

PUBLICATIONS DE LA FACULTÉ DES LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES DE L'UNIVERSITÉ
DE CLERMONT-FERRAND

DEUXIÈME SÉRIE

FASCICULE 21

MONTESQUIEU

critique d'art

par

Jean EHRARD

PROFESSEUR

A LA FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DE L'UNIVERSITÉ DE CLERMONT-FERRAND



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

Publications de la Faculté des Lettres
de l'Université de Clermont

1963

FASCICULE 21

MONTESQUIEU

Quatre publiés avec le concours

critique d'art

MONTESQUIEU

critique d'art

Jean EHRARD

Professeur

à la Faculté des Lettres et Sciences humaines
de l'Université de Clermont



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

103, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS, 6^e

1963

Ouvrage publié avec le concours
du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PUBLICATIONS DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE CLERMONT

DEUXIÈME SÉRIE

FASCICULE 21

MONTESQUIEU

critique d'art

par MONSIEUR JEAN FABRE

par

Jean EHRARD

Professeur

*à la Faculté des Lettres et Sciences humaines
de l'Université de Clermont*



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS - VI^e

1965

AVANT-PROPOS

CETTE étude porte sur le voyage de Montaigne à travers l'Europe, à travers l'Italie. Elle concerne un aspect déterminé que l'on appelle le *Journal*. Ce n'est pas un journal, dans une telle acception. Ce sont de simples notes, prises au vol et décomposées, parfois déformées et qui ne constituent pas toujours un texte cohérent (1).

A MONSIEUR JEAN FABRE.

S'il est quelquefois difficile de comprendre ce que l'auteur veut dire, il est souvent presque aussi malaisé de savoir de quoi il parle. Mentions vagues, attributions incertaines, appellations ambiguës se rencontrent à chaque page. Une bonne partie de mon travail préliminaire a été d'identifier les monuments, sites et localités auxquels Montaigne fait allusion : et mes recherches n'ont pas toujours abouti, je pense avoir saisi la plupart de ces points obscurs.

Je me suis heurté aussi à une incertitude plus fondamentale : le *Journal* même des Voyages justifie-t-il le titre qu'on lui a donné habituellement ? Ou simplement digne de ce titre ? L'auteur a personnellement écrit un journal ? Ou bien de simples notes de voyage, quelque chose d'impersonnel et d'impersonnel ? (2). Dans le travail préparatoire un classement analytique m'a permis de saisir les problèmes au plan chronologique que j'ai suivi. Il me paraît évident que Montaigne n'était pas seulement l'écho fidèle de ce qu'il voyait d'extraordinaire, mais aussi un observateur qui se livre sur les sites

(1) Ce livre doit être lu avec un grand intérêt par les Français qui appartiennent au mouvement R. Schuman et sera lu avec intérêt par la direction des Bibliothèques de France. Il est enfin très intéressant. J'ai utilisé l'édition la plus récente, celle de M. A. Masson, et indique les différences de lecture qu'elle présente par rapport à l'édition précédente de M. R. Collin.

(2) L'objection est adressée par M. André Chastel.

AVANT-PROPOS

CETTE étude porte sur le voyage de Montesquieu à travers l'Europe, et principalement l'Italie. Elle concerne un aspect peu étudié de son œuvre et de sa personnalité. Je ne me suis pas dissimulé que l'entreprise était hasardeuse : les Voyages de Montesquieu, dont une partie a disparu, n'ont pas le caractère d'un texte achevé et poli, prêt à être publié. Ce sont de simples notes, souvent sèches et décousues, parfois énigmatiques et qui ne présentent pas toujours un sens satisfaisant (1).

S'il est quelquefois difficile de comprendre ce que l'auteur veut dire, il est souvent presque aussi malaisé de savoir de quoi il parle. Mentions imprécises, attributions incertaines, appellations contestées se rencontrent à chaque page. Une bonne partie de mon travail préliminaire a été d'identifier les monuments, statues et tableaux auxquels Montesquieu fait allusion : si mes recherches n'ont pas toujours abouti, je pense avoir éclairé la plupart de ces points obscurs.

Je me suis heurté aussi à une incertitude plus fondamentale : la nature même des Voyages justifie-t-elle le titre qu'après quelques hésitations j'ai finalement donné à ce livre ? S'agit-il à proprement parler d'un journal ? Ou bien de simples notes de travail, strictement documentaires et impersonnelles ? (2). Dans la seconde hypothèse un classement analytique aurait sans doute été préférable au plan chronologique que j'ai suivi... Il m'a paru toutefois que Montesquieu n'était pas seulement l'écho fidèle de la pensée d'autrui. Document sociologique de premier ordre sur les milieux

(1) Ce livre était sous presse quand le manuscrit des *Voyages*, qui appartenait au président R. Schuman et vient d'être acquis par la Direction des Bibliothèques de France, s'est enfin trouvé accessible. J'ai utilisé l'édition la plus récente, celle de M. A. Masson, et indiqué les différences de lecture qu'elle présente par rapport à l'édition antérieure de M. R. Caillois.

(2) L'objection m'a été adressée par M. André Chastel.

qu'il a fréquentés, les Voyages contiennent aussi suffisamment de je pour qu'on puisse fonder sur eux l'analyse d'une sensibilité et d'une réflexion individuelles. J'ai voulu les lire comme l'histoire d'une expérience, ou plutôt d'une initiation. Avoir découvert que l'architecture, la peinture et la sculpture ont leur langage propre, qui n'est pas celui des mots, est-ce une révélation si banale pour un homme de lettres de l'âge classique ?

Afin d'apprécier valablement les commentaires de Montesquieu il ne suffisait pas de déterminer, pour autant que c'était possible, les influences écrites et orales qu'il avait pu subir ; il fallait, plus largement, les situer à l'intérieur d'une certaine tradition critique et parmi les débats esthétiques du moment, les comparer aussi à d'autres journaux de voyage de la première moitié du XVIII^e siècle. Sans espoir d'avancer très loin dans ces diverses directions, j'ai du moins essayé d'indiquer des voies.

Mon sujet réclamait cependant autre chose que des confrontations érudites. En compagnie de ma femme dont les observations ont souvent affermi, éclairé ou prévenu les miennes, j'ai suivi Montesquieu sur les routes d'Italie. Nous avons visité avec lui Gênes, Turin, Venise, Florence, Sienne et Rome : sur plus d'un chef-d'œuvre que négligent d'ordinaire les touristes pressés il nous a, à son tour, ouvert les yeux.

J. EHRARD.

[Situé un peu en marge de l'histoire littéraire, mon travail doit beaucoup à plusieurs historiens de l'art qui m'ont aidé de leurs conseils ou de leurs critiques. Il m'est agréable de remercier MM. A. Chastel et J. Thuillier, ainsi que mon ami Yves Bottineau dont la compétence et l'inlassable gentillesse ont toujours répondu à mes appels.

M. Robert Shackleton m'a aimablement communiqué ses découvertes les plus récentes. Ma gratitude ne peut oublier non plus MM. P. Arrighi, L. Desgraves et R. Pintard. Elle va enfin et surtout à M. Jean Fabre sans qui ce livre n'existerait pas].

CHAPITRE PREMIER

UN « PAYS » INCONNU

« **D**EPUIS que je suis en Italie, j'ai ouvert les yeux sur des arts dont je n'avais aucune idée ; c'est un pays entièrement nouveau pour moi » (1). Retenons cette confiance, même s'il nous faut la nuancer. Avant d'entreprendre son voyage à travers l'Europe Montesquieu a vécu en Guyenne et à Paris. Reçu à la Cour, il connaît Versailles. Il a vu des châteaux, des églises, des statues et des tableaux : quelques réminiscences éveillées en Italie semblent même indiquer qu'il a regardé d'assez près tel tableau de Raphaël ou telle statue de Puget (2). Mais ce n'ont été que des impressions éparses et sans résonance profonde : elles ne prendront un sens qu'une fois vivifiées par l'expérience italienne. Avant son départ pour l'Italie la curiosité de Montesquieu s'est tournée simultanément ou successivement vers le « monde » et vers les livres, vers les sciences et les lettres, vers le droit, la politique et les questions religieuses : les beaux-arts n'y ont tenu presque aucune place.

A la différence de Rhedi, l'auteur des *Lettres Persanes* ne s'est pas encore soucié d'étudier « les arts » (2 bis). Sans doute lui est-il

(1) *Correspondance*, à Mme de Lambert, Florence, le 26 décembre 1728, in *Œuvres complètes*, Paris, Nagel, 1950-1955, t. III, p. 927. Une variante donne *trois arts*.

(2) Le journal des *Voyages* fait allusion à plusieurs œuvres d'art aperçues à Versailles, notamment un tableau — *Saint Michel terrassant le dragon* par Raphaël (*Œuvres complètes*, t. II, p. 1321), et trois statues — une copie du *Rémouleur* antique de Florence par Foggini (*ibid.*, p. 1335), le *Milon Crotoniate* et le *Persée délivrant Andromède* de Puget (*ibid.*, p. 1140). En Italie Montesquieu se rappelle aussi les défauts du château de Versailles (*ibid.*, p. 1197) et de l'église des Invalides (*ibid.*, p. 1132). Dans tous cela il est difficile de faire la part des souvenirs personnels et celle des suggestions venues, en Italie même, de son entourage.

(2 bis) *Lettres Persanes*, 31.

arrivé d'entrer avec Usbek « dans une église fameuse qu'on appelle Notre-Dame » et d'admirer la grandeur de ce « superbe édifice » (3). Mais il ne s'est agi que d'une émotion fugitive et assez banale (4). Ses œuvres littéraires des années suivantes montrent de même que sa sensibilité artistique n'est pas encore vraiment éveillée. Que penser des tableaux qu'il imagine en 1725 pour orner le temple de Vénus à Gnide, la naissance de la déesse, ses amours avec Mars, les noces qui l'unissent à Vulcain ? (5). En vain l'auteur s'efforce-t-il d'animer ces thèmes mythologiques par la minutie de la description. Des adjectifs trop vagues, une analyse presque exclusivement psychologique ne suffisent pas à nous rendre sensibles ces « peintures qui semblent respirer ». Quelques gestes sont bien indiqués, avec une ou deux notations de mouvement : « la déesse se débat, et veut échapper des bras qui la tiennent. Sa robe fuit ses genoux, la toile vole... » Peut-être de tels effets doivent-ils nous rappeler l'admiration vouée par Montesquieu au style « enchanteur » du *Télémaque* (6). Mais Fénelon était un amateur d'art averti : il manque ici l'essentiel, non seulement la couleur, les jeux d'ombre et de lumière, mais aussi, à quelques détails près, une composition ferme et un dessin toujours précis. Montesquieu parle peinture en « poète » — si nous sommes bien devant un poème en prose : sa description, toute littéraire, est à peu près indifférente aux valeurs proprement plastiques.

En 1726, dans une lettre à son ami Jean-Jacques Bel, Montesquieu discute l'*Essai sur la poésie et la peinture* de l'abbé Dubos. Le jugement esthétique est-il affaire de « discussion » ou de « sentiment » ? Entre les paradoxes de Dubos et les objections de Jean-Jacques Bel Montesquieu choisit, avec bon sens, « un système moyen » qui fait appel à la fois au goût spontané et à l'esprit critique (7). Le crédit qu'il accorde, contrairement à Dubos, au jugement des « gens du métier » — opposé à l'opinion superficielle des « gens du monde » — témoigne d'une volonté de sérieux et d'une certaine timidité également caractéristiques : même lorsque Montesquieu aura appris à regarder par lui-même tableaux ou statues, il conservera ce respect des compétences, au risque de se montrer trop discret à dire ses propres impressions. En 1726 ou en 1728 cette prudence est somme toute justifiée. Familier des

(3) *Ibid.*, 61.

(4) Même pour ce début du XVIII^e siècle où le « gothique » n'a pas bonne presse dans les milieux littéraires, car les gens de métier et les auteurs de guides touristiques sont beaucoup plus compréhensifs. Cf. René Lanson, *Le Moyen Age dans l'art français du XVIII^e siècle*, *Bulletin de la Société d'histoire moderne*, février 1925, pp. 43-51.

(5) *Le Temple de Gnide*, Premier chant, in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 574-575.

(6) *Pensées*, 123 (457).

(7) *Correspondance*, 29 septembre 1726, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, pp. 862-863.

grandes œuvres littéraires, Montesquieu demeure étranger à l'univers des peintres, des sculpteurs et des architectes. Si l'*Essai* de Dubos manifestait un goût étroit et conventionnel, le livre était riche de références picturales : Montesquieu retient les idées et néglige les exemples. Son propre *Essai sur le goût*, dont la première rédaction date de cette période, illustre bien cette pente de son esprit : vingt-cinq ans plus tard l'ouvrage s'enrichira de faits et d'allusions précis, dus à l'expérience du voyageur, mais la première ébauche en est surtout remarquable par sa sécheresse analytique (8). Avant 1728 Montesquieu est trop attentif à raisonner sur le Beau pour prendre le temps de le goûter. Son étude du plaisir esthétique, d'inspiration sensualiste, n'est pas dépourvue de finesse et par sa date, entre Crousaz et Condillac, elle peut intéresser l'historien des idées. Mais l'abstraction dans laquelle l'auteur se cantonne confirme bien l'aveu qu'il fera bientôt à Mme de Lambert : le monde des arts demeure pour lui un pays inconnu.

**

C'est donc un homme de quarante ans, et un écrivain déjà célèbre, tout récemment élu à l'Académie Française, qui va éprouver, à Venise, Florence ou Rome, ses premières émotions artistiques. Cette expérience tardive ne semble pas avoir été préméditée. Nous connaissons mal les raisons du grand périple que Montesquieu entreprend en 1728 à travers l'Europe. Nul doute que ses amitiés anglaises l'aient poussé à suivre la tradition britannique du « grand tour », alors que le voyage en Italie était déjà dans les mœurs de la magistrature française. Entraînement de la mode, curiosité intellectuelle, ambition diplomatique, dissentiments conjugaux, tous ces motifs ont pu jouer simultanément. Rien ne nous indique en revanche que le voyageur ait eu au départ le désir de se donner la culture artistique qui lui manquait. Même dans l'état où il nous est parvenu, mutilé et incomplet, son journal prouve plutôt le contraire. Si les remarques d'ordre artistique y prennent progressivement plus d'importance, elles n'y occupent d'abord qu'une place minime. A Vienne où il passe en deux séjours plusieurs semaines — tout le mois de mai 1728 et du 26 juin au 8 juillet — Montesquieu fréquente la cour et songe à faire carrière dans la diplomatie. Affaires politiques et relations mondaines absorbent presque toute son attention, tandis que le décor ne le retient guère. Il se félicite assez naïvement que les fossés de Laxembourg, rendez-vous de chasse de l'Empereur, à vingt kilomètres de la ville, soient moins beaux que ceux de La

(8) Cf. R. Shackleton, *Montesquieu et les beaux-arts*, Atti del V° Congresso internazionale di lingue et letteratura moderna, Florence, 1955. Sur les idées et le goût de l'abbé Dubos nous renvoyons à notre *Idee de Nature dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, S.E.V. P.E.N., 1963, pp. 279-288.

Brède (9), note avec insistance que la capitale est petite mais concède qu'elle renferme avec quelques beaux jardins « d'assez belles maisons et de très beaux appartements » (10). Il admire le palais du prince Eugène de Savoie mais s'inquiète d'un certain excès dans l'ornementation intérieure, et il en désapprouve nettement la façade, « pleine de petites choses et de colifichets » (11). On voit poindre à ces réserves un aspect permanent de son goût : dans ses moments de plus large éclectisme Montesquieu préférera toujours la sobriété à la richesse et la discrétion à l'exubérance. Mais toutes ces remarques viennoises sont finalement peu de chose, si l'on pense aux richesses artistiques de la ville.

C'est pourtant de ce séjour à Vienne que date le premier contact de Montesquieu avec la peinture. Il doit son initiation à un Anglais, le chevalier Jacob, lié d'amitié, comme lui-même, à Lord Waldegrave, ce petit-fils de Jacques II en compagnie duquel le Président avait voyagé de Paris à Vienne et qu'il connaissait depuis 1716. Un fragment du *Spicilège* reconnaît sa dette envers son guide bienveillant : « J'ai été voir bien des tableaux à Vienne avec M. Jacob. C'est à lui que je dois une idée de l'art de la peinture » (12). Ce « M. Jacob » n'est plus pour nous un inconnu (13). Né en 1693, Hildebrand Jacob s'était déjà acquis en Angleterre une certaine notoriété littéraire lorsqu'il franchit la Manche en 1728 pour un voyage sur le continent. Peu d'années après son retour dans son pays, il devait publier un traité didactique sur la poésie, la peinture et la musique, variations convenues autour du *ut pictura poesis* d'Horace, qui ne sont pas sans rappeler l'*Essai* de l'abbé Dubos (14). En 1735 Jacob rassemblera d'autre part ses impressions de voyage dans une *Lettre fictive* où l'on regrette de ne trouver aucune allusion à ses compagnons de route (15). La sécheresse extrême de cette narration ne permet guère les rapprochements ou les oppositions qu'on eût aimé établir entre les préférences artistiques de son auteur et celles de Montesquieu. Quant à l'autre ouvrage, il ne donne pas une idée très haute de l'originalité de Jacob en ce domaine. Un bref historique de la peinture italienne énumère quelques noms propres, loue le coloris du Titien et les grâces du Corrège, le « dessin » de Raphaël, le fini du tracé chez Annibal Carrache (16), insiste enfin

(9) A Bulkeley, juillet 1728 (*Correspondance, op. cit.*, t. III, p. 903). Voir *Voyages, op. cit.*, p. 967.

(10) *Voyages, op. cit.*, p. 968.

(11) *Ibid.* Il s'agit du Belvédère supérieur, alors tout récent.

(12) *Spicilège*, 461, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 809.

(13) Il a été identifié tout récemment par M. Robert Shackleton qui a bien voulu nous donner la primeur de cette découverte.

(14) *Of the Sister Arts, an Essay*, (1734), in *The Works of Hildebrand Jacob*, Londres, 1735, pp. 374-419.

(15) *A Letter from Paris to B.B. . . . Esq.*, *ibid.*, pp. 427-458.

(16) *Of the Sister Arts, op. cit.*, p. 391. Le texte emploie pour Raphaël le mot *designing*, pour Carrache *contourn* et *outlines*. Les deux derniers termes sont à peu près synonymes. Le premier est sans doute aussi

sur les mérites de l'école romaine qui, trop négligente de la couleur, a du moins réussi à s'affranchir complètement du vieux style « gothique » en demandant aux Anciens, avec la justesse des proportions, la révélation de la « belle nature ». Dans son éclectisme sommaire (le seul Florentin mentionné est Andrea del Sarto), ce palmarès est surtout d'une grande banalité.

