4 avril 1788 est publiée dans Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 103. Le Conseil de la Royal Academy recommanda que Gibbon donne une conférence publique, ce qu'il ne fit apparemment pas. Le Conseil recommanda aussi de lui délivrer un diplôme d'*Academician*, mais cette proposition fut refusée par le roi.
- 7 Lettre à Lord Sheffield, 23 août 1792, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 268.
- 8 David Mannings, *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his Paintings*, New Haven; London, Yale University Press, 2000, vol. 1, p. 217, n° 725; *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity*, éd. Martin Postle, London, Tate Publishing, 2005, p. 156, n° 39.
- 9 Voir Malcolm Cormack, «The Ledgers of Sir Joshua Reynolds», *The Volume of the Walpole Society*, n° 42, 1968-1970, p. 153 et Leslie and Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds, op. cit.*, vol. 1, p. 281.
- 10 Lettre à Lord Sheffield, 15 juillet 1779, in Gibbon, *The Letters*, t. II, p. 215-216.
- 11 *Reminiscences of Henry Angelo, With Memoirs of His Late Father and Friends*, éd. Henry Colburn, London, Henry Colburn et Richard Bentley, 1828, vol. 1, p. 35.
- 12 Le dessin fut publié pour la première fois dans le *Times Literary Supplement* du 25 décembre 1959, p. 762, mais l'identification de Gibbon fut contestée dans l'édition du 29 janvier 1960 par un spécialiste de Gibbon, D. M. Low. Voir *Gibbon's Journey from Geneva to Rome. His Journal from 20 April to 2 October 1764*, éd. Georges A. Bonnard, London etc., T. Nelson, 1961, p. XXII, qui comprend le dessin en frontispice.
- 13 Sur Walton, voir William T. Whitley, *Artists and Their Friends in England 1700-1799*, London, The Medici Society, 1928, vol. 2, p. 345.
- 14 Lettre à Lord Sheffield, 4 décembre 1773, in Gibbon, *The Letters*, t. I, p. 379; au même, 16 décembre 1773, in *id.*, t. I, p. 382, lettre dans laquelle il demande à Sheffield de saluer le peintre.
- 15 Lettre à sa belle-mère Dorothea, 13 juillet 1773, in *id.*, t. I, p. 370. Le portrait fut légué en 1796 à Lord Sheffield et fut recensé vers 1804 comme l'un des quatre portraits de Gibbon de la collection Sheffield; voir George Perfect Harding, «List of Portraits, Pictures in Various Mansions of the United Kingdom», National Portrait Gallery, London, cote MSS 47-50, I, fol. 13, qui crut, à tort, que le portrait avait été fait d'après nature.
- 16 En plus du portrait reproduit ici, il y existe d'autres versions au Magdalen College d'Oxford (reproduite p. 6) et à la Government Art Collection à Londres. Sur cette dernière version, Gibbon est vêtu d'un manteau vert.
- 17 *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, éd. Wilmarth S. Lewis, New Haven, Yale University Press; London, Oxford University Press, 1937-1983, vol. 28, p. 98.
- 18 James Boswell, *Letters of James Boswell, Addressed to the Rev. W. J. Temple*, London, Richard Bentley, 1857, p. 242.
- 19 «Some Account of the Late Exhibition at the Royal Academy», *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, n° 50, 1780, p. 317. Voir aussi le *Public Advertiser* qui identifia également en 1780 le sujet du portrait comme Gibbon et trouva le tableau admirable.
- 20 Ernest Giddey, «Les voyages en Suisse de Charles James Fox et ses visites à Voltaire et à Gibbon», *RHV*, n° 63, 1955, p. 111.

- 21 Samuel Rogers, *Recollections of the Table-Talk of Samuel Rogers: To Which is Added Porsoniana*, New York, D. Appleton and Company, 1856, p. 77.
- 22 Voir Mannings, *Sir Joshua Reynolds*, op. cit., vol. 1, p. 259, n° 918. Le portrait semble avoir disparu, mais on le connaît grâce à une gravure de John Jones de 1789. Sheffield posa plusieurs fois pour Reynolds en mars 1788. Voir aussi *The Girlhood of Maria Josepha Holroyd, from 1776 to 1796*, éd. Jane H. Adeane, London, Longmans, Green, 1897, p. 21 ; elle était la fille aînée de Sheffield.
- 23 Lettre à Lord Sheffield, 22 juillet 1798, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 161.
- 24 Lettre au même, 15 mai 1790, in *id.*, t. III, p. 192.
- 25 Le portrait de Gibbon par Reynolds est mentionné parmi les œuvres d'art de la demeure de Lord Sheffield dans J. P. Neale, «Sheffield Place, Sussex: The Seat of John Baker Holroyd, Earl of Sheffield», in *Views of the Seats of Noblemen and Gentlemen, in England, Wales, Scotland, and Ireland*, London, Sherwood, Neely et Jones ; Thomas Moule, 1822, s.p.
- 26 Lettre à Lord Sheffield, 15 juillet 1779, in Gibbon, *The Letters*, t. II, p. 215-216.
- 27 Hall ne fut pas le seul graveur à reproduire le portrait : P. Halpin (peut-être John Halpin) en fit une copie en image miroir comme John Chapman en 1807 et William Henry Egleton environ un demi-siècle plus tard.