Le *Spicilège* nous a aussi conservé un écho des entretiens de Montesquieu avec Jacob. On y retrouve la distinction de la « nature » et de la « belle nature », devenue traditionnelle depuis Junius, du Fresnoy et Félibien (17). Le fragment oppose à la grossièreté des peintres flamands, incapables de s'élever jusqu'à la noblesse de la « belle nature », le bon goût des artistes italiens : « Le Rubens qui a peint la galerie du Luxembourg, qui n'avait jamais été en Italie, a peint toutes les déesses comme de grosses chambrières » (18). La même remarque est reprise à propos des nombreux tableaux du maître que Montesquieu et Jacob avaient vus ensemble à Vienne, chez la Princesse de Lichtenstein. Malgré l'énergie du dessin et la hardiesse du trait qui font le charme de ces peintures, Rubens « n'avait aucune idée de la beauté... » Au début du XVIII^e siècle les gens de lettres qui se piquaient de parler beaux-arts portaient encore assez souvent sur le plus italien des peintres flamands un jugement aussi sommaire (19). En revanche les vrais amateurs n'avaient garde de le prendre à leur compte ; et en février 1727 Montesquieu avait pu lire dans le *Mercure* une protestation vigoureuse contre ce préjugé (20). Bien des années auparavant Roger de Piles avait entrepris une réhabilitation prudente de la peinture flamande : au culte exclusif de Poussin et des grands italiens il avait su opposer une admiration lucide pour le coloris de Rubens, rival du Titien et bien supérieur à Raphaël et Poussin dans cette partie de la peinture. Compte tenu du retentissement de la querelle qui

ambigu en anglais que l'est en France à l'époque classique le mot *dessin* (souvent orthographié *dessein*) qui renvoie tantôt à l'exécution matérielle du tracé, tantôt au *projet* du peintre — conception et ordonnance du tableau — tantôt enfin à tout cela en même temps. Voir les réflexions précieuses de Jacques Thuillier in *Polémiques autour de Michel-Ange au XVII^e siècle*, « XVII^e siècle », juillet septembre 1957, p. 371, note 28.

(17) Cf. A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, Paris, 1909, ch. I et II.

(18) *Spicilège*, 461, *op. cit.*, p. 810. Affirmation étrange : Jacob ignorait-il le long séjour de Rubens en Italie ? ou bien ses propos sont-ils déformés ?

(19) Dans ses *Lettres juives* (1736, t. II, lettre 95, pp. 137-138) le marquis d'Argens reproche lui aussi à Rubens et aux autres peintres flamands — Van Dyck excepté — d'avoir fait de leurs déesses « de grosses chambrières ». Et s'il vante la galerie du Luxembourg, c'est pour ajouter aussitôt : « La Nature n'a point un coloris plus parfait : mais elle a quelque chose de plus délicat dans les contours ; l'on peut dire que Rubens aurait été le premier de son art, s'il fût né en Italie... ».

(20) Dézallier d'Argenville, *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*. (Cf. Fontaine, *op. cit.*, pp. 191-196).

s'en était suivie entre « dessinateurs » et « coloristes », on s'explique mal que le seul mérite reconnu ici par Montesquieu à Rubens soit précisément celui que la tradition critique accordait à Poussin et à Raphaël : « Le Rubens, dit-il, était renommé pour le dessin » (21). Peut-être déforme-t-il en la mutilant la pensée de Jacob. Celui-ci en tous cas avait lu Roger de Piles. Les notes de Montesquieu nous incitent du moins à le croire lorsqu'elles relèvent l'inconvénient d'une trop scrupuleuse imitation de l'Antique. On y lit que « trop appliqué à prendre pour modèles les statues qu'il avait sous les yeux, Raphaël a longtemps ignoré, dans ses draperies, la différence de la peinture et de la sculpture » (22). Cette critique avait déjà été formulée en 1699 par Roger de Piles, excédé d'entendre les admirateurs de Poussin prôner sans nuances le culte des Anciens (23). Elle n'impliquait pas de sa part le moindre dédain pour la statuaire antique, mais un sentiment juste des caractères propres de la peinture et aussi, par réaction contre un idéalisme devenu académisme, le désir d'un équilibre entre la recherche de la perfection noble et le respect de la vérité. C'est peut-être à un équilibre de ce genre que pensait Jacob en évoquant devant Montesquieu les défauts opposés de Raphaël et de Rubens. Mais comment expliquer alors qu'il ne lui ait pratiquement rien dit de l'art de la couleur, auquel Piles attachait tant d'importance ? Une telle lacune est d'autant plus surprenante que sur d'autres points Jacob paraît être entré dans des explications minutieuses, soit sur les principes de la perspective, soit sur la façon dont les objets d'un tableau doivent être éclairés et sur le jeu subtil des lumières et des ombres.

Une pensée incertaine, un goût trop étroitement dogmatique, une culture assez superficielle, tels sont les défauts que l'on est tenté de reprocher au chevalier Jacob, dans la mesure — bien difficile à fixer — où les notes de son élève nous donnent une idée fidèle de son enseignement. Il reste qu'avec toutes ces insuffisances, imputables à l'élève ou au professeur, la rencontre de Montesquieu et de Jacob a été fructueuse pour le premier. Désormais le monde de l'art n'est plus pour lui un univers indifférent ou incompréhensible. Par quelques notions historiques et techniques le chevalier Jacob lui en a fourni les premières clés. Peu importe au fond qu'en lui révélant les principes de Félibien ou de Vitruve il l'ait confirmé dans quelques-uns de ses préjugés de « moderne » et d'humaniste,

(21) *Spicilège*, loc. cit. p. 812. De l'aveu de Piles lui-même le dessin est la partie faible de certains tableaux de Rubens. Cf. B. Teyssèdre, *L'Histoire de l'art vue du Grand Siècle*, Julliard, 1965, p. 135.

(22) *Ibid.*, p. 810.

(23) *Abrégé de la vie des peintres*, édit. 1715, p. 174.

CHAPITRE II

L'ÉVEIL DE LA SENSIBILITÉ

« **A** INSI donc, Dieu soit loué ! Venise n'est plus pour moi un simple mot... » Ce cri d'impatience comblée que Goethe poussera à cinq heures du soir, le 28 septembre 1786 (1), nous ne saurons jamais si Montesquieu l'a eu aussi sur les lèvres quand, venant de Gratz par Laibach, Gorizia et Mestre en compagnie du chevalier Jacob, le lundi 16 août 1728, au cinquième jour d'un voyage assez précipité, il découvre enfin la ville et la lagune. Mais la déception fugitive que le président de Brosses avouera dix ans plus tard (2) semble en revanche lui avoir été épargnée. Avec moins d'emphase que Goethe, le voyageur note sans restriction le plaisir de cette arrivée. « Le premier coup d'œil de Venise est charmant, et je ne sache point de ville où l'on aime le mieux être le premier jour, qu'à Venise, soit par la nouveauté du spectacle ou des plaisirs » (3). Dans les *Lettres Persanes*, le plaisir de Rhedi découvrant Venise n'était que de surprise : « On sera toujours étonné de voir une ville, des tours et des mosquées sortir de dessous l'eau, et de trouver un peuple innombrable dans un endroit où il ne devrait y avoir que des poissons » (3 bis). De l'étonnement au charme, même si la nouveauté est pour beaucoup dans ce dernier, la nuance n'est pas négligeable... Cependant, plutôt qu'une ville d'art, Venise est d'abord pour Montesquieu une république prestigieuse, une cité puissante au gouvernement original, à laquelle il souhaite arracher le secret de sa prospérité. Elle intéresse en lui l'historien, le politi-

(1) Goethe, *Voyage en Italie*, trad. Jacques Porchat revue par Maurice Besset, Paris, Club des Libraires de France, 1962, p. 74.

(2) Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et en 1740*, édit. R. Colomb, Paris, Librairie académique P. Didier et Cie, 1869, t. I, p. 151.

(3) *Voyages*, op. cit., t. II, p. 979.

(3 bis) *Lettres persanes*, 31, loc. cit.

que, l'économiste, voire le gentilhomme curieux d'art militaire, et enfin le moraliste. Aussi son jugement se fait-il bientôt sévère sur cet État en pleine décadence, dont la liberté si vantée se révèle une licence qui rebute les honnêtes gens (4). « Mes yeux sont très satisfaits à Venise, mon cœur et mon esprit ne le sont point. Je n'aime point une ville où rien n'engage à se rendre aimable ni vertueux » (5).

Ce plaisir des yeux qui résiste au désenchantement du cœur et à la sévérité de la raison, il nous est heureusement possible de l'analyser avec quelque précision. Encore rares et fragmentaires, les notes de Montesquieu nous permettent de le suivre dans quelques-unes de ses promenades à travers les *calli* ou les *canaletti*. Peut-être a-t-il déjà en poche, pour éclairer sa curiosité, le « mauvais livre » de Rogissart et Havard auquel ses notes romaines feront une allusion dédaigneuse (6) ; peut-être aussi quelque guide italien, ainsi que le *Nouveau voyage d'Italie* de François Maximilien Misson et les *Remarques complémentaires* de Joseph Addison (7). Mais les livres n'ont pas été ses seuls informateurs. Tandis que son ami Jacob se laisse prendre aux charmes des belles Vénitienes (auxquels notre moraliste austère ne demeure pas tout à fait insensible) (8), l'abbé Antonio Conti, aimable mathématicien et savant homme de lettres, l'introduit dans la haute société et lui fait « les honneurs de la ville » (9). Vénitien lui-même, l'abbé Conti a pu orienter l'attention de Montesquieu : son influence dans les impressions que note le *Voyage* est bien difficile à évaluer. Est-ce à son initiative ou pour suivre l'exemple de Rogissart et de Misson que Montesquieu fait en sa compagnie, au trésor de la bibliothèque de Saint-Marc, une visite aussi scrupuleuse ? Ici le touriste veut « tout voir » et, de

(4) *Ibid.*, pp. 980-981.

(5) *Ibid.*, p. 992.

(6) Rogissart et Havard, *Les délices de l'Italie...*, Paris, 1707, 4 vol. in-12 (cf. *Voyages, loc. cit.*, p. 1093). Le catalogue de la bibliothèque de La Brède (édit. Louis Desgraves, Genève-Droz et Lille-Giard, 1954) en mentionne deux exemplaires, les n° 2626 et 3069.

(7) François-Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688, 1691*, quatrième édition, La Haye, 3 vol. in-12. (*Catalogue de La Brède*, n° 2750. Nos références renvoient à l'édit. d'Amsterdam et Paris, Clousier, 1743, 4 vol. in-8°). — Joseph Addison, *Remarks on several parts of Italy*, London, 1705, 1 vol. in-8° (*Catalogue*, n° 3071 ; nous citerons cet ouvrage d'après l'édit. française publiée à Paris, chez Cailleau, en 1722). Les deux ouvrages étaient très appréciés des voyageurs partant pour l'Italie : comme pour le précédent les références qui y sont faites dans les *Voyages* sont tardives, puisque datées de Florence (cf. *op. cit.*, p. 1337). Il serait aventureux d'en conclure que Montesquieu ne les avait pas en mains dès Venise.

(8) *Correspondance, op. cit.*, pp. 906-908-909-910.

(9) A Waldegrave, 3 septembre 1728, *ibid.*, p. 909. Cf. *Voyages, op. cit.*, pp. 1007-1008. Montesquieu avait connu l'abbé Conti à Paris (Cf. R. Shackleton, *Montesquieu. A critical biography*, Oxford University Press, 1961, p. 62 — et Paola Berselli Ambri, *L'Opera di Montesquieu nel settecento italiano*, Firenze, Léo S. Olschki, 1960, pp. 8-11).

fait, rien ou presque ne lui échappe, ni ce vase fait d'une seule turquoise, ni la couronne du Doge, ni les inévitables morceaux de la vraie Croix, ni l'os du doigt de saint Christophe, « digne de la main d'un géant... » Quel regret de ne pouvoir obtenir qu'on lui ouvre le coffre d'argent où tombe en poussière le manuscrit de l'Évangile de Saint-Marc, qu'il croit autographe ! (10). Plus heureux que son confrère, le président de Brosses pourra constater que « l'on n'y distingue plus quoi que ce soit », et qu'il peut s'agir d'un livre de médecine aussi bien que d'un évangile (11). Mais de Brosses dédaignera le reste ; sa désinvolture devant ce riche et pieux bric-à-brac contraste avec l'avidité de son prédécesseur. Nous découvrons dans celle-ci l'érudit provincial qu'est encore Montesquieu avec sa mentalité de collectionneur, et aussi l'esprit fort qui discute sans préjugés les saintes reliques mais ne se lasse pas de les contempler : curiosité d'humaniste et de « philosophe », où le goût artistique n'a que faire... Elle occupe, avouons-le, une place bien abusive dans les deux petites pages que Montesquieu consacre à la basilique, et sa minutie tranche indûment sur la pauvreté du reste de la description, et surtout sur ses étonnantes lacunes. « Rien de si remarquable, écrit-il, que la marquetterie du pavé de l'église » (12). Attentif au détail de ces mosaïques, Montesquieu se garde d'y voir irrévérencieusement, comme le fera de Brosses, « le premier endroit du monde pour jouer à la toupie » (13), mais leur signification anecdotique ou allégorique l'intéresse plus que leur beauté. Quant aux mosaïques sur fond d'or des coupoles et des parois, dont la profusion donne à l'intérieur de la basilique son écrasante richesse, à la différence d'autres visiteurs du XVII^e ou du XVIII^e siècle, il les ignore ou les dédaigne : la seule mention, très sèche, porte sur celles de l'atelier du Titien, dans la sacristie et « en plusieurs autres endroits de l'église ». Il admire l'abondance et la variété des marbres, que le chevalier Jacob lui avait naguère vantées (14), mais ne dit pas un mot de l'architecture : contrastant avec ce silence, l'attention qu'il porte à de petits détails trahit peut-être le désarroi compréhensible d'un homme d'Occident brusquement transporté en plein Byzance. Quarante ans plus tôt Misson décrivait Saint-Marc comme un « vilain lieu obscur » ; le jeune Silhouette qui suit de peu Montesquieu à Venise reprend la critique dans ses notes de voyage ; et en 1739 de Brosses s'esclaffera, à la vue des coupoles, sur les sept « chaudières » de la basilique (15).

(10) *Voyages*, *op. cit.*, pp. 1008-1009.

(11) *Op. cit.*, t. I, p. 177.

(12) *Op. cit.*, p. 1009.

(13) *Op. cit.*, p. 176. De Brosses admire seulement les mosaïques du plafond de la sacristie, non figuratives.

(14) *Op. cit.*, p. 1009. Cf. *Spicilege*, 461, p. 812.

(15) Misson, *op. cit.*, t. I, pp. 267-268 — De Brosses, *op. cit.*, t. I, p. 175. Silhouette, *Voyage de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie*, par M. S***, du 22 avril 1729 au 6 février 1730, Paris, Merlin, 1770, t. I,

On ne peut guère douter que Montesquieu ait lui aussi éprouvé devant celle-ci au moins une impression de gêne : faut-il lui reprocher de l'avoir gardée pour lui, ou bien au contraire le féliciter d'avoir su se taire sur un art qu'il ne pouvait comprendre ?

Cette discrétion peut-être excessive se retrouve dans les quelques lignes qu'il consacre au Palais ducal. Misson lui reconnaissait, malgré ses « manières gothiques », une certaine « magnificence » (16). Sévère pour l'ensemble de l'édifice — « un vilain monsieur » — (17) de Brosses se laissera séduire par la cour intérieure et ses deux puits de bronze. Montesquieu se borne à le prendre comme un exemple de ce « gothique léger » qui est, dit-il, fréquent à Venise. Aurait-il été conquis, fût-ce malgré lui, par l'harmonie de la façade rose suspendue au-dessus de la galerie et du portique ogival ? La superposition inattendue des pleins sur les vides confère assurément à l'ensemble, imposant et majestueux, une « légèreté » extraordinaire. Mais l'adjectif qu'emploie Montesquieu vise moins à traduire une impression personnelle qu'à définir un style : le mot appartient au vocabulaire des architectes et des historiens de l'architecture, et lui est sans doute soufflé par l'un de ses *ciceroni* plus savant que lui. On distinguait communément au XVIII^e siècle, depuis J.-Fr. Félibien, deux sortes d'architecture gothique : le gothique ancien (c'est-à-dire essentiellement l'art roman), venu du Nord, solide et massif, et le « gothique moderne », ouvragé et orné à l'excès (18). On lit précisément dans les *Voyages* : « J'ai ouï dire qu'il y avait une dissertation française sur la différence des deux gothiques » (19). Retenons l'éveil d'une curiosité qui ne fera que grandir, et constatons déjà une attitude : comme plus tard l'auteur de *L'Esprit des Lois* devant le fatras des codes barbares, le voyageur s'abstient de porter sur ce qu'il découvre ici de l'art médiéval une condamnation sans appel. Plus soucieux de comprendre que de juger, il va même jusqu'à soutenir que le style gothique convient particulièrement à l'architecture religieuse : non parce qu'il parle davantage à l'âme — comme le voudront les romantiques — mais tout simplement parce que, « n'étant plus en usage, il est plus différent de notre manière de bâtir les maisons ; de façon que le culte de Dieu semble être plus distingué des actions ordinaires » (20). La remarque est ingénieuse mais il y entre plus d'esprit que de

p. 120. — A son ordinaire Rogissart est vague et admiratif (*op. cit.*, t. I, p. 84).

(16) *Op. cit.*, p. 213. Même sentiment, en 1738, dans le *Voyage du chevalier des *** en Italie*.

(17) *Op. cit.*, t. I, p. 193.

(18) Cf. Jean-Fr. Félibien, *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique* (1699), in A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, nouv. édit. Trévoux, 1725, t. VI, pp. 226-240. Voir aussi les articles *Architecture* et *Gothique* de l'*Encyclopédie* (Cf. *Lexique*).

(19) *Op. cit.*, p. 993.

(20) *Ibid.*

sentiment. Et, de fait, si le premier mouvement de Montesquieu devant le palais des doges n'est pas entièrement négatif, c'est dans la mesure où le désir de s'informer l'emporte sur l'émotion esthétique. L'homme de goût cède la parole à l'historien.

Curiosité du reste encore bien fugitive : la ville qu'évoquent les *Voyages* n'est pas la Venise du XIV^e ou même du XV^e siècle, mais surtout celle du XVI^e. Nous ne saurons jamais si, de sa gondole, Montesquieu a eu un regard pour les palais gothiques qui bordent le grand canal et pour la façade somptueusement ajourée de la *Ca'd'Oro*. Mais il a un mot élogieux pour la belle simplicité du palais Tiepolo, et la noble colonnade à trois étages du palais Grimani ne le laisse pas indifférent (21). C'est à propos d'autres constructions Renaissance qu'il écrit : « Les maisons de Venise ne sont que des pavillons : une façade étroite. Du reste cette façade est belle » (22). Gênés parfois par le manque d'espace, les bâtisseurs de Venise étaient en effet de grands architectes : Montesquieu retient les noms de Sansovino, Palladio et Scamozzi (23). De Vincent Scamozzi, dernier venu de cette prestigieuse série, il a pu contempler les Nouvelles Procuraties dont les trois étages, d'une régularité un peu froide, bordent au sud la place *San Marco* ; s'il remarque qu'elles sont plus hautes que les Vieilles — qui leur font face — il s'abstient prudemment de trancher le débat qui oppose — dit-il — les connaisseurs sur la préférence à donner aux unes ou aux autres (24). Il lui arrive cependant de s'engager davantage. Ainsi à Saint-Georges-Majeur où il examine avec attention l'église de Palladio. « La façade, — note-t-il — n'est pas belle » (25). On s'interroge assez vainement sur les raisons de ce jugement péremptoire. Vise-t-il les cinq statues qui dominent, en les écrasant un peu, le triangle du fronton central et les bas-côtés ? Ou bien plutôt l'agencement subtil de ces deux façades classiques « qui s'entre-répètent » ? (26). Rebelle peut-être à ce raffinement architectural, Montesquieu est au contraire frappé, dès son entrée dans la nef, comme nous le sommes aujourd'hui, par l'harmonie des proportions, d'autant plus sensible au visiteur qu'aucun luxe d'ornements inutiles ne vient y masquer la pureté des lignes. Après un regard admiratif pour les boiseries sculptées des stalles du chœur, il gagne enfin le couvent voisin. Dans le réfectoire le tableau des *Noces de Cana*, de Véronèse (actuellement au Louvre), « qu'on dit être le plus beau qui soit à Venise » ne lui inspire aucun commentaire personnel ; mais il juge « très beau » le grand cloître de Palladio, et il apprécie la simplicité du petit cloître de Sansovino. Même s'il

(21) *Ibid.*, p. 1001.

(22) *Ibid.*, p. 992.

(23) *Ibid.* et 1003.

(24) *Ibid.*, p. 1000.

(25) *Ibid.*, p. 1002.

(26) A. Chastel, *L'Art italien*, Paris, Larousse, 1956, t. II, p. 85.

n'a pas eu la curiosité de gravir les marches du Campanile, lui qui jugeait si beau le panorama qu'on découvre du haut du clocher de Saint-Marc (27), il emportera donc de *San Giorgio*, malgré la brièveté de ses notes, ses impressions vénitienes les plus vives et les plus précises.

Sans doute cette préférence n'a-t-elle rien de très original ; il se peut même qu'elle lui ait été suggérée par l'un de ses initiateurs. L'influence de Palladio avait subi à Venise une semi-éclipse au xvii^e siècle ; mais dès avant 1730 le néo-palladianisme qui triompha en Europe à la fin du siècle et marquera si profondément la sensibilité de Goethe (28) s'affirme à Venise dans les principes et dans les œuvres. Montesquieu a pu côtoyer le chantier de l'église des Jésuites, dont la façade s'inspirera précisément de celle de Saint-Georges. A la fin du xvii^e siècle Misson constatait déjà l'engouement des « connaisseurs » pour cette dernière église, avouant toutefois que « les yeux ordinaires trouvent à la *Salute* quelque chose qui leur plaît davantage » (29). Spontanément plus classique, ou moins libre à l'égard de l'opinion des doctes, Montesquieu semble éprouver déjà pour l'élégante sobriété de l'architecture palladienne un peu de l'enthousiasme qu'exprimeront plus tard, à la suite de Cochin, tous les voyageurs (30). Mais en 1739 de Brosses se bornera à mentionner Saint-Georges, parmi d'autres églises, comme l'une des plus belles, sans autre commentaire, alors qu'il vantera en détail la décoration de la nouvelle église des *Gesuiti* (31). Devant le plafond chargé de stucs et de dorures, les incrustations de marbre bleu-vert des parois de la nef unique, les colonnes roses et violettes des chapelles, les dix colonnes torsées de marbre vert foncé du baldaquin, et les statues gesticulantes, devant tout cet éclat et ce luxe, Montesquieu n'a qu'une remarque dédaigneuse : « J'ai été voir l'église des jésuites, elle est petite, a coûté beaucoup d'argent et est de très mauvais goût » (32). Après cette condamnation définitive, alors qu'il ne mentionne même pas la noble coupole de *Santa Maria della Salute*, on ne sera pas surpris du silence qu'il garde également sur la façade bourgeonnante de *San Moisè*... Au moment où Venise hésite entre les caprices d'un baroque outrancier et la sobriété classique, le voyageur marque ainsi nettement son choix. Peu nous importe, au fond, que celui-ci lui soit dicté, au moins en partie, par ses amis vénitiens, puisqu'il restera comme une composante essentielle de son goût : Montesquieu apprendra

(27) Cf. *op. cit.*, p. 1007.

(28) Cf. R. Michéa, *Le voyage en Italie de Goethe*, Paris, Aubier, 1945, Troisième partie, Ch. II.

(29) *Op. cit.*, t. I, pp. 267-268.

(30) Cf. Charles Nicolas Cochin, *Voyage pittoresque d'Italie*, Paris, C.A. Jombert, 1756, t. III, p. 153.

(31) *Op. cit.*, t. I, pp. 181-182.

(32) *Op. cit.*, p. 1003. Silhouette, au contraire, l'admire sans réserve (*op. cit.*, t. I, p. 127).

bientôt à goûter les recherches du baroque architectural ; au baroque ornemental, comme au foisonnement excessif du dernier art gothique, il préférera toujours la simplicité harmonieuse — le « beau simple et naturel » de son maître Fénelon — dont *San Giorgio* avait apporté à ses yeux la révélation.

Si riche qu'elle ait été à cet égard, on voit les limites de son expérience vénitienne. Assez complète dans le domaine de l'architecture, malgré des réserves de goût et le caractère impersonnel de trop de notations, elle apparaît au contraire bien pauvre en ce qui concerne la sculpture et surtout la peinture. Les fameux chevaux de cuivre de *San Marco*, les antiques qui ornaient le vestibule de la bibliothèque, ce *Ganymède* ou cette *Léda au cygne* que de Brosses admirera (33) n'ont pas attiré l'attention de Montesquieu. Son classicisme est en réalité d'inspiration toute moderne. La seule statue qu'il mentionne est l'œuvre d'un sculpteur contemporain, un *Adonis* de Corradini ; il y découvre avec émerveillement que le marbre peut donner l'illusion de la vie ; c'est, dit-il, « une des belles choses qu'on puisse voir : vous diriez que le marbre est de la chair ; un de ses bras tombe négligemment, comme s'il n'était soutenu de rien » (34). Ce jugement est presque mot à mot celui qu'il portera plus tard sur certaines œuvres du Bernin. A ce trait on peut du moins pressentir que la sensibilité plastique de Montesquieu, encore incertaine, saura s'ouvrir sans exclusive aux formes d'art les plus diverses. On est en revanche surpris et déçu de son indifférence aux tableaux et aux fresques qu'il n'a pu manquer de voir dans les églises ou les palais qu'il visitait. A part la mention des *Noces de Cana*, dont nous avons parlé, les deux seules notations des *Voyages* sont purement quantitatives (35) et son journal est de ce point de vue encore plus sec et vide que le « mauvais livre » de Rogissart... Passe encore qu'il ignore Carpaccio ou les Bellini qui appartenaient plus au monde des érudits qu'à celui des connaisseurs. Mais Giorgione que Piles vantait et que de Brosses appréciera ? Pour Montesquieu il ne sera jamais qu'un nom, curieusement accolé, un jour où il cédera au démon classique du parallèle, à celui de Mathurin Régnier (36) ! Quant aux valeurs sûres qu'étaient pour l'époque Titien, Véronèse et Tintoret, complaisamment évoqués par Misson qui commente avec un certain détail les tableaux les plus célèbres des trois maîtres, à une exception près Montesquieu ne les a pas encore découvertes. On peut comprendre que, sollicité par tant d'objets différents, il n'ait pas ressenti cette boulimie de

(33) *Op. cit.*, t. I, p. 179.

(34) *Op. cit.*, p. 1008. Antonio Corradini (1668-1752) est surtout connu pour la légèreté des voiles qui soulignent les formes de ses figures féminines. R. Wittkower voit dans son style une anticipation de celui de Canova (*Art and Architecture in Italy 1600-1750*, 1958, p. 300).

(35) *Op. cit.*, p. 922 et p. 1007.

(36) *Pensées*, 1215 (893). Cf. de Brosses, *op. cit.*, t. I, p. 186.

tableaux que de Brosses avouera plaisamment à son ami Blancey (37). Il est plus surprenant que l'élève attentif du chevalier Jacob n'ait pas cherché à éclairer de quelques exemples les leçons d'histoire qu'il avait, chemin faisant, consciencieusement résumées. Prenons-en notre parti : le fameux coloris vénitien, si tant est que Montesquieu lui ait jamais été profondément sensible, ce n'est pas à Venise en tout cas qu'il en a subi le choc.

**

Pour nous Padoue est la ville de Giotto. A l'âge classique les fresques de l'*Arena* attireraient moins les voyageurs que le souvenir d'une université autrefois prestigieuse et dont tous, au XVIII^e siècle, constatent le déclin. Dans cette ville endormie et dépeuplée Montesquieu ne séjourne que trente-six heures : délai suffisant, somme toute, pour voir beaucoup de choses lorsque l'esprit n'est pas tenté de se disperser. A Venise la curiosité artistique n'avait tenu qu'une place mineure dans son emploi du temps quotidien. A Padoue quelques observations politiques (la ville faisait partie des États vénitiens), une visite au jardin botanique, une autre au cabinet d'histoire naturelle du célèbre Vallisnieri lui laissent tout le loisir nécessaire pour examiner les monuments de la ville. En l'absence de Vallisnieri, savant de réputation européenne, auquel le Président était adressé, un obscur médecin dont nous ignorons tout, sauf le nom, Guillelmo Scoto, s'offre à le guider ; c'est peut-être à la compétence de cet inconnu que nous devons les quatre pages où Montesquieu consigne des remarques parfois fort précises. Si l'aspect extérieur des principaux édifices ne le retient guère, il fait un inventaire détaillé de leur contenu. Au palais *della Ragione* il se contente de noter, avec les dimensions exactes, la « grandeur prodigieuse » du salon ; tout en préférant l'immense église Sainte-Justine, de style Renaissance, il n'est pas injuste pour la vieille basilique Saint-Antoine, « très belle aussi » (38), dont les vastes proportions ont dû lui en imposer. A Sainte-Justine la curiosité technique prend du reste le pas sur le jugement esthétique : au lieu d'admirer le *Martyre* de la sainte, peint par Véronèse, et de noter, comme d'autres voyageurs, la belle clarté de l'église, Montesquieu étudie en architecte la disposition des fenêtres (39). Comme souvent à la lecture des *Voyages* nous trouvons une explication là où nous attendions d'abord une impression. Mais ce travers a sa contre-partie, puisqu'il oblige à regarder de plus près. C'est à Padoue que, profitant sans doute des commentaires de son guide, Montesquieu apprend comment distinguer à la fragmentation

(37) *Op. cit.*, t. I, p. 156.

(38) *Op. cit.*, p. 1017.

(39) *Ibid.* Cf. de Brosses, *op. cit.*, t. I, p. 141 : « L'intérieur est clair, noble, et beau pour sa simplicité ».

du dessin une copie de l'original, ou à apercevoir les retouches d'un tableau : « lorsqu'on veut voir si un tableau est retouché, il n'y a qu'à le mettre horizontalement et regarder de même, et ce qui est retouché paraîtra dessous l'autre, comme une nouvelle couche » (40). Plus intéressante encore, cette remarque sur le rapport des couleurs avec les divers plans d'un tableau : « Comme le jaune est la couleur qui fait le plus sortir, nous avons vu des tableaux où, pour avoir mis du jaune (le fond) tout sortait également et était sur la même ligne ; ce qui était exécrable et fait un mauvais coloris » (41). Cette attention portée au coloris est nouvelle de la part de Montesquieu : peut-être a-t-il déjà feuilleté un Roger de Piles, comme deux notes semblent le suggérer un peu plus haut (42) ; mais ces références à l'*Abrégé de la vie des peintres* peuvent aussi bien être des additions postérieures. Quoi qu'il en soit, les couleurs l'intéressent moins ici pour leur beauté propre que pour leur effet sur la composition. Fidèle aux leçons du chevalier Jacob, Montesquieu persiste à considérer surtout dans une toile ou une fresque l'ordonnance générale et l'art du dessin. A Saint-Antoine, la *Vie de Saint Félix*, peinte au XIV^e siècle par Altichiero et Avanzo et communément attribuée au XVIII^e siècle à leur maître Giotto, lui rappelle la différence établie par Jacob, d'après Piles, entre l'art du peintre et celui du sculpteur :

« Les anciens peintres faisaient leurs contours trop marqués et, pour ainsi dire, trop secs. Ils marquaient les corps comme les statues, au lieu que la chair doit être molle ; de façon que les contours ne doivent pas se terminer si sèchement. Raphaël, d'abord, faisait ses contours trop marqués ; il se corrigea dans la suite » (43).

On voit que Montesquieu ne dédaigne pas tout à fait les « anciens peintres » ; l'attention qu'il leur porte, surtout historique et technique, le détourne du moins des ironies faciles. Devant les fresques de Mantegna, aux Érémitains, il n'est pas frappé, comme plus tard de Brosses, par « le méchant goût du siècle » (44), mais plutôt par la science de l'artiste et il sait apprécier par exemple dans le *Martyre de Saint Jacques*, avec ses impressionnantes architectures, les « merveilles de la perspective » (45).

Giotto ou Mantegna intéressent l'historien : l'homme de goût

(40) *Op. cit.*, p. 1021.

(41) *Ibid.* Pour apprécier la justesse du propos, il suffit de songer, à l'inverse, au relief saisissant des *Tournesols* de Van Gogh, jaunes sur fond bleu...

(42) *Ibid.*, p. 1020. Allusion à la fable d'Apelle et de Protogène, rapportée par Pline et discutée par Piles dans son *Abrégé* (édit. 1699, pp. 120-122).

(43) *Voyages*, p. 1020.

(44) *Op. cit.*, t. I, p. 144.

(45) *Op. cit.*, p. 1017.

s'arrête plus volontiers devant les œuvres modernes. Lui aussi apparaît cependant plus sensible aux formes qu'au couleurs. S'il note la présence à *Saint-Antoine* des statues baroques de Filippo Parodi, il aime surtout, en sculpture comme en peinture, un dessin sobre et net : « Il ne faut point que les plis des draperies soient petits : cela est vilain, confus ; il faut qu'ils soient grands, majestueux » (46). Cette exigence, très française, de majesté, de « grand goût », ne doit pourtant pas être satisfaite au détriment de la vérité. Dans un tableau de Palma — Palma le jeune ? — Montesquieu critique « des attitudes forcées » : tel ange a « une cuisse qui, si elle allait ainsi de côté, certainement serait rompue » ; et, sans doute à la suggestion de son guide, il note que Tintoret est souvent tombé dans le même travers, ignoré de Raphaël (47). La vraie grandeur est donc inséparable du naturel : alliance rare et difficile ! En fait le goût de Montesquieu hésite entre les conventions d'une noblesse ou d'une grâce académiques et la recherche de l'intensité expressive. D'un côté le suave *Saint Jean-Baptiste* du Guide (48) ; de l'autre ce crucifix dont il ne se lasse pas de détailler le pathétique poignant :

« J'ai vu à Padoue, dans une église, un crucifix de bois qui est un chef-d'œuvre, tant il y a de science : les muscles y sont marqués à merveille ; la mort y est exprimée ; les doigts des pieds, que l'on fait ordinairement tendus, y sont contractés ; le sang, qu'on fait ordinairement fluide, y vient par grumeaux ; il a la bouche ouverte, et semble parler en mourant » (49).

**

Une soirée à Vicence où il fait simplement étape, une journée et deux nuits à Vérone terminent le séjour de Montesquieu en Vénétie, sans rien ajouter d'essentiel à ses premières découvertes. A Vicence, cité natale de Palladio, il ne peut faire plus que visiter le centre de la ville, mais il prend le temps d'examiner en détail les élégantes arcades de la façade plaquée par Palladio sur le vieux Palais de la Raison : « une des belles choses qu'il y ait », note-t-il avec admiration... sans oublier de mesurer d'un pas précis l'écart des colonnes et des pilastres (50). A Vérone une certaine curiosité archéologique s'éveille en lui devant l'amphithéâtre romain (51). Mais il passe avec indifférence devant le beau porche roman de l'église *Saint-Zénon* et son campanile : ses notes sur les monuments

(46) *Ibid.*, p. 1021.

(47) *Ibid.*, p. 1018 et 1020. Roger de Piles adressait au Tintoret une critique analogue, mais en louant très haut son coloris, dont Montesquieu ne dit rien (Teyssèdre, *L'Histoire de l'art vue du Grand Siècle*, *op. cit.*, pp. 74-75).

(48) *Ibid.*, p. 1017.

(49) *Ibid.*, p. 1020.

(50) *Ibid.*, p. 1021.

(51) *Ibid.*, p. 1022.

de la ville se réduisent du reste à une sèche mention des tombeaux des Scaliger. Et la peinture est à peine mieux traitée que l'architecture : dans la cathédrale il s'arrête devant *L'Assomption de la Vierge*, du Titien, et constate laconiquement que c'est « un beau tableau... » (52). L'a-t-il seulement bien vu ? En 1739 de Brosses déplorera que l'œuvre soit « fort enfumée » (53) ; elle devait l'être déjà passablement onze ans plus tôt, ce qui peut expliquer la brièveté du commentaire. Mais le *Martyre de Saint Georges*, de Paul Véronèse — à *San Giorgio in Braïda* — n'a même pas droit à un adjectif, moins favorisé, somme toute, que ces « très beaux tableaux de différents peintres » que Montesquieu réunit dans un élogieux anonymat... Quand il traversera de nouveau Vérone, dix mois plus tard, le voyageur sera moins indulgent, sinon beaucoup plus précis. A Florence et à Rome son échelle des valeurs se sera affirmée, et à défaut d'une plus vive sympathie pour les grands vénitiens, il ne commettra plus l'erreur de mettre sur le même plan l'œuvre d'un Véronèse et celle d'un Farinato ou d'un Balestra (54). Dans ces derniers jours de 1728 sa curiosité est encore un peu brouillonne et l'éclectisme de son goût trahit surtout une grande incertitude. Que de progrès cependant depuis Vienne, que de révélations en quelques semaines ! Cette fois les yeux du voyageur sont bien ouverts, même s'ils papillotent encore à la nouveauté du spectacle.