- 28 Voir Eliza Meteyard, *Memorials of Wedgwood*, London, George Bell and Sons, 1874, p. 18 et la contribution de Roland Blaettler dans ce volume. Les douze bustes sont traités dans John Thomas, «Edward Gibbon and His Circle Portrayed by Wedgwood Medallions and Busts», *Apollo*, n° 27, mai 1938, p. 248-253.
- 29 Josiah Wedgwood, *Catalogue of Cameos, Intaglios, Medals, Bas-reliefs, Busts and Small Statues: With a General Account of Tablets, Vases, Ecrivoires: the Whole Formed in Different Kinds of Porcelain and Terra Cotta, Chiefly After the Antique*, London, Etruria, 1787, p. 31.
- 30 La gravure fut incluse dans «An Account of Edward Gibbon, Esq.», *The European Magazine and London Review*, n° 13, mars 1788, p. 150-151.
- 31 Mannings, *Sir Joshua Reynolds*, op. cit., vol. 1, p. 464, n° 1844.
- 32 *Speeches of the Managers and Counsel in the Trial of Warren Hastings*, éd. E. A. Bond, London, Longman, etc., 1859, vol. 1, p. 676. Voir aussi, pour le quolibet, *The World*, 10 novembre 1788 ; le quolibet est attribué à Sheridan lui-même dans Thomas Moore, *Memoirs of the Life of the Right Honourable Richard Brinsley Sheridan*, London, Longman, etc., 1825, vol. 1, p. 511.
- 33 «Anecdotes relatives à J. J. Rousseau et à Gibbon», *Le Nouvel Esprit des journaux français et étrangers*, n° 3, novembre 1803, p. 187-188.
- 34 *Reminiscences of Henry Angelo*, op. cit., vol. 1, p. 428.
- 35 Voir Herbert Atherton, «George Townshend, Caricaturist», *Eighteenth-Century Studies*, n° 4, 1971, p. 437-446 et Eileen Harris, *The Townshend Album*, London, H. M. Stationery Office, 1974. Le portrait de Gibbon est analysé dans Kim Sloan, «A Noble Art», *Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*, London, British Museum Press, 2000, p. 242.
- 36 *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, op. cit., vol. 21, p. 77.
- 37 *Id.*, vol. 15, p. 320.
- 38 Mrs Steuart Erskine, *Lady Diana Beauclerk. Her Life and Work*, London, T. Fisher Unwin, 1902, p. 60-61.
- 39 Bailly de Lalonde, *Le Léman, ou voyage pittoresque, historique et littéraire à Genève et dans le Canton de Vaud*, Paris, G.-A. Dentu, 1842, t. I, p. 286.
- 40 Le dessin se trouvait dans la collection de John Percy, un important collectionneur de dessins anglais, jusqu'à sa mort en 1889. Le British Museum l'acheta dans une vente aux enchères l'année suivante. Meredith Read nota avoir vu dans la collection de Lady Holland «a drawing of Gibbon, by Lady Diana Beauclerk», mais identifia celle-ci à tort comme la sœur de Topham Beauclerk. Read, *Historic Studies in Vaud, Berne, and Savoy*, vol. 2, p. 368.
- 41 Lettre à Lord Sheffield, 1<sup>er</sup> octobre 1785, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 34.
- 42 G[avin] R. de B[eer], «The Diary of Sir Charles Blagden», *Notes and Records of the Royal Society of London*, n° 8, 1950, p. 82.
- 43 Voir William Hauptman, «Brandoin and Gibbon in Lausanne, c. 1778. A Drawing Discovered and A Letter Explained», *The British Art Journal*, n° 11/1, 2010, p. 19-32.
- 44 Louis Levade avait réuni une importante collection d'objets archéologiques et historiques, dont un memento de la mort de Nelson. Sur cette collection, voir la contribution de Nicolas Consiglio dans ce volume.
- 45 Le dessin original de Brandoin se trouve dans une collection privée, mais il fut reproduit en lithographie, comme dans cette illustration, par le lithographe français et marchand d'estampes Charles-Louis Constans vers 1810-1820. L'inscription en bas dit : «Gibbon, after the original in the possession of Mons<sup>r</sup> le Prof<sup>r</sup> Levade de Lausanne».
- 46 Lalonde, *Le Léman*, op. cit., t. I, p. 286.
- 47 Voir Jean-Charles Biaudet, «L'hydrocèle de Gibbon», *RHV*, n° 56, 1948, p. 252-261 ; G. R. de Beer, «The Malady of Edward Gibbon, F.R.S.», *Notes and Records of the Royal Society of London*, n° 7, 1949, p. 71-80 ; W. D. Foster, «Edward Gibbon's Health», *British Medical Journal*, 22-29 décembre 1979, p. 1633-1635.
- 48 Lettre à Lord Sheffield, 11 novembre 1793, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 359.
- 49 Anonyme, «Gibbon, in His Garden at Lausanne», *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*, n° 454, 9 octobre 1830, p. 266-267. La gravure est publiée p. 265.

> Jacques Samuel Louis Piot (attr.), *Portrait d'Edward Gibbon d'après Joshua Reynolds*, pastel sur papier, 59.5 x 46.5 cm, [v. 1783-1790]. MCBA, inv. 1669.