**

Aux dires des Italiens elle est la huitième merveille du monde. A en croire les Français qui la visiteront après 1750 elle serait plutôt le triomphe du mauvais goût, le comble de la folie gothique (55). Dans la première moitié du siècle les cent trente-cinq flèches et les deux mille statues de la cathédrale de Milan inspirent généralement aux voyageurs des jugements plus incertains ou plus nuancés. Addison regrette l'inachèvement de l'édifice, mais il en admire la magnificence (56). Avec plus de mauvaise humeur de Brosses exprime une déception analogue devant l'absence de façade ; agacé par l'abus des superlatifs que les Milanais décernent à leur dôme, il accorde cependant, du bout des lèvres, que celui-ci possède « dans le détail beaucoup de choses remarquables » (57).

(52) *Ibid.*, p. 1023.

(53) *Op. cit.*, t. I, p. 129.

(54) *Op. cit.*, pp. 1023 et 1230. Orazio Farinato (1559-1616), peintre véronais, de même que Balestra (1666-1740) qui, après avoir été l'élève de Carlo Maratta, revint à Vérone et Venise pour y combiner le goût romain au goût vénitien. Son attachement aux formes nettes fait de lui un adversaire résolu du rococo (G. Wittkower, *op. cit.*, pp. 305 et 307).

(55) Cochin, *op. cit.*, t. I, p. 32. - Lalande, *Voyage d'un Français en Italie*, Paris, 1769, t. I, p. 283.

(56) *Op. cit.*, pp. 21-24.

(57) *Op. cit.*, t. I, pp. 81-85.

D'autres sont plus élogieux et disent naïvement leur admiration : « On ne peut s'imaginer l'ouvrage prodigieux de ce superbe temple », écrit un visiteur anonyme (58). Prévenu par Hildebrand Jacob contre cet enthousiasme irréfléchi (59), Montesquieu pouvait trouver en revanche dans les *Délices de l'Italie* un commentaire des plus approbateurs, où la cathédrale était presque égalée à Saint-Pierre de Rome : inférieure sans doute en dimensions mais infiniment plus ouvragée. Ces « quatre mille (?) statues de marbre » dont le goût classique de Jacob réprouvait la profusion monotone, Rogissart les proclamait « placées avec tant d'art et de symétrie qu'elles n'y causent aucune confusion » (60). Et il n'était pas jusqu'au pavé des cinq nefs dont la vue ne lui arrachât cet argument péremptoire : « Le lecteur peut juger de sa beauté par son prix » (61). On conçoit que le critère n'ait pas satisfait Montesquieu, on comprend qu'après la sobriété de Saint-Georges-Majeur tant de richesses ne l'aient pas ébloui ; dans l'hypothèse la plus favorable on lui attribuerait assez volontiers des impressions voisines de celles que ressentira le Président de Brosses... Ce qu'on imagine mal, c'est que, dans le débat ainsi ouvert, il n'ait pas éprouvé le besoin de dire son mot. Et pourtant le fait est là : à l'exception du propos de Jacob consigné dans le *Spicilège*, ni les *Voyages*, ni les autres carnets, ni ce que nous possédons de sa correspondance n'apportent la moindre mention d'un monument universellement célèbre et déjà passionnément discuté. Avouons que parmi les silences de Montesquieu, si difficiles à interpréter, il n'en est pas de plus déroutants.

Ces trois semaines milanaises — du 24 septembre au 15 octobre 1728 — sont pourtant loin d'avoir été perdues pour l'amateur d'art, même si Montesquieu a consacré ici plus de temps aux personnes qu'aux choses, même si une tendre liaison avec la princesse Trivulce a pu bousculer quelque peu ses projets touristiques (62). Le mari de la princesse possédait « un assez beau cabinet de tableaux », entre autres « de beaux paysages » à détrempe que leur propriétaire disait être de Breughel : à défaut de preuves à l'appui de cette attribution, Montesquieu s'intéresse au procédé, plus ancien que la peinture à l'huile (63). Reçu à la table du prince, il y entend parler beaux-arts et prend part à la conversation. Pressé de répondre à un convive qui venait de déprécier l'architecture française, il réplique avec une habileté pleine de superbe :

(58) Chevalier des ***, *op. cit.*, p. 97.

(59) Voir ci-dessus, ch. I, note 24.

(60) *Op. cit.*, t. IV, pp. 219-220.

(61) *Ibid.*, p. 221.

(62) Cf. *Correspondance*, *op. cit.*, p. 917 et 918.

(63) *Voyages*, *op. cit.*, pp. 1031-1032.

« Monsieur dit qu'il n'estime point l'architecture française, et cela signifie qu'il n'estime point l'architecture : car l'architecture française est la même que l'italienne et celle de toutes les autres nations. Elle consiste partout dans les cinq ordres, aux proportions desquelles les Français n'ont augmenté, ni diminué, et, à cet égard, ils ne méritent ni louange, ni blâme. Et, si je disais, à monsieur, que je n'estime point la géométrie italienne, il ferait fort bien de ne pas me répondre non plus » (64).

Ne sourions pas trop de ce beau dogmatisme de géomètre, qui fait bon marché des différences d'époques, d'écoles et de styles ! Montesquieu répond à des arguments de fait par une déclaration de principes : si elle lui permet de dissimuler certaines ignorances, l'attitude est tout autre chose qu'une dérobade. Bien avant son départ pour l'Italie, sa formation classique, la lecture de Dubos ou de Crousaz, ses propres réflexions sur le plaisir esthétique l'avaient convaincu que la vraie beauté n'est pas arbitraire, mais fondée en nature, aussi sûrement que la science d'Euclide : car si les choses ne sont pas belles en elles-mêmes, par leurs qualités intrinsèques, elles le sont par rapport à la nature humaine qui a partout et toujours les mêmes besoins (65). La conversation milanaise que rapportent les *Pensées* prouve la fidélité de Montesquieu à des idées anciennes, elle nous indique aussi qu'il les a enrichies et précisées, grâce à sa connaissance, toute nouvelle, des règles de Vitruve : « Les Anciens ont découvert que le plaisir que l'on a, lorsqu'on voit un bâtiment, est causé par de certaines proportions qu'ont entre eux les différents membres d'architecture qui le composent. Ils ont trouvé qu'il y avait cinq différentes sortes de proportions qui excitaient ce plaisir, et ils ont appelé cela ordres » (66). C'est pourquoi il n'existe qu'une seule architecture, quelles que puissent être, dans le détail de l'ornementation, les fantaisies des architectes : « Cela fait qu'il est impossible de changer les ordres, d'en augmenter le nombre ou le diminuer, parce que ce ne sont pas des beautés arbitraires qui puissent être suppléées par d'autres. Cela est pris dans la nature, et il me serait facile d'expliquer la raison physique de ceci, et je le ferai quelque jour » (67).

Laissons le matérialisme esthétique que l'on voit poindre dans ces dernières lignes : c'est le philosophe qui parle et non l'amateur d'art. Mais, comme il arrive souvent au XVIII^e siècle, cette explication audacieuse sert à justifier une idée des plus conformistes. Montesquieu renchérit sur le dogmatisme du chevalier Jacob qui lui avait enseigné les premiers rudiments de l'architecture classique (68).

(64) *Pensées*, 882 (982), *op. cit.*, p. 254.

(65) Cf. *Essai sur le goût, Des plaisirs de notre âme, op. cit.*, p. 612.

(66) *Pensées*, 882, *loc. cit.*

(67) *Ibid.*

(68) Cf. *Spicilège, loc. cit.*, p. 811.

Mais ce n'est pas de Jacob, semble-t-il, que lui vient toute la science qu'il étale, à Milan, dans le brouillon de lettre où se trouvent relatés les propos tenus à la table du prince Trivulce : Montesquieu ne se borne plus à désigner par leur nom les différents ordres ; il les définit par leurs proportions numériques : sept diamètres pour le toscan, huit pour le dorique, neuf pour l'ionique, dix pour le corinthien, et presque autant pour le composite. Où a-t-il pris ces chiffres qui ne sont pas ceux de Vitruve ? Vraisemblablement dans l'un des traités d'architecture que mentionne le catalogue de sa bibliothèque : non pas, bien sûr, dans le *De architectura libri decem*, dont le châtelain de La Brède possédait plusieurs exemplaires (69), ni — à plus forte raison — dans le *Traité* de Sébastien Leclerc, publié à Paris en 1714 (70), puisque ce théoricien novateur ne distinguait pas moins de huit ordres au lieu des cinq traditionnels ; ni même dans le traité *Des principes de l'architecture*, où Félibien, discutant Palladio, propose à peu près les mêmes chiffres, car il ne l'a probablement pas encore lu (71). Félibien est du reste beaucoup moins dogmatique ; à son avis, « toutes ces mesures ne sont pas tellement arrêtées qu'elles ne changent selon la grandeur des bâtiments » (72). Ce n'est pas à cet esprit nuancé que notre néophyte pouvait emprunter les certitudes absolues et un peu simplistes dont il fait parade devant les convives du prince Trivulce. Il les doit à un auteur moins connu, Augustin-Charles d'Aviler, traducteur de Scamozzi et de Vignole, dont le catalogue de La Brède signale deux ouvrages : *Le Vignole d'Architecture avec les commentaires du Dr. d'Aviler*, Paris, 1720 (73), et, peu différent, le *Cours d'Architecture*, également en deux volumes in-quarto (74). Traités peu personnels mais d'une grande clarté : illustré de nombreuses figures, le second offrait même, au t. II, pour l'initiation du profane, un utile lexique des termes techniques. Or nous avons la preuve que Montesquieu a eu au moins l'un des deux ouvrages entre les mains dès son séjour à Milan : une lettre datée du 14 octobre 1728 — l'avant-veille de son départ de la capitale lombarde

(69) Cf. ci-dessous, ch. IV, note 69.

(70) *Traité d'architecture avec des remarques...*, Paris, 1714 (Catalogue de La Brède, n° 1697). Montesquieu ne le cite jamais.

(71) *Des principes de l'architecture, de la peinture, de la sculpture et des autres arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres, à chacun de ces arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1676 (Catalogue, n° 1784). Selon M. Desgraves la mention est de la main du secrétaire (cf. R. Shackleton, *Les secrétaires de Montesquieu*, in *Œuvres complètes de Montesquieu, op. cit.*, t. II, p. XXXV-XLIII) ; l'acquisition du livre se placerait donc entre 1734 et 1738.

(72) *Op. cit.*, livre I, ch. VII, p. 19.

(73) 2 vol. in-4° - Catalogue n° 1716.

(74) *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtiments et de ceux de Michel-Ange*, (1691), nouvelle édit., Paris, J. Mariette, 1710, 2 vol. in-4° (Catalogue, n° 1698).

— nous apprend que la comtesse Borromée le lui avait prêté, avec quatre autres volumes (que nous aimerions en connaître les titres !) avant de le lui laisser en souvenir (75).

L'intérêt du renseignement ne tient pas seulement à sa rareté, mais surtout à la nature et au contenu du livre dont il s'agit. Car ce n'est pas un banal guide touristique, ni l'un de ces *Voyages* écrits par des observateurs plus ou moins originaux, mais le plus souvent sans compétence particulière ; ce n'est pas non plus un ouvrage d'histoire ou d'érudition, ni même un livre de vulgarisation : c'est un gros manuel rédigé par un professionnel à l'intention de futurs architectes. Décidément Montesquieu brûle les étapes : lui qui ignorait tout des beaux-arts cinq mois plus tôt ne recule pas devant des études qui auraient rebuté plus d'un amateur éclairé. La curiosité technicienne qu'il avait déjà manifestée en plusieurs occasions trouve enfin un aliment à la mesure de son appétit. Et, d'autre part, cette lecture n'a pu rester sans influence sur la formation de son goût. Elle a été en effet son premier contact approfondi avec un classicisme très différent de celui qu'il avait aimé à Venise et à Vicence : un classicisme moins subtil et parfois plus lourd, un style d'une austérité dépouillée, qui vise moins à l'élégance qu'à la grandeur et à la majesté. Lorsqu'il lit son d'Aviler Montesquieu, par la pensée, visite déjà Rome : la Rome du Panthéon, du *Gesù*, et de Saint-Pierre. Il saura découvrir et aimer d'autres aspects architecturaux de la Ville éternelle, pour lesquels d'Aviler n'a que dédain irrité, la Rome du Bernin, de Pierre de Cortone et de Borromini (76). Mais s'il n'est pas asservi à ses lectures, il sait pourtant en tirer profit : c'est probablement à d'Aviler qu'il doit sa première initiation sérieuse à l'art gothique. Sévère pour le « mauvais goût » du Moyen Âge, le *Cours d'Architecture* explique avec admiration le rôle de la croisée d'ogives (77). A Pise et à Florence Montesquieu saura se souvenir de cette distinction, banale chez les architectes de son temps, mais fort peu répandue dans le monde des honnêtes gens. Regrettons seulement qu'il n'ait pas eu dès Milan l'idée d'en vérifier la justesse : n'aurait-il pu apprécier à la cathédrale, à défaut du foisonnement extérieur des ciselures et des flèches, la grandeur dépouillée des nefs, la nécessité rigoureuse des arcs et des piliers ? Il est vrai que d'Aviler ne mentionne du Dôme que la coupole octogonale, et pour la critiquer : elle est assez grande, dit-il, mais sans beauté et mal éclairée... (78).

En matière architecturale les notes milanaises des *Voyages* sont

(75) *Correspondance, op. cit.*, p. 918.

(76) D'Aviler dénonce l'infidélité de ces architectes modernes aux leçons de Michel-Ange et de Vignole : « Ce ne sont que cartouches, frontons brisés, colonnes nichées, et autres extravagances... » (*Cours d'architecture, op. cit.*, Préface).

(77) *Ibid.*, t. I, p. 342.

(78) *Ibid.*, p. 252.

du reste assez pauvres. Leur silence sur le Dôme est des plus inattendus, mais il n'est pas le seul ; rien sur les basiliques romanes de Saint-Ambroise et de Saint-Eustorge, rien non plus sur les palais. Le château des Sforza, éprouvé par un siège récent, n'est étudié que du point de vue de l'ingénieur militaire (79). Deux édifices seulement sont mentionnés pour leur beauté : l'Hôpital Majeur dont Montesquieu admire la vaste cour centrale, avec sa double galerie (80), et l'église *San Fedele*, œuvre de Pellegrino Tibaldi, pourtant bien pesante. Montesquieu retrouvera bientôt à Novare cet architecte lombard du XVI^e siècle, dont l'inspiration passablement contradictoire aime donner à des monuments sévères une décoration tourmentée ; ainsi à *San Fedele* un autel froidement compliqué dans les colonnes, retenues par deux anges, « paraissent tomber ». Et Montesquieu de renchérir : « Il semble effectivement que ces colonnes vont tomber, et que c'est une ruine » (81). Si le voyageur s'amuse de tels effets, c'est qu'à l'inverse de Venise, Milan a dans l'ensemble plus contenté son cœur que ses yeux. Plus complet dans son inventaire des monuments de la ville, de Brosset avouera une déception analogue : « Je n'y ai vu, écrira-t-il, ni églises, ni palais d'une architecture qui m'ait pleinement satisfait » (82).

Deux exceptions cependant dans l'ensemble très terne des impressions milanaises de Montesquieu. Dès son arrivée il avait suivi le conseil de la comtesse Borromée, grande dame fort savante à laquelle l'abbé Conti l'avait adressé, et visité la Bibliothèque Ambrosienne, en homme de goût autant qu'en érudit. Des miniatures de Breughel l'avaient surpris par l'habileté du travail et la richesse de l'invention ; un *Triomphe de David* attribué à Lucas de Leyde avait un instant retenu sa curiosité ; il avait admiré des copies d'œuvres antiques, en particulier celle du *Laocoon* ; enfin l'examen de deux des trente mille manuscrits de la bibliothèque lui avait révélé la beauté de leurs enluminures (83). Visite minutieuse par conséquent et qui lui avait paru mériter un récit plus développé qu'à son ordinaire. Celle de la *Casa Rese* où il affirme avoir vu de « bons et de mauvais tableaux » (84) semble avoir été plus rapide. Mais à l'église *delle Grazie* où il remarque en passant un *Christ bafoué*, du Titien, et deux *Saint Paul*, de Gaudenzio Ferrari (85), il s'arrête longuement devant la *Cène*, de Vinci : fait

(79) *Op. cit.*, p. 1030.

(80) *Ibid.*, p. 1032.

(81) *Ibid.*, p. 1030. Cochin jugera le même autel « fort bizarre et ridicule » (*op. cit.*, t. I, p. 42).

(82) *Op. cit.*, t. I, p. 97.

(83) *Op. cit.*, p. 1026. Le *David* était sans doute une peinture sur verre : l'attribution à Lucas de Leyde est au moins incertaine.

(84) *Ibid.*

(85) De l'un d'eux le président de Brosset dira qu'il est peint « d'une manière grossière, mais très énergique » (*op. cit.*, t. I, p. 89). Gaudenzio Ferrari (1470-1546) est un des peintres lombards les moins

doublement remarquable puisque c'est la première fois qu'il ressent, en matière de peinture, le choc d'une œuvre majeure, la première fois aussi qu'il s'essaie en ce domaine à une analyse détaillée. On ne s'étonnera pas que par certains côtés celle-ci demeure encore très « littéraire » et que Montesquieu se montre d'abord sensible à la composition dramatique du tableau, à l'habileté du peintre dans l'expression des passions : « On voit la vie, le mouvement, l'étonnement sur les quatre groupes des douze Apôtres ; toutes les passions de la crainte, de la douleur, de l'étonnement, de l'attachement, le soupçon ; l'étonnement de Judas est mêlé d'impudence... » (86). Ce genre de commentaire, conforme au dessein de l'œuvre, était traditionnel, et il pu être suggéré au voyageur par son guide ; de même la remarque — présentée à l'abri d'un « on dit que » — sur le visage du Christ, que l'artiste aurait laissé inachevé faute de pouvoir lui donner une douceur digne de celle qu'il prêtait par la pensée au fils de Dieu (87). En 1728 l'œuvre de Léonard avait déjà beaucoup souffert du temps, et elle venait même de subir sa première « restauration ». Montesquieu aurait pu cependant être plus précis dans l'étude de la construction plastique et des attitudes : il aurait pu aussi dire un mot du dessin et du coloris, quitte à reprocher à Vinci, comme naguère Félibien, des contours trop marqués et des ombres trop noires. Mais nous ne lui reprocherons pas de croire la *Cène* peinte à l'huile, « avec un vernis dessus dont on a perdu l'invention » (88). De Brosses ne se trompera pas moins en parlant d'une fresque (89), et dans les deux cas l'erreur révèle du moins une curiosité méritoire. Du reste, si le commentaire de Montesquieu nous paraît trop rapide, un aspect essentiel du tableau ne lui a pas échappé, cet effet de perspective qui conduit le regard du spectateur, par delà la figure centrale du Christ, jusqu'aux lointains bleus où la vue se perd : « On voit dans ce tableau, au travers du bâtiment, un ciel qui paraît dans un éloignement infini. Enfin c'est un des beaux tableaux du monde » (90).

**

Contraint par les hasards de la grand'route de séjourner vingt-quatre heures à Novare, le voyageur en profite pour visiter l'église

marqués par l'influence de Vinci. « Il avait, écrit Berenson, un tempérament énergique de montagnard, avec une certaine force et une emphase rustique ». (*Les peintres italiens de la Renaissance*, Gallimard, 1953, p. 193).

(86) *Op. cit.*, p. 1028.

(87) Même commentaire dans les *Entretiens* de Félibien, *op. cit.*, t. I, *Entretien II*, p. 263. La source en est dans Vasari.

(88) *Op. cit.*, t. I, p. 89. La *Cène* est peinte à la « tempera », et l'humidité est seule responsable de sa rapide dégradation : mais ce sont là découvertes du début du XX^e siècle.

(89) *Op. cit.*, p. 1031.

(90) *Ibid.*, p. 1028.

San Gaudenzio, « assez belle », dit-il. En 1729 l'édifice de Pellegrino Tibaldi n'était pas encore surmonté de la haute coupole dont il sera orné à la fin du XIX^e siècle. Discret sur l'architecture générale, Montesquieu admire le maître-autel, et décrit en détail, non sans quelque gaucherie, l'éclairage artificieux d'une chapelle intérieure dont le dôme s'ouvre sur le plafond lumineux de l'église ; il s'émerveille surtout de voir les peintures de ce plafond s'animer sous l'éclairage violent que l'architecte a voulu leur prodiguer, « ce qui transporte les couleurs et les fait jouer les unes sur les autres » (91). Notons la précision de la remarque : sensible aux séductions de l'art maniériste, Montesquieu ne manque pas d'analyser son plaisir.

A Turin, « ville assez ennuyeuse » (92), le philosophe est frappé par l'atmosphère étouffante du despotisme sarde. En revanche, comme naguère à Venise, ses yeux y sont plus satisfaits que son cœur ou sa raison. Le voici aux Archives, examinant avec intérêt de précieux manuscrits et surtout la « fameuse table d'Isis », découverte à Rome au début du XVI^e siècle et acquise ultérieurement par les ducs de Savoie. Plus qu'une œuvre d'art, elle est pour Montesquieu un objet de curiosité érudite : d'une érudition à vrai dire assez désinvolte, qui prend Ligorius pour Pignorius et confond Mabillon avec Montfaucon... Mais le regard du visiteur est plus assuré que sa science livresque : la table lui paraît « extrêmement mal gravée et mal dessinée ». Cette maladresse de l'artisan n'est-elle pas le signe d'une haute antiquité ? Montesquieu ne soupçonne pas un instant que ce monument « égyptien » puisse être l'œuvre tardive d'un artiste romain du premier siècle de notre ère. L'illusion serait banale et vaudrait à peine d'être mentionnée si elle n'était aussitôt prise en charge par l'esprit de système. Pour Montesquieu la raideur d'un trait malhabile caractérise l'enfance de l'art. Sans doute se souvient-il des fresques de Saint-Antoine de Padoue ; de ce rapprochement incertain jaillit l'idée qu'il développera bientôt dans son *Essai de la manière gothique*. Égyptienne, la table d'Isis a, dans sa maladresse même, de quoi intéresser l'historien : « elle est dessinée dans le goût et la manière gothiques, c'est-à-dire dans le goût où l'on est lorsqu'on ignore l'art... » (93).

Riche en antiquités, le Turin de ce début du XVIII^e siècle est surtout une ville moderne dont tous les voyageurs disent la belle régularité. Montesquieu note la largeur des rues tirées au cordeau (94), et il apprécie l'ordonnance de la place principale, « une

(91) *Voyages, op. cit.*, p. 1035.

(92) *Ibid.*, p. 1049. Il y passe un peu moins de trois semaines, du 23 octobre au 4 novembre.

(93) *Ibid.*, p. 1048. Remarque reprise presque littéralement dans l'*Essai sur la manière gothique* (Montesquieu, *Œuvres complètes*, t. III, p. 275).

(94) *Ibid.*, pp. 1037 et 1046.

des plus belles choses qui se puissent voir » (95). Malgré ses dimensions exigües, écrit-il encore, Turin est « le plus beau village du monde » (96). Satisfaction de « géomètre » qui se réjouit de découvrir une ville aussi « régulière » que la Salente de Fénelon, mais aussi sens inné du grand et goût spontané pour une simplicité majestueuse. Ce que Montesquieu découvre à Turin, sans qu'il le sache encore, c'est ce qu'il retrouvera bientôt à Rome, à une autre échelle : le sens des perspectives monumentales, qui est un des aspects essentiels du grand art baroque.

Dès ce premier contact les limites de la sympathie que notre voyageur vouera au goût italien moderne se dessinent toutefois assez fermement. Il approuve sans restriction la noble façade du palais Madame — œuvre de Juvara — avec son rythme ternaire, la calme symétrie de ses vastes baies de part et d'autre d'une colonnade avancée, et la délicatesse de sa terrasse (97). Il admire aussi les lignes sinueuses du Palais Carignan, au portique ovale, et prend même la peine d'en décrire le plan (98). Mais devant un autre ouvrage célèbre de Guarini, la chapelle du Saint-Suaire, il ne cache pas sa déception : déconcerté peut-être par la forme bizarre de la coupole pointue et la lourdeur funèbre des marbres noirs (99). Un faste accablant, des lignes laborieusement brouillées, une recherche trop évidente de la surprise et de la dissonance, c'est plus que n'en peut supporter un admirateur de Palladio. Jusque dans ses complaisances naissantes pour un art plus libre, ouvert aux caprices de l'imagination, le goût de Montesquieu demeure classique, épris avant toute chose d'élégance et de sobriété.

On ne sera pas surpris qu'après les avenues larges de Turin le fouillis encore médiéval des vieilles rues de Gênes ne lui arrache aucun cri d'enthousiasme. Sans doute le site lui en impose-t-il d'abord : « Cette ville vue de la mer est très belle » (100). Mais l'urbaniste ne tarde pas à déchanter. A part la *Strada-Nova*, plus aérée, les rues le frappent surtout par leur étroitesse (101). Et s'il concède que dans ces venelles exigües les beaux palais ne manquent

(95) *Ibid.*, p. 1037.

(96) *Ibid.*, p. 1045.

(97) L'ensemble, dit-il succinctement, « est d'une très belle architecture » (*ibid.*, p. 1037). La façade du palais Madame, œuvre de Juvara (1676-1736), était toute récente. Montesquieu notera plus tard que Juvara « est à présent le meilleur architecte de l'Italie » (*ibid.*, p. 1123).

(98) *Ibid.*, p. 1045.

(99) Voir *ibid.*, p. 1049, cette condamnation lapidaire : « Elle a plus de réputation que de beauté ». De Brosses sera plus loquace, mais aussi sévère : « Cette manière tient un peu du gothique, et le total de la chapelle, quoique noble, est triste et d'un goût qui ne me plaît nullement ». (*Op. cit.*, t. II, LV, p. 438).

(100) *Op. cit.*, p. 1052.

(101) *Ibid.*, p. 1053.

pas, c'est moins pour en admirer l'architecture que pour souligner le contraste entre la magnificence de leurs façades et l'avarice de leurs habitants (102). Plus tard il se plaindra du reste d'avoir en quelque peine à les visiter (103). Cité mercantile et inhospitalière, Gênes inspire à l'homme et au moraliste une vive antipathie. Dans l'appréciation sévère que Montesquieu porte sur la ville bien des considérations étrangères à l'art interfèrent avec le jugement esthétique. Peut-être ce dernier s'en trouve-t-il un peu faussé. Un certain parti pris de dénigrement perce dans les notes des *Voyages*, à une ou deux reprises. L'église Saint-Cyr est « assez belle » ...mais les peintures en sont « bien mauvaises », ou franchement ridicules : « C'est une grande sottise d'avoir représenté des maisons au ciel, et des gens qu'on martyrise » (104). A la *Santissima Annunziata*, tel tableau — *Jésus et les docteurs* — est « bon pour l'expression » ...mais c'est une autre sottise que d'avoir donné à des Juifs turbans et moustaches à la turque (105). En d'autres circonstances le jugement eût sans doute été empreint du même rationalisme, mais Montesquieu, plus indulgent, en aurait inversé les termes !

Dans cet ensemble peu favorable quelques remarques positives : à propos des œuvres de Piola, décorateur exubérant, dont les tableaux sont dits « assez bons », sur la *Cène* de Procaccini, à l'Annonciade encore, et sur l'église elle-même, « la plus belle de Gênes [...] toute dorée, d'une assez belle architecture » (106). En 1728 l'Annonciade n'avait pas encore reçu la façade néo-classique dont elle s'ornera au XIX^e siècle, mais tous les voyageurs qui y pénètrent en admirent l'élégante ordonnance et la riche décoration (107). Dans sa brièveté l'appréciation de Montesquieu n'est donc pas des plus originales. Il s'anime un peu plus pour vanter le *Martyre de saint Étienne*, attribué à Raphaël et à Jules Romain, mais ne se laisse-t-il pas impressionner par le nom du premier ? « Rien de si gracieux », écrit-il, alors que de Brosses, moins facile à influencer, constate que le tableau « déplait au premier coup

(102) *Ibid.*, p. 1060.

(103) *Ibid.*, p. 1310.

(104) *Ibid.*, p. 1055. Ces fresques sont dans la manière claire de P. de Cortone. Cochin qui les attribue à « Carlone le fils » (Andrea Carlone, 1639-1697) les juge « passables mais d'une couleur trop jaune » (*op. cit.*, t. III, p. 254). L'église elle-même plaît beaucoup à de Brosses (*op. cit.*, t. I, p. 62) pour la hauteur de ses colonnes.

(105) *Ibid.*, p. 1054. Montesquieu écrit *Cortone* pour *Carlone*, nom de toute une dynastie de peintres génois dont le plus connu est G.-B. Carlone, père d'Andrea (1592-1677).

(106) *Ibid.* L'église est de la première moitié du XVII^e siècle. D. Piola (1628-1703) a peint notamment à l'Annonciade *La gloire de saint Gaétan*. G.-C. Procaccini, peintre lombard (1574-1625), cultive surtout le clair-obscur, à l'imitation du Corrège.

(107) Cf. de Brosses, *op. cit.*, lettre VI, pp. 63-64 ; Addison, *op. cit.*, p. 10.

d'œil par sa sécheresse et sa sévérité » et qu'il vaut surtout par « la variété des expressions » (108).

Ce que Montesquieu a finalement le plus goûté à Gênes, c'est, dominant la ville, le port et la mer, le jardin de la villa Doria dans le faubourg de Saint-Pierre-d'Arène : pour le panorama, mais aussi pour son charme propre, avec cette pièce d'eau « digne de Versailles » qu'il décrit en quelques lignes (109). Mais lorsque, de retour en France, il reprendra ses notes de voyage pour rédiger, à l'intention d'un correspondant inconnu, une *Lettre sur Gênes*, qui nous a été conservée, cet enthousiasme se sera un peu refroidi : le jardin Doria sera encore charmant, mais « bien petit pour sa réputation », et le beau *Neptune* de la pièce d'eau n'aura plus droit au moindre adjectif ! (110). De façon générale, et à un ou deux détails près, cette *Lettre sur Gênes* est encore moins favorable à la ville que les impressions directes du visiteur. Si le *Jésus* de Carlone y devient « admirable pour l'expression » (111), d'autres tableaux de l'école génoise du XVII^e siècle ne sont plus jugés dignes de mention. Toujours « beau », le *Martyre de saint Étienne* perd le superlatif. Et l'évocation de l'église Saint-Cyr, déjà très critique, se complète de deux petites phrases d'un laconisme chagrin : « Il y a des statues qui sont bien matérielles. La façade n'est point encore faite » (112).

**

Vers 1731, époque présumée de la composition de la *Lettre sur Gênes*, Montesquieu se montre donc plus difficile qu'à l'automne 1728. Nul ne songera à s'en étonner : dans l'intervalle il a vu tant de choses ! Lorsqu'il quitte Gênes pour gagner la Toscane, le 20 novembre, une première phase de son voyage s'achève et avec elle son premier apprentissage d'amateur d'art. De Venise à Milan, à Turin et à Gênes il a découvert déjà les styles les plus divers ; il a voyagé dans le temps, de Giotto à Juvara. Son intérêt s'est éveillé : curiosité esthétique, et en même temps historique et technique. Mais les grandes révélations, Florence et Rome, sont encore à venir ; et avec elles le désir d'une enquête systématique. Jusqu'ici Montesquieu a surtout flâné parmi les œuvres d'art, réservant à d'autres sujets son attention la plus sérieuse. En quelques semaines, de la Ligurie à la Toscane, une mutation se produit dans sa curiosité artistique ; et le promeneur nonchalant se transforme en un étudiant méthodique.

(108) Montesquieu, *op. cit.*, p. 1055. De Brosses, *op. cit.*, p. 65. G. Briganti (*Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Rome, 1945) attribue le tableau à J. Romain seul.

(109) *Op. cit.*, p. 1053.

(110) *Op. cit.*, p. 1309.

(111) *Ibid.*, p. 1310. Il n'était que « bon » de ce point de vue en 1728. Mais c'est la *Lettre* qui qualifie de « sottise » la faute contre *il costume* déjà mentionnée.

(112) *Ibid.*

CHAPITRE III

FLORENCE, OU LE « GRAND GOUT » DE MICHEL-ANGE

DEUX galeries de tableaux, une cathédrale, cinq églises ; voilà ce que Montesquieu a vu à Lucques où il n'a guère dû s'arrêter qu'une journée, le 23 novembre 1728. On comprend qu'il n'ait pas eu le temps de détailler beaucoup ses impressions, réduites à l'état de simple catalogue. Il s'est intéressé à la façade étirée de *San Michele*, avec son haut fronton et ses cinq étages de colonnes et de colonnettes : et il a consciencieusement noté, en italien, que ce style « grec moderne » est « un mélange de grec et de gothique » (1). Il a été charmé par l'élégance subtile des trois statues de Jean Bologne, que l'on peut voir encore à la cathédrale Saint-Martin : celle du Christ surtout l'a séduit, « *svelta e pare di carne* ». Surtout il s'est un peu familiarisé avec la peinture romaine et l'école bolonaise, de Raphaël au Guerchin ; il a découvert aussi des artistes plus récents, tel Luca Giordano, et un contemporain, G.M. Crespi (1 bis) ; et c'est à Lucques enfin qu'avec deux tableaux de S. del Piumbo, il a goûté, pour la première fois, le clair-obscur vénitien... Rien ou presque rien de typiquement lucquois ou toscan dans tout cela, on le voit, mais le signe d'un appétit subitement éveillé et qui n'est pas près de se rassasier.

Une avidité de voir encore incertaine dans ses préférences, c'est aussi l'impression que nous laissent les notes du séjour à Pise. Mais cette fois le décor le plus authentique s'impose à l'attention du voyageur. C'est bien la vraie Pise, celle des XII^e et XIII^e siècles, qui l'a frappé le plus profondément. Sans doute est-on d'abord

(1) *Op. cit.*, t. II, p. 1067. Traduisons *gothique* par *roman*.

(1 bis) G.M. Crespi (1665-1747). A moins qu'il ne s'agisse de Ribera, surnommé lui aussi *l'Espagnolet*, mais qui n'est pas de Bologne...

déconcerté par des choix déroutants. Accordons à Montesquieu le droit de s'attarder à l'église Saint-Étienne (xvi^e siècle), toute tapissée d'étendards enlevés aux Turcs, devant un riche maître-autel de porphyre et une *Nativité* « souverainement immodeste » ; le droit aussi de ne pas aimer — même sans dire pourquoi — sur la même place des *Cavalieri* « une très mauvaise statue d'un grand duc » qu'il ne se soucie même pas d'identifier (2). Mais de tous les trésors artistiques aperçus dans la cathédrale les *Voyages* retiennent seulement « quelques tableaux assez bons d'André del Sarto » et un *Saint Renier*, moderne, de Benedetto Luti... (3). Et deux églises récentes, sans grande originalité, Saint-Joseph et Saint-Mathieu ont droit à une quinzaine de lignes, exactement autant que le *Dôme* : à Saint-Mathieu le visiteur ne tarit pas d'éloges devant « l'architecture surprenante » des fresques de la voûte, peinte en trompe-l'œil, selon les principes du Fr. Pozzo, par deux artistes locaux, les frères Melani ; et avec son esprit positif Montesquieu se félicite que cette composition grandiose soit exempte de confusion, si bien que « l'on peut tout voir sans se martyriser le col... » (4). Peut-être cette complaisance pour ce qui, à nos yeux du moins, n'est pas essentiel traduit-elle autant l'influence d'un guide qu'une préférence spontanée. Bien que le voyageur ne le dise pas clairement, il peut fort bien avoir eu recours pour sa visite de la ville aux conseils des mêmes frères Melani. D'autres remarques révèlent en tout cas une curiosité technique qui n'est pas nouvelle de sa part mais qui, de plus en plus exigeante, a pu se tourner déjà vers des spécialistes, comme ce sera le cas à Florence et à Rome. Ainsi Montesquieu observe-t-il qu'à la *Loge des marchands*, d'ordre dorique, les intervalles entre les tryglyphes ne sont pas égaux, et que dans la cathédrale « la frise est trop petite pour de si grosses colonnes » (5) : esprit de précision et même attention soupçonneuse au détail d'autant plus notables que, dans le premier cas au moins, le voyageur s'abstient de formuler un jugement d'ensemble. Il arrive même que la curiosité technicienne étouffe presque complètement en lui l'intérêt artistique : l'architecture de la fameuse tour penchée et celle du Baptistère sont décrites avec une certaine minutie, et Montesquieu qui a arpenté les deux monuments se flatte d'en donner les mesures exactes ; mais c'est pour rendre compte ici d'un phénomène acoustique, là d'un équilibre périlleux. De cette

(2) *Ibid.*, pp. 1072-1073. Il s'agit de la statue de Cosme I^{er}, œuvre d'un Flamand italianisé, collaborateur de Jean Bologne, Pierre Franqueville, ou Francavilla, que Montesquieu retrouvera à Florence.

(3) *Ibid.*, p. 1070. *L'Habit de Saint Ranieri*, de Luti (1666-1724), qui perpétue avec une élégance un peu conventionnelle la manière de Carlo Maratta.

(4) *Ibid.*, p. 1073. Les deux artistes sont Francesco Melani (1675-1742) et Giuseppe Melani (1673-1747).

(5) *Ibid.*, pp. 1068-1069.

longue description toute impression esthétique est absente : moins minutieux, de Brosses ne donnera pas dans ce travers (6).

Ce n'est pourtant pas seulement le regard du physicien que Montesquieu a promené sur la vieille ville de Pise. S'il ne lui a pas arraché de cri d'admiration, l'harmonieux ensemble de la *piazza del Duomo* a séduit son goût des perspectives clairement ordonnées :

« Ce qu'il y a d'assez bien, c'est que la Tour, l'église, le Baptistère, le *Campo Santo*, sont tous détachés les uns des autres, et qu'il y a de grands espaces entre tout cela ; ce qui fait un bel effet et permet de bien voir la grandeur de ces bâtiments » (7).

Le *Campo Santo*, il l'a visité assez longuement pour en bien examiner les fresques : chefs-d'œuvre singuliers de « mauvais goût », celles-ci ne pouvaient lui plaire, mais il a été impressionné par l'imagination puissante dont elles témoignent, et il a essayé d'y distinguer la main d'artistes différents (8). Plus superficiel, de Brosses ne commentera, et pour s'en moquer, que les plus récentes, œuvre de Gozzoli. Montesquieu s'attache surtout à celles du XIV^e siècle, auxquelles il découvre au moins un intérêt historique : ne forment-elles pas, dit-il, dans leur étrangeté, « un beau recueil de peinture ancienne » ?

Il a enfin des admirations plus décidées. Écrire en 1728 que la cathédrale de Pise « est une grande et belle église » n'est certes pas original. Peut-être valait-il mieux s'en tenir à cette formule trop vague — qui a au moins le mérite de traduire une impression d'ensemble — que de se perdre dans l'inventaire des « curiosités » de détail, comme Montesquieu l'avait fait lui-même à Venise, selon l'exemple de son « mauvais livre » (9). Mais on doit reconnaître ici à de Brosses et même au P. Labat l'avantage d'un jugement plus précis et plus personnel (10). En revanche quelques lignes sont d'un accent très neuf :

(6) Voir *op. cit.*, Lettre XXVI, t. I, p. 288.

(7) *Ibid.*, p. 1072.

(8) *Ibid.*, p. 1070. « On voit que l'effet du génie a été de trouver des figures de Diabes les plus affreuses. Il y a aussi des peintures de Giotto, qui paraissent un peu d'un meilleur goût que les autres ». Il serait ridicule de reprocher à Montesquieu l'insuffisance de ses connaissances historiques : un autre voyageur n'affirme-t-il pas très sérieusement que le *Campo Santo* renferme « nombre de peintures de Raphaël, Michel-Ange et autres... » (Chevalier des ***, *op. cit.*, p. 62).

(9) Voir ci-dessus, Ch. I, et, pour Pise, *Les Délices de l'Italie*, t. IV, pp. 61-64. Quelques lignes vagues et banales, dans le même ouvrage (*ibid.*, pp. 67-68), sur les belles peintures du *Campo Santo*.

(10) Tous deux sont très admiratifs. Cf. Labat qui loue la clarté de l'édifice, la justesse de ses proportions, et la sobriété de son ornementation (*op. cit.*, t. II, pp. 163-164) et surtout de Brosses, *loc. cit.*, pp. 287-288.

« Sur le quai, qui est du côté du sud, est une petite église appelée *la Spina*, d'ordre gothique, de beau marbre blanc, d'une légèreté surprenante et qui ressemble à des découpures. Les colonnes ne sont que des fuseaux. C'est le morceau gothique le plus achevé que j'aie vu, et ce petit ouvrage a de la beauté autant qu'il peut y en avoir dans le mauvais goût » (11).

Presque tous les voyageurs ignorent au XVII^e siècle *Santa Maria della Spina*,* ou se bornent à une brève mention. Original dans son choix, Montesquieu l'est aussi dans son commentaire : il a bien senti et analysé le charme de cette pièce d'orfèvrerie qu'est la *Spina*, avec ses deux portails dont la simplicité met en valeur les fines dentelures des trois pignons, tout hérissés de clochetons et de statues. Si prévenu qu'il fût contre le « mauvais goût » gothique, il ne s'est pas refusé au plaisir qui s'offrait à lui.

**

« Une belle ville... une ville admirable... » (12). Au début de son voyage en Italie, Montesquieu ne pensait pas demeurer à Florence plus de quelques jours (13) : il va y passer un mois et demi, du 1^{er} décembre 1728 au 15 janvier suivant. Conquis par la simplicité et l'hospitalité des mœurs florentines, il le sera d'abord par la ville elle-même et par ses richesses. En plus des brèves impressions des *Voyages* proprement dits deux cahiers autographes, intitulés « Florence », témoignent de cet intérêt. Peu de cris émerveillés — Montesquieu n'en est pas prodigue, et jusque dans ses émotions les plus vives il garde la tête froide — mais une attention soutenue, un enthousiasme appliqué et réfléchi. Se rendre chaque matin pendant plusieurs semaines à la galerie du Grand-Duc — l'actuel musée des Offices — n'est pas le fait d'une curiosité banale (14). Dans ce pays « entièrement nouveau » qu'était encore pour lui, quelques mois plus tôt, le monde de l'art, le voyageur commence à savoir se diriger. Dédaigneux des touristes pressés qui veulent tout voir « en un quart d'heure », il doit à sa patience des satisfactions plus rares. Ainsi aux Offices, dans la salle des auto-portraits : « Outre le plaisir de voir une chose qui ne se trouve que là, on a encore celui de comparer les manières... » (15).

L'information du voyageur est-elle à la mesure de ses ambi-

* Cf. Hors-textes en fin de volume.

(11) *Op. cit.*, p. 1069. Montesquieu se montre moins sévère que tel historien moderne pour qui la *Spina* « est, avec la cathédrale de Florence, parmi les plus mauvaises compositions de toute l'architecture gothique » (Michel, *Histoire de l'Art*, t. II, 2, p. 554).

(12) *Ibid.*, 1076 et t. III, p. 929.

(13) Il projetait de voir Milan, Turin, Gênes et Florence en un mois. Voir sa lettre à Berwick, datée de Venise, 15 septembre 1728.

(14) A Mme de Lambert, 26 décembre 1728 (*Œuvres complètes*, t. III, p. 927).

(15) *Ibid.*

tions ? Pour une étude comparative des écoles et des styles, Rogisart, Misson ou Addison ne pouvaient lui être d'un grand secours. Ni même cet itinéraire plus détaillé que mentionne, sans nom d'auteur, le catalogue de la bibliothèque de La Brède : « *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Firenze, 1719 » (16).

Il n'est pas impossible que Montesquieu se soit imposé alors des lectures plus sérieuses. Les quelques références érudites que contient son texte, deux allusions à R. de Piles (17), une à Félibien (18) et une autre, plus inattendue, à un humaniste de la Renaissance, Raffaello Borghini (19), sont toutefois des annotations marginales, de date incertaine, et peut-être des additions ultérieures. Ainsi lorsque Montesquieu essaie de situer dans le temps la vie de Ghiberti, « Avant Michel-Ange », avait-il écrit d'abord ; et la note précise : « Ce Ghiberti était bien avant Michel-Ange et peu après Giotto, comme je le conjecture de la place qu'il tient dans le *Riposo del Borghini* » (20). Est-ce à Florence que Montesquieu a eu entre les mains *Il Riposo* ? Ou se l'est-il procuré plus tard ? L'ouvrage ne figure pas dans le catalogue de La Brède, mais on ne peut tirer de cette absence aucune conclusion assurée. En 1728 le livre devait être fort rare puisqu'il n'avait pas été réimprimé depuis 1584 ; c'est seulement en 1730 qu'en sera publiée à Florence une seconde édition, préfacée par Mgr Bottari (21) ; Montesquieu a pu feuilleter

(16) *Catalogue...*, *op. cit.*, n° 3079. J. Schlosser qui attribue l'ouvrage à Carlieri (*La letteratura artistica*, édit. 1964, p. 587) ne confond-il pas l'auteur et l'éditeur ? Selon le catalogue des Bibliothèques Nationales de Florence et Paris il est de Raffaello del Bruno. Nous l'avons consulté dans la traduction du P. Labat, insérée en 1730 au t. VII de ses *Voyages en Italie et en Espagne* (pp. 219-399), sous le titre d'*Abrégé des choses les plus considérables de la ville de Florence*. Comme l'indique Schlosser, il s'agit de la mise à jour d'un des plus anciens guides florentins, celui de Bocchi (1591) dont Cinelli avait déjà donné en 1677 une réédition augmentée et corrigée. Bocchi suit de près dans ses commentaires R. Borghini (cf. ci-dessous). Ainsi se perpétue dans la Florence de ce début du XVIII^e siècle la tradition critique de Vasari.

(17) *Florence*, *op. cit.*, pp. 1316 et 1319.

(18) *Ibid.*, p. 1333.

(19) Et non Vincenzo Borghini, comme le suggère Roger Caillois dans son édition des *Voyages* de Montesquieu (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1636, note 31). Sur R. Borghini cf. E. Avanzini, *Il Riposo di Raffaello Borghini e la critica d'arte nel '500*, Milan, 1960.

(20) *Op. cit.*, p. 1348. *Il Riposo* ne consacre qu'une demi-page à Ghiberti, placé entre Paolo Uccello et Masolino, sans indication chronologique.

(21) La préface est une vigoureuse défense du patrimoine florentin contre les nouveautés étrangères et la corruption du goût moderne. Si Montesquieu a eu l'occasion de la lire, elle a dû le confirmer dans son attachement, de plus en plus marqué, pour la simplicité antique. L'auteur même ne devait pas rester pour lui un inconnu : consultant de la Congrégation de l'Index, il aura en 1750 à rapporter sur l'affaire de *L'Esprit des Lois*, dans laquelle il jouera un rôle conciliateur. Fidèle à ses goûts anciens, Mgr Bottari donnera encore en 1759 une importante édition des *Vite* de Vasari.

l'édition originale dans la bibliothèque d'une de ses nombreuses relations florentines, ou l'acquérir plus tard, dans l'édition moderne, bien que cette acquisition n'ait pas laissé de trace. On est en tout cas un peu surpris qu'il n'ait pas songé à demander à Vasari, auteur assurément plus lu que Borghini, les renseignements qu'il désirait. De toute évidence, ce n'est pas du côté des livres qu'il faut chercher ses principaux informateurs.

A Florence la bonne société était plus accueillante qu'à Gênes. Reçu dans de nombreuses maisons, Montesquieu se félicite d'y trouver « de la politesse, de l'esprit, et même du savoir ». Il y contracte des amitiés durables, se lie avec le chevalier Venuti, archéologue éminent, auquel il doit d'être reçu membre de la toute nouvelle Académie de Cortone, et surtout avec l'abbé Antoine Niccolini, « étoile polaire » du cercle de la marquise Feroni (22). Aux vendredis de cette dernière on parle musique, on écoute des *virtuosi*. Là et dans d'autres soirées la conversation doit souvent porter aussi sur les arts plastiques. Comment en serait-il autrement dans des palais si riches de collections particulières, dans une ville où la culture artistique est innée, tant « on n'y peut lever les yeux sans voir quelques chefs-d'œuvre de sculpture, peinture ou architecture » ? (23). Connaisseurs avertis, plusieurs de ses hôtes font du reste à Montesquieu les honneurs de leurs galeries privées (24). C'est sans doute chez eux qu'il consulte un jour un Anglais sur l'achat d'estampes et note le nom de quelques graveurs célèbres (25). Chez eux aussi, ou par leur entremise, il noue des relations encore plus utiles à sa curiosité. Nous ignorons tout de ce « M. Veuve », mentionné à la dernière ligne des notes sur Florence, qui attire l'attention du visiteur sur les fresques de Masaccio, à *S. Maria del Carmine* (26). Et il ne nous a pas été possible non plus d'identifier l'architecte florentin, un certain Chimini (?), auquel Montesquieu doit d'apprendre que Michel-Ange ne respectait pas « les exactes proportions des règles de l'architecture... » (27). Mais nous sommes heureusement un peu moins dépourvus pour ses deux principaux guides, Sébastien Bianchi et le jeune Piamontini.

Un érudit, un artiste : deux spécialistes. Ils donnent à Montesquieu ce qu'il attend d'eux, des notices précises, sans bavardage

(22) *Voyages, loc. cit.*, p. 1082.

(23) A Mme de Lambert, 26 décembre 1728, *loc. cit.* (*Œuvres complètes*, t. III, p. 926).

(24) Le marquis Gherini (*Voyages, op. cit.*, p. 1079 et 1346), le sénateur Ginori, le commandeur Gaddi, l'abbé Niccolini lui-même (*ibid.*, p. 1088).

(25) *Ibid.*, p. 1082.

(26) *Florence*, p. 1356.

(27) *Ibid.*, p. 1345. Le même Chimini critiquait également la perspective des galeries trop rectilignes (p. 1346). Son nom ne figure pas dans les *Vite' de Pittori, scultori ed architetti moderni* de L. Pascoli, Rome, 1736.

inutile. Le premier appartient à une famille d'antiquaires, attachés de père en fils à la galerie du Grand-Duc. Né en 1662, Sébastien a succédé à son père Jean Bianchi comme conservateur — *custode* — des pierres sculptées et des médailles ; peu avant sa mort — survenue en 1738 — il laissera cette charge à son frère François ; et en 1758 son fils Joseph sera conservateur en chef du musée. Joseph est le plus connu de la dynastie, grâce à une solide étude qu'il publiera en 1759, *Ragguaglio delle Antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale*. En réalité il semble bien que sa renommée lui soit venue d'une érudition empruntée (28) : le véritable auteur de cette description de la Galerie serait son père Sébastien qui l'aurait laissée inédite. Homme discret, mais de grand savoir, Sébastien Bianchi a d'autre part collaboré à la grande publication du chanoine Gori, les dix volumes du *Museum florentinum* (1731-1770). Peut-être était-il déjà occupé à cette tâche de longue haleine lorsque Montesquieu lui rendit visite, dans la salle qu'il s'était réservée pour ses travaux personnels (29). Assurément, dans ses visites quotidiennes aux sculptures de la Galerie, notre voyageur ne pouvait souhaiter meilleur *cicerone*. Aussi l'écoute-t-il avec attention et déférence, quitte à s'amuser *in petto* de l'entendre égratigner parfois la science de ses confrères... (30).

Avec « son » sculpteur Montesquieu est un élève moins docile ; il lui arrive de le reprendre, en lui opposant l'autorité de Bianchi (31). Mais il doit à ce nouveau compagnon une foule d'observations, précieusement consignées dans ses carnets. Aux lumières de l'historien il a voulu ajouter l'expérience de l'homme de métier. Ainsi découvre-t-il sous un jour neuf des œuvres qu'il avait déjà examinées bien des fois : « J'ai été voir la Galerie avec mon sculpteur, après l'avoir vue tant de fois avec Bianchi » (32). De même au Palais-Vieux, au palais Pitti et au Baptistère où Montesquieu apprend à distinguer les deux « manières » successives de Ghiberti (33). C'est peut-être aussi Piamontini qui lui enseigne à ne pas confondre le modelé de Michel-Ange, puissant jusqu'à la rudesse, avec les formes suaves de Jean Bologne ou les grâces étudiées de Francavilla (34).

(28) Cf. A. Pelli, *Saggio storico della reale galleria di Firenze*, Florence, 1779, t. I, pp. 317-321 et p. 402 ; A. Gotti, *Le Gallerie e i musei di Firenze : discorso storico*, Florence, 1875, pp. 135-157, et 163-168. Nous ne pouvons donc retenir la suggestion de R. Caillois (*Œuvres de Montesquieu*, *op. cit.*, p. 1634) qui confond les trois générations de Bianchi. Un « Bast. Bianchi » qui est certainement notre personnage figure du reste sur les états de la maison du grand-duc pour l'année 1727-1728 (*Archivio del Stato*, Florence, registre n° 1342).

(29) Cf. *Florence*, *op. cit.*, p. 1326.

(30) *Ibid.*, p. 1317.

(31) *Ibid.*, p. 1351, note.

(32) *Ibid.*, p. 1318.

(33) *Ibid.*, pp. 1349-1350.

(34) *Ibid.*, p. 1354, etc...

Attentif aux commentaires de ses guides, Montesquieu a le goût assez personnel pour n'en pas être l'esclave : « Mon sculpteur me dit qu'à présent on ne fait pas les plis si petits que les Grecs, pour leur donner plus de majesté. Mais on ne fait pas si bien voir les membres de dessous : ce qui est infiniment plus mal, à mon avis » (35). Cette liberté de jugement, qu'il sait sauvegarder, n'implique pas le refus de toute influence. On peut penser au contraire qu'il a volontiers souscrit, dans le programme de ses visites, aux préférences de ses deux principaux informateurs. Sans la compétence archéologique de Sébastien Bianchi il n'aurait pas arpenté aussi longuement, aux Offices, la galerie des bustes. En compagnie de Piamontini il a pu satisfaire la curiosité que nous lui connaissons déjà : à la fois minutieuse et éclectique. A défaut de renseignements directs sur la personnalité de « son » sculpteur, nous connaissons le milieu artistique auquel il appartenait, cette école florentine qu'avait fondée à la fin du xvii^e siècle Ercole Ferrata, appelé par le grand-duc à restaurer la *Vénus Médicis* et d'autres antiques. Après le retour de Ferrata à Rome la même tâche était échue à l'un de ses collaborateurs, Jean-Baptiste Foggini, puis à Joseph Piamontini (1664-1742), père du Jean-Baptiste « Piemontino » dont nous parle Montesquieu. Or l'activité commune à ces deux derniers artistes offre de bien étonnants contrastes : habiles serviteurs des Anciens, ils préparent le prochain renouveau du goût classique. Mais, simultanément, leurs œuvres personnelles sont d'une inspiration toute différente : à Rome Ferrata avait travaillé auprès du Bernin, et ce sont les recherches du baroque romain que ses élèves essaient de transposer à Florence. Autant qu'aux traditions locales ce baroque tardif s'adapte au climat religieux de l'époque ; sous le règne de Cosme III (1670-1723) la Contre-Réforme florentine n'est pas héroïque et triomphale mais platement bigote. A la religiosité étouffante de la Cour répond un art officiel qui décore plus qu'il ne bâtit, compense par la richesse des matériaux, par le léché et la luxuriance des formes la fadeur de l'inspiration, et cultive avant tout le choc émotif (35 bis). En dehors d'œuvres mineures, statuettes et bas-reliefs de bronze qui renouvellent, non sans charme, la tradition de Ghiberti et de Cellini, cela donne par exemple l'étonnante chapelle Saint-Joseph construite à l'*Annunziata* par Foggini, avec ses colonnes torsées, sa coupole elliptique surchargée de sculptures, la richesse de ses marbres polychromes et de ses dorures, où la statue du *Penseur*, de Piamontini père, ne se trouve pas déplacée. Moins extravagante, la chapelle Saint-André (chapelle Corsini) de *S. Maria del Carmine* s'orne de bas-reliefs de marbre d'une douceur indigeste. Et si le tombeau de Galilée, édifié à *Santa-Croce* par le même Foggini, a plus de caractère, il ne suffit

(35) *Ibid.*, p. 1353.

(35 bis) Cf. Lankheit, *Florentinische Barock-Plastik*, Munich, 1962.

pas à conférer de nos jours à cet aspect inattendu de la ville beaucoup plus qu'un intérêt historique.

Montesquieu a-t-il vraiment aimé cette Florence « moderne » dont le style devait bientôt paraître démodé ? La brièveté des notes qu'il lui consacre permet d'en douter. Une mention expéditive des « bonnes sculptures » de la chapelle Corsini (36) et l'éloge collectif de la nouvelle école (37) ne compensent pas des réserves et des omissions révélatrices. « Boiteux et contrefait », écrit-il, Foggini devait travailler assis et la perfection de ses statues s'en trouve altérée (38). Montesquieu doit peut-être le renseignement à J.-B. Piamontini ; ici la critique ne porte pas sur le style du maître mais sur une insuffisance accidentelle de sa technique. En revanche le silence du visiteur de l'*Annunziata* sur la chapelle Saint-Joseph est au moins un signe d'indifférence, surtout si on le rapproche du jugement sévère qu'il porte par ailleurs sur l'un des monuments les plus caractéristiques du baroque florentin, la somptueuse chapelle des Princes, de *San Lorenzo*.* Entreprise dans les premières années du XVII^e siècle, elle était encore inachevée en 1728 mais, à défaut des peintures actuelles de sa lourde coupole, la décoration intérieure de l'énorme octogone, entièrement revêtu de marbres rares et de pierres précieuses, faisait depuis longtemps l'orgueil de la cité et l'émerveillement des voyageurs. Bruno la proclame « unique dans son espèce » (39), et Rogissart prédit qu'elle sera un jour « la plus belle et la plus magnifique chapelle du monde » (40). Au milieu du siècle la voix plus autorisée de Cochin en vantera encore la beauté et la richesse (41). Dans ce concert d'admiration une note discordante, la déception du Président de Brosses : « Avec les sommes immenses qu'on y emploie depuis un siècle et demi et le faste qu'on y a répandu, cela ne fait qu'un tout assez triste et nullement agréable » (42). La richesse pesante de la chapelle ne réussit en effet qu'à la rendre froide et sombre. Mais de Brosses, dont la remarque est souvent citée, n'analyse pas son impression. Dix ans auparavant Montesquieu était plus précis, et sans s'attarder à décrire l'ornementation, il s'en prenait au goût de l'architecte, coupable de n'avoir pas donné à son œuvre de justes proportions :

(36) *Florence*, p. 1346. La sécheresse de la note contraste avec l'enthousiasme du *Ristretto* de Bruno (trad. Labat, *op. cit.*, t. VII, pp. 330-331) décrivant « le Saint sur deux nuages, qui monte au ciel, accompagné d'une infinité d'anges en différentes attitudes, qui semblent se réjouir de faire ce cortège à cette âme bienheureuse... »

(37) *Ibid.*, pp. 1082 et 1315.

(38) *Pensées*, 400 (970).

(39) *Op. cit.*, t. VII, pp. 266-267.

(40) *Op. cit.*, p. 277.

(41) *Op. cit.*, t. II, p. 51.

(42) *Mémoire sur Florence*, *op. cit.*, t. I, p. 254. Silhouette qui a parcouru l'Italie à la même époque que Montesquieu s'extasie au contraire sur la magnificence de la chapelle (*Voyage...*, 1770, t. II, pp. 65-67).

« Quoi qu'il en soit, cette chapelle est faite avec un travail très riche ; car elle est toute incrustée de marbre et de pierres de toute espèce, qui sont mises et travaillées avec beaucoup d'art, et tout irait fort bien si l'architecte avait été aussi habile que les ouvriers ; mais le dessin en est pitoyable. Ce qui fait que tout ce bel ouvrage ne vaut pas la peine qu'on le finisse. Il est certain que le tout ensemble ne fait aucun plaisir. Vous voyez là une masse énorme qui n'est soutenue que par six petits pilastres. Tout ceci n'a point de corniches ; le chœur est trop petit ; il n'y a pas une seule colonne qui soutienne ; et, de plus, tout le détail de l'architecture pêche en quelque sorte contre le goût. On est au désespoir, quand on sort, de voir une dépense si vaine... » (43).

Peu nous importe que les pilastres soient en réalité au nombre de huit... Montesquieu a bien senti et surtout bien analysé, en architecte et non en décorateur, le défaut essentiel de la chapelle des Princes, dont la partie inférieure est comme écrasée par le reste de l'édifice. Sa critique est minutieuse mais à partir d'une impression juste. Au faste pesant de la chapelle des Princes on a le droit de préférer, avec lui, et avec de Brosses, l'élégance de la chapelle Niccolini, à *Santa Croce*, du début du xvii^e siècle (44). Et à *San Lorenzo* même quel contraste entre les deux chapelles Médicis, l'ouvrage de Matteo Nigetti et celui de Michel-Ange ! Là un luxe ostentatoire et sans génie. Ici toute la discrétion de la vraie grandeur, un cadre digne des tombeaux de Julien et de Laurent : « L'architecture de cette chapelle est noble, simple et belle. Enfin c'est là où l'on voit et où l'on sent le grand goût » (45).*

Pour les contemporains de Montesquieu la grande époque de Florence n'est pas le *Quattrocento* mais le xvi^e siècle. Cette différence d'optique est particulièrement sensible à propos de la peinture, même chez les critiques qui placent l'école florentine loin derrière les Romains ou les Vénitiens. On en trouve l'origine dans l'histoire du « rétablissement de la peinture », tracée à grands traits par André Félibien : si l'auteur des *Entretiens* remonte jusqu'à Cimabue et Giotto, son étude des artistes les plus anciens est presque exclusivement biographique ; quelques pages sur la sainteté de l'Angelico ou sur les mauvaises mœurs de Filippo Lippi ; une bonne quinzaine pour Andrea del Sarto, alors que Botticelli est à peine nommé (46). La découverte des « primitifs » italiens sera l'œuvre

(43) *Voyages, op. cit.*, p. 1091.

(44) De Brosses oppose les deux monuments (*loc. cit.*). Montesquieu ne fait pas le rapprochement mais note que la chapelle des Niccolini est « d'une très belle architecture » (*op. cit.*, p. 1355).

(45) *Op. cit.*, p. 1344.

(46) *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1725, t. I, *Second Entretien*. Épris du coloris vénitien, Roger de Piles est naturellement encore plus dédaigneux des anciens peintres. Cf. *Abrégé de la vie des peintres*, édit. 1715, pp. 36-38.

du XIX^e siècle. Un de Brosses, qui n'apprécie guère les Florentins, concède que le « bon temps » de l'école est celui de Vasari et de Bronzino (47). Ne soyons donc pas surpris que Montesquieu ne nous fasse grâce d'aucun Poccetti (48), ni qu'il ait des trésors d'indulgence pour le plus fâcheux académisme. Ne lui reprochons pas avec trop d'agacement de s'attarder, à *S. Maria Novella*, devant toute une série de « très beaux tableaux » (49) qui sont le plus souvent de grandes machines théâtrales, tandis que lui échappent les fresques d'Orcagna et le merveilleux cloître vert peint par Uccello. De Brosses, il est vrai, n'aura pas la même indifférence et mettra même quelque coquetterie à vanter des œuvres généralement dédaignées (50). Mais les silences de son prédécesseur sont plus conformes aux préjugés esthétiques du XVIII^e siècle que cette curiosité prime-sautière. Plus timoré et plus compassé, le jugement de Montesquieu n'est-il pas aussi plus solide ? Dans le cadre des idées et des préférences que son époque lui impose, et même s'il préfère, en sculpture, Francavilla à Donatello, notre voyageur sait maintenant aller à l'essentiel : « Il y a eu ici de grands ouvriers, et plusieurs princes qui aimaient les arts. On voit partout le grand goût de Michel-Ange naître peu à peu dans ceux qui l'ont précédé, et se soutenir dans ceux qui l'ont suivi » (51).

Écrire ces lignes en 1728 est peut-être moins banal qu'on ne croirait. Car Montesquieu ne se borne pas à rappeler que la personnalité de Michel-Ange domine tout l'art florentin du XVI^e siècle. A cette constatation historique il superpose un jugement de valeur que tous ses contemporains, en France et même en Italie, n'auraient pas admis. Depuis le milieu du XVII^e siècle la gloire du peintre était moins incontestée que celle du sculpteur et de l'architecte : toute une tradition critique dénigrerait Michel-Ange au profit de Raphaël (52). Cette désaffection est encore plus marquée au début du XVIII^e siècle où la doctrine éclectique de l'Académie préfère à une beauté trop sévère un beau aimable et touchant. Parmi les maîtres dont il recommande l'imitation, Antoine Coypel place avant le peintre de la Sixtine non seulement celui des Loges mais Annibal Carrache :

(47) *Mémoire sur Florence*, op. cit., pp. 255-256.

(48) *Florence*, op. cit., p. 1344, 1345, 1346. Bernardin Barbatelli, dit le Poccetti (1542-1612). Il a notamment décoré, d'une imagerie très banale, le cloître des Morts de la S.S. *Annunziata*. Montesquieu qui ne l'apprécie pas toujours aussi vivement a trouvé là « quelques morceaux admirables » (p. 1344, loc. cit.).

(49) *Op. cit.*, p. 1345. Plus qu'à la grandiloquence Montesquieu a dû être sensible à la fermeté du dessin dans la *Madone du Rosaire* de Vasari, la *Nativité* et la *Présentation de Marie* de Naldini (élève du précédent), le *Saint Hyacinthe* d'Allori, et surtout le *Jésus ressuscitant la fille de Jaïre* de Bronzino.

(50) *Loc. cit.*

(51) *Correspondance*, p. 927, loc. cit.

(52) Sur cette tendance majeure de la critique d'art classique en France, voir l'article pénétrant de J. Thuillier, *Polémiques autour de Michel-Ange au XVII^e siècle*, « XVII^e siècle », loc. cit.

« Du grand majestueux, puisé dans Michel-Ange,
Et du vrai du Corrège, il fait un doux mélange » (53).

Un peu plus tard Dézallier d'Argenville, grand admirateur de Watteau et du Titien, reproche à Michel-Ange un excès d'austérité qui « fait trop souvent fuir les grâces » (54). Le grief, souvent repris, s'adresse surtout au peintre, mais il n'épargne pas le sculpteur. Aux tombeaux de *San Lorenzo* de Brosses accorde quelques lignes d'un éloge contraint où perce son peu de sympathie pour un génie trop rude à son gré, et le gracieux *Bacchus ivre* du Bargello — autrefois dans la galerie du Grand-Duc — est le seul ouvrage qu'il admire presque sans réserve (55). Cochin sera encore plus sévère, qui jugera le *Bacchus sec* et maniéré (56). Et l'on en arrivera aux formules de Winckelmann et de Milizia condamnant dans l'art *trop expressif* de Michel-Ange une atteinte à la sérénité du beau idéal... (57).

Sans doute cette moisson de références négatives ne doit-elle pas nous faire surestimer la hardiesse ni l'originalité du jugement beaucoup plus favorable de Montesquieu. D'abord parce que les unes sont postérieures aux *Voyages*, tandis qu'il ignorait probablement les autres ; il se peut même que son ignorance du goût des connaisseurs et une sorte de respect profane pour un grand nom de l'art universel n'aient pas été étrangers à son enthousiasme. Mieux informé, Montesquieu n'aurait-il pas été plus réservé ? Et, d'autre part, le milieu florentin — surtout en l'absence d'influences contraires — ne devait-il pas le disposer à une attitude plus compréhensive que celle de beaucoup de ses compatriotes ? Si nous sommes réduits ici aux hypothèses nous ne pouvons oublier la vigueur ou la renaissance d'un patriotisme artistique qu'allait bientôt illustrer la réédition du livre de Borghini, déjà mentionnée. Il faut rappeler toutefois que l'ouvrage avait été composé, après le Concile de Trente, dans un climat peu favorable à la *terribiltà* de Michel-Ange. Borghini admire l'artiste, mais sa piété s'effraie de certaines audaces. L'amateur lui-même semble plus à l'aise devant les œuvres gracieuses de Jean Bologne, son ami personnel, alors à l'apogée de sa gloire. Or cette réaction n'est pas un cas isolé. Aux *Sabines* du même

(53) *Épître en vers d'un père à son fils sur la peinture*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

(54) *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, 1745, nouv. édit., 1762, t. I, p. 134. L'idée est déjà exprimée dans la *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*, du même auteur, publiée dans le *Mercur* en février 1727. Cf. A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France...*, op. cit., pp. 191-196.

(55) *Mémoire sur Florence*, op. cit., pp. 253-254.

(56) *Op. cit.*, t. II, p. 40. A rapprocher de ce que le même auteur écrit des tombeaux de Saint-Laurent : « Ils sont traités d'une manière fière et grande, et les formes en sont belles et savantes, quoique les attitudes aient quelque chose d'exagéré » (*ibid.*, p. 52).

(57) Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, trad. fr., Amsterdam, 1766, t. II, pp. 246 sq.

Jean Bologne la *Description de Florence*, de R. del Bruno, consacre tout un paragraphe : elle n'a qu'une phrase d'une admiration convenue pour le *Bacchus* de Michel-Ange et un mot élogieux pour la *Victoire* du Palais de la Seigneurie ; quant aux tombeaux de *Saint-Laurent*, elle se borne à les nommer, sans autre précision... (58). Tout cela est affaire de nuances et de proportions. On peut penser finalement que le baroque florentin du XVIII^e siècle avait plus d'affinités avec les délicatesses du maniérisme qu'avec la grandeur farouche du sculpteur de *San Lorenzo*. Nous avons du reste la preuve que, loin d'inspirer l'enthousiasme de Montesquieu, l'influence de J.-B. Piamontini l'a plutôt tempéré. Montesquieu s'est rendu au moins deux fois à la sacristie de Saint-Laurent, la seconde avec « son » sculpteur, la première soit seul, soit en compagnie d'un guide plus effacé. Cette première impression, un peu vague malgré une note très juste sur *L'Aurore* qui « semble pencher en l'air », était toute admirative (59). Lors de la seconde visite, datée du 19 décembre, les commentateurs de Piamontini aident Montesquieu à raisonner — mais aussi à nuancer — son admiration. Le sculpteur lui fait remarquer comment l'étroitesse de la niche où elle se trouve logée grandit, par contraste, la statue de Laurent (60). Il attire également son attention sur la musculature puissante et pourtant harmonieuse du *Jour* et du *Crépuscule*, mais après avoir critiqué celle de la *Nuit* et de *L'Aurore* : « Il m'a d'abord fait remarquer comme les muscles de ces deux femmes, surtout ceux de l'une, sont trop ressentis... » (61). C'est exactement la critique que bien des amateurs français avaient déjà exprimée, et que de Brosses reprendra dix ans plus tard :

« Tout cela est parfaitement beau et n'a nulle grâce, mais seulement beaucoup de force ; les deux statues de Julien et de Laurent m'ont paru les plus belles. Michel-Ange craignait-il qu'on doutât qu'il était grand dessinateur et savant anatomiste ? Il muscle ses femmes comme des Hercules et dédaigne d'imiter le bon goût de l'antique, dont il s'est approché dans son *Bacchus* de la Galerie... » (62).

Que Montesquieu ait été spontanément sensible à l'art de Michel-Ange, nous en découvrirons une autre preuve en visitant avec lui la chapelle Sixtine. Mais la révélation date du séjour à Florence. S'il n'avait porté à l'œuvre de Buonarrotti un intérêt très

(58) *Op. cit.*, p. 274 (*Les tombeaux*), 304 (*La Victoire*) et 307 (*L'Enlèvement des Sabines*).

(59) *Op. cit.*, p. 1344.

(60) Explication donnée sous forme de calembour : « Il m'a fait remarquer dans la statue de ce prince assis qui paraît pensif, l'art d'avoir mis un si grand prince dans un si petit lieu... » (*ibid.*, p. 1349).

(61) *Ibid.*

(62) *Mémoire sur Florence*, *loc. cit.*, pp. 253-254. Au XVII^e siècle, Félibien, plus équitable, vantait la « beauté admirable » de la *Nuit* (*Entretiens...*, *op. cit.*, t. II, *Entretien IV*, p. 265).

personnel, ses notes de voyage, aux lacunes si nombreuses, ne seraient pas ici un inventaire à peu près exhaustif. A la bibliothèque laurentienne il a été déconcerté par l'architecture compliquée du vestibule mais il s'est efforcé de justifier les grosses consoles, peu « régulières », qui font saillie sous les colonnes (63). Et à la réflexion il a dû trouver dans cette apparente bizarrerie la confirmation d'une idée bien éloignée du dogmatisme qu'il affichait naguère à la table du prince Trivulce : le vrai goût est supérieur aux règles. Peu importe — si « l'œil est satisfait » — que les « exactes proportions » de l'architecture ne soient pas respectées. Mais il faut être Michel-Ange pour prendre à coup sûr de telles libertés : « C'est qu'il avait le goût excellent et faisait toujours, en chaque lieu et chaque occasion, ce qu'il fallait faire pour plaire » (64). Ce goût infailible, Montesquieu l'apprécie surtout chez le sculpteur. Place de la Seigneurie, avec Piamontini, il note que les contours du *David* sont plus « nobles » et moins « marqués », comme il convient pour un jeune homme, que ceux du groupe voisin — *Hercule assommant Cacus* — de Bandinelli (65). Il admire dans le *Bacchus* la même beauté harmonieusement expressive, et l'élégance de cette ivresse — si savamment rendue — que toute l'attitude du personnage traduit avec un parfait naturel (66). Au Palais-Vieux il examine longuement le groupe du *Génie de la Victoire*, devant lequel de Brosses passera avec indifférence (67). Peu importe qu'il nous présente assez curieusement le *Vainqueur* comme une « figure de femme » — sans doute la pudibonderie officielle avait-elle habillé la statue d'une « culotte » de plâtre (68), et si les muscles sont fortement marqués, la tête d'éphèbe est assez féminine —, ou qu'il mette beaucoup de subtilité à réfuter une objection que Piamontini lui a peut-être suggérée (le héros n'appuyerait pas suffisamment le pied...) ; car il a vu le plus caractéristique, le raccourci puissant du vieillard replié sous le genou du vainqueur : « Cette statue me paraît admirable : le vieillard bien proportionné, et il ne tient presque aucun espace sous cette femme qui le domine » (69).

Cet intérêt si vif, cette attention si précise n'oublie pas des œuvres inachevées, comme la *Pietà* de Sainte-Marie-des-Fleurs (70),

(63) *Op. cit.*, p. 1356. Pour sa part de Brosses en restera au premier mouvement : « Il faut croire que cela est admirable, car c'est Michel-Ange qui l'a fait ; pour moi, j'avoue mon ignorance, et je ne vois pas où est le gentil de ceci » (*loc. cit.*, p. 255).

(64) *Op. cit.*, p. 1345. Réflexion inspirée par l'architecte Chimini.

(65) *Ibid.*, p. 1350.

(66) *Ibid.*, p. 1324.

(67) Simple mention, sans commentaire, in *Mémoire sur Florence*, *loc. cit.*, p. 262.

(68) Le cas était fréquent, et Montesquieu s'en moque ailleurs, notamment à Saint-Laurent (*op. cit.*, p. 1344) et au jardin Boboli (p. 1352).

(69) *Ibid.*, p. 1351.

(70) *Ibid.*, p. 1345.

ou le *Brutus* de la Galerie du Grand-Duc (71), ni même de simples ébauches. N'attendons pas de Montesquieu un commentaire inspiré sur l'extraordinaire *Prisonnier de l'Académia*, à demi étouffé par le marbre, qu'il découvre un jour dans une grotte du jardin Boboli : rien n'est moins romantique que sa façon de l'examiner. Esprit positif, Montesquieu saisit l'occasion de revenir sur une question qu'il s'était déjà posée, et il interroge son sculpteur sur la façon dont Michel-Ange travaillait (72). De sa part cette curiosité technique ne peut plus nous surprendre : mais il n'était pas fréquent, à l'âge classique, — à moins d'être homme de métier — de s'intéresser ainsi à la genèse des œuvres.

Devant Michel-Ange Montesquieu s'engage tout entier, avec un sens inné de la grandeur, une sensibilité d'autant plus aiguë que l'esprit critique l'éclaire sans la paralyser, une intelligence dominante, parfois vétilleuse, mais qui sait rapporter le détail à l'ensemble. On regrette en revanche qu'un tableau d'*Adam et Ève*, qu'il croit copié et qui était peut-être une étude pour la voûte de la Sixtine ne lui suggère qu'une remarque chagrine sur l'archaïsme voulu de la composition ; « Michel-Ange a fait la sottise de les faire voir en deux endroits dans le même tableau » (73). Aussi tatillonne, sa réaction à l'original sera plus compréhensive. Mais dès Florence, au cours d'une de ses visites à la grande galerie, il détaille avec admiration une *Passion* — un crucifix entre la Vierge et saint Jean — qui est sans doute une œuvre de vieillesse, un carton destiné à Vittoria Colonna (74). Et le *tondo* de la *Sainte-Famille* lui inspire un jugement rapide mais nuancé et finalement très positif : « Beauté du dessin, mais coloris trop rouge pour la chair ; d'ailleurs *vaghezza* » (75).

La grandeur qu'aime Montesquieu s'accommode d'une certaine austérité, et l'exemple de Michel-Ange a dû au moins le confirmer dans ce sentiment. Ainsi se montre-t-il capable d'apprécier autant l'harmonie imposante de *Santo Spirito*, avec ses colonnades corinthiennes et ses effets de perspective (76) que la masse farouche du palais Pitti : s'il déplore que l'entrée du palais, la cour intérieure

(71) *Ibid.*, p. 1327.

(72) *Ibid.*, pp. 1352-1353, et *supra.*, p. 1332.

(73) *Ibid.*, p. 1088. Que penser d'autre part de cet *Orphée* sculpté dans un « cabinet » de pierreries, dont le propriétaire, le sénateur Ginori, faisait également honneur à Michel-Ange ? Sans contester l'attribution Montesquieu lui trouve « plus de richesse que de goût » (*ibid.*).

(74) *Ibid.*, pp. 1338-1339.

(75) *Ibid.*, p. 1339. (Voir *Lexique*). De goût plus moderne, l'anglais Richardson y voit une médiocre imitation — « ni transparente ni moelleuse » — d'Andrea del Sarto. (*Traité de la Peinture et de la Sculpture*, trad. fr., 1728, t. III, p. 105).

(76) *Ibid.*, p. 1345. L'église est la dernière grande entreprise de Brunelleschi.

et l'escalier soient trop étriqués, les ailes au contraire trop grandes pour le corps principal, il admire la solidité de l'ensemble et il observe que les bossages du *cortile* sont en accord avec la rudesse de la façade extérieure ; celle-ci surtout le frappe, par son âpreté grandiose : « Il semble que ce sont des rochers, et non pas des pierres... » (77). Sensible aux formes puissantes et à la netteté des lignes, Montesquieu était mieux préparé que beaucoup de ses contemporains à goûter l'œuvre peinte de Michel-Ange. Déçu par le coloris de la *Sainte-Famille*, il en a bien senti le mouvement. Son goût pictural restera profondément marqué par cette expérience. A Florence le néophyte qu'il est se familiarise avec les différentes écoles de peinture. La salle des autoportraits — à l'actuel musée des Offices — répond à son désir de « comparer les manières » (78), et il visite dans la même galerie ou au palais Pitti des collections déjà fort riches. Il admire par exemple la *Vénus couchée* du Titien, où l'on croit voir « la chair et le corps même », ainsi que le puissant réalisme de la *Famille* du Bassan — trop « noirâtre » et « triste » au goût de Cochin (79). Il remarque des Véronèse, un Vinci, et il se laisse séduire par les grâces moelleuses et tendres d'Andrea del Sarto (80). Mais deux tableaux du Corrège, une *Vierge à l'enfant* et la charmante *Vierge à genoux devant son fils*, n'ont droit qu'à cette remarque laconique : « Grandes bouches du Corrège » (81). Il y a loin de cette sécheresse aux cris enthousiastes d'un de Brosses (82), à l'engouement dont le Corrège va être l'objet en France durant tout le XVIII^e siècle et au-delà, ou même aux jugements que d'autres œuvres, à Modène et à Parme, inspireront à notre voyageur. Par contraste avec ces appréciations sommaires, la prédilection que Montesquieu avoue pour l'école florentine — entendons surtout Pontormo, Rosso et autres imitateurs de Michel-Ange — est en son temps tout à fait inhabituelle et révélatrice. Au clair-obscur vénitien, bolonais, ou flamand, il préfère le jeu des belles attitudes et la manière claire des Florentins :

(77) *Ibid.*, p. 1335. Toujours précis, Montesquieu ajoute : « J'en ai mesuré une qui a plus de onze pas de long ». Il semble avoir fait au moins deux visites au Palais Pitti. Cf. *ibid.*, p. 1348. Voir aussi ses remarques sur le palais Strozzi in *Pensées*, 403 (973).

(78) *Ibid.*, pp. 1339-1341. Le visiteur avoue cependant, de ce point de vue, une certaine déception ; car, dit-il, « la manière d'un peintre paraît beaucoup moins dans une figure que dans une grande ordonnance parce qu'il y a plus de choses à comparer ». Dans la hiérarchie académique des genres le portrait est alors un genre mineur.

(79) *Ibid.*, p. 1339. Cf. Cochin, *op. cit.*, t. II, p. 34.

(80) *Ibid.*, p. 1344. Il s'agit, bien entendu, de la *Madona del Sacco* de l'Annonciade.

(81) *Ibid.*, p. 1339.

(82) Admiration et critique judicieusement mêlées : « Quel coloris ! quelle expression ! que de grâce et de gentillesse ! Il y en a trop peut-être, car elles approchent de la mignardise » (*Mémoire sur Florence*, *op. cit.*, p. 269).

« J'ai trouvé dans les peintres de l'école de Florence une force de dessin que je n'avais point sentie ailleurs : ils mettent les corps dans des attitudes très peu ordinaires ; mais il n'y a rien de gêné. Quelquefois le coloris est un peu sec ; mais le dessin est si bien prononcé qu'il vous surprend toujours. Les Florentins ne mettent point les corps dans l'obscurité ; ils n'affectent point de fausses ombres ; mais les font paraître à la lumière du soleil. Quel que soit leur coloris, vous êtes touché de la hardiesse de leur pinceau... » (83).

Cette préférence nettement exprimée nous révèle un aspect majeur de la sensibilité plastique de Montesquieu : sensibilité de sculpteur plutôt que de peintre. « Naturellement froide », dit-il, la sculpture n'a pas les séductions de la peinture : ni la couleur, ni « l'art de faire fuir et sortir les corps d'une surface plate, ni l'avantage d'une grande ordonnance » ; privé de ces ressources, le sculpteur est réduit à l'art le plus difficile, celui de faire vivre les formes ; un beau drapé, des proportions justes, ne suffisent pas à faire l'œuvre belle s'il ne sait animer la pierre, la mettre en action, lui donner « du feu et du mouvement » (84). Sous les plis des draperies il faut faire sentir le nu (85) ; l'art du sculpteur suppose la science du corps humain. C'est là que Michel-Ange a excellé : sans égal parmi les modernes, il est le seul sculpteur comparable aux Anciens (86), au point qu'une statue antique restaurée par lui en devient encore plus précieuse : tel ce *Petit Faune* qui lui doit la tête et les bras, devenu « plus admirable aux connaisseurs, tant le moderne s'ajuste avec l'antique par la couleur du marbre, par l'air, par le tout ensemble et l'harmonie » (87).

**

La belle collection d'antiques de la galerie du Grand-Duc, nous savons déjà que Montesquieu s'est donné tout loisir de l'examiner : tantôt seul, tantôt sous la conduite de Bianchi puis de Piamontini. A ces visites quotidiennes nous devons l'inventaire minutieux qui occupe plus de la moitié des notes sur Florence : des pages denses et précises qui ont parfois l'aridité d'un catalogue, et à travers lesquelles il n'est pas facile de distinguer ce qui appartient en propre au visiteur et ce qui a pu lui être soufflé par ses guides. On voit

(83) *Pensées*, 398 (968). Fragment autographe. De Pontormo Montesquieu avait pu admirer, par exemple, le beau groupe central de la *Visitation*, dans l'atrium de l'église de l'Annonciade. Cf. *op. cit.*, p. 1344.

(84) *Pensées*, 399 (969).

(85) *Op. cit.*, pp. 1319-1320. Montesquieu insiste beaucoup sur cette idée.

(86) *Ibid.*, pp. 1344-1345.

(87) *Ibid.*, p. 1335. Il s'agit du *Satyre aux cymbales* des Offices, œuvre hellénistique. Plutôt qu'à Michel-Ange on en attribue aujourd'hui la restauration à l'un de ses élèves. Cf. G.-A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizzi : le sculpture*, Part. I, Istituto poligrafico dello Stato, Rome, 1958, in-4° (n° 51).

toutefois s'y développer l'enquête de l'historien et s'y définir le goût du connaisseur : deux démarches simultanées, car Montesquieu n'a pas la vocation de l'archéologie. Ce n'est pas un érudit à la recherche de documents figurés, mais un honnête homme, que sa culture prédispose à attendre des Anciens non pas seulement des œuvres caractéristiques ni même de belles œuvres, mais la révélation de la beauté.

« Il y a du plaisir de voir dans cette suite le temps de la décadence de la sculpture et l'affaiblissement insensible qui se fit à cet égard » (88). Plaisir tout intellectuel, bien qu'il enveloppe un jugement normatif. D'autres voyageurs l'avaient ressenti avant Montesquieu ou le goûteront après lui, à la vue de la longue série des bustes d'empereurs romains, qui ornent aujourd'hui encore les trois corridors du musée des Offices. En 1739 de Brosses écrira à son ami Quintin : « C'est une chose assez curieuse que de voir la décadence de l'art cheminer d'un pas égal avec la décadence de l'empire » (89). Mais il ne jugera pas utile d'entrer davantage dans l'intimité de « ce peuple de pierre », sinon pour dresser le plan de la galerie (90). Plus « philosophe », Montesquieu suggère une explication de ce « curieux » parallélisme : l'influence de la religion chrétienne qui réduisit peu à peu le nombre des amateurs et, partant, celui des artistes (91). Devant un petit *Silène* à demi assoupi, et pourtant plein de vie, chef-d'œuvre de joie païenne, il a ce cri : « Un libertin pourrait dire que les hommes se sont joué un mauvais tour en renonçant au paganisme » (92). Il trouve d'autre part dans le musée la confirmation d'une idée qui lui est chère : le passage insensible du bon goût à la « manière gothique », bien antérieur aux grandes invasions, prouve à son avis que le goût gothique est « le goût de l'ignorance », et non celui d'un peuple particulier (93). Enfin il se préoccupe de relever les signes cliniques du dépérissement de l'art : draperies grossières aux plis rares et « boudinés », maladresse croissante dans les parties de la tête où les Anciens excellaient le plus, les cheveux, la barbe et les oreilles. Le buste de Julia Moesa, aïeule d'Héliogabale, où le lobe supérieur de l'oreille gauche est simplement marqué en creux dans la boîte crânienne attire par exemple son attention : « L'art tombe. Il semble que les oreilles entrent dans le cerveau » (94). De même

(88) *Op. cit.*, p. 1314.

(89) *Mémoire sur Florence, op. cit.*, p. 264.

(90) Lettre à M. de Neuilly, *op. cit.*, pp. 273-274.

(91) *Op. cit.*, p. 1315. Il mentionne également une cause secondaire, la résidence des empereurs hors de Rome, autrefois capitale du bon goût.

(92) *Ibid.*, p. 1336.

(93) *Ibid.*, pp. 1315-1316.

(94) *Ibid.*, p. 1330. La remarque est déjà faite un peu plus haut, p. 1314. Elle semble personnelle, bien que le passage cité fasse partie des notes vraisemblablement prises en compagnie de Piamontini, et le précédent de celles que Bianchi a pu suggérer. Car on ne trouve pas

les cheveux en bandeaux et le chignon de Crispine, femme de Commène, qui ressemblent, dit-il, à « une perruque d'abbé » (95). En revanche un prétendu *Gallien*, au visage marqué par l'ivresse et la sensualité, lui paraît un trop bel ouvrage pour dater du III^e siècle après J.-C. (96).

La visite détaillée de la Galerie apporte à Montesquieu d'autres renseignements historiques. Il décrit avec une curiosité admirative la grande statue de bronze d'un *Magistrat étrusque*, mais incline à la croire romaine (97). Et avec l'aide de Bianchi il note comment distinguer statues grecques et statues romaines, celles-ci généralement glabres et vêtues, celles-là plus « ordinairement nues » : habitude facile à comprendre, dit-il, puisque les Grecs « représentaient ordinairement leurs Dieux », les Romains surtout « leurs magistrats et leurs empereurs » (98). Compte tenu des œuvres que notre voyageur avait sous les yeux, le critère a au moins une valeur relative : Montesquieu ne pouvait savoir qu'en Grèce la grande époque du nu féminin n'est pas antérieure à Praxitèle. Mais il a raison d'écrire que les Romains ont été en sculpture les élèves des Grecs, même si l'on peut discuter l'idée que leurs meilleurs sculpteurs n'appartiennent peut-être pas au siècle d'Auguste, mais à celui de Trajan et d'Hadrien (99).

Reste que les Romains ont su, comme les Grecs, imiter la nature et la faire vivre : « Il n'y a rien d'aussi admirable que la finesse des draperies grecques et romaines. Il y a des habits longs romains qui semblent voler... » (100). C'est là, au gré du visiteur, la supériorité des Anciens sur les Modernes. Aux statues modernes des plis trop grands qui « n'accompagnent pas les membres » donnent souvent une sorte de « raideur gothique » : rien de tel, constate Montesquieu, dans la grande statue d'*Auguste haranguant le Sénat*, qui porte pourtant deux robes superposées (101). La prééminence des Anciens éclate aussi, selon lui, dans l'art de traiter la chevelure : faute de savoir imiter la frisure et la mollesse naturelle

trace de ce détail dans le commentaire que donnera du buste le *Ragguaglio* de 1759 (*op. cit.*, p. 143). D'autres notes semblent au contraire prises sous la dictée de Bianchi : l'expression « image des songes qui volent », appliquée aux ailes d'un petit *Morphée* (*op. cit.*, p. 1336) se retrouvera dans le *Ragguaglio* (*op. cit.*, p. 208). Ce *Morphée* est l'*Eros endormi* de Mansuelli (*op. cit.*, fig. 107), non exposé actuellement.

(95) *Ibid.*, p. 1329.

(96) *Ibid.*, p. 1315. Cf. Bianchi (*op. cit.*, p. 146) qui n'exprime aucun doute sur l'identité du personnage.

(97) *Ibid.*, p. 1327 et 1347. Il s'agit de la statue d'Aulus Metellus, dite *L'Orateur* (II^e s. avant J.-C.), trouvée en 1556. M. Charles Picard la qualifie de « bronze étrusco-romain ». (Cf. Picard, *L'art étrusque et l'art romain*, Paris, 1964, p. 12).

(98) *Ibid.*, p. 1316.

(99) *Ibid.*, p. 1317.

(100) *Ibid.*

(101) *Ibid.*, pp. 1320-1322.

des cheveux, les Modernes « se sont jetés dans le clair-obscur » ; quelques « trous, rayes ou enfoncements » y suffisent. Sans doute le Bernin a-t-il su n'user du procédé qu'avec discernement dans le buste de Costanza Bonarelli ; Montesquieu approuve cette discrétion mais précise presque aussitôt, guidé par Piamontini, que le clair-obscur est absent de plusieurs des œuvres antiques les plus appréciées des connaisseurs : tel le *Cicéron* des Offices, à la tête si expressive, avec ses cheveux courts et rares, à peine marqués... (102).

Presque toujours inférieurs au Grecs et aux Romains, les Modernes ne leur doivent-ils pas ce qu'ils ont d'art et de sens du beau ? Montesquieu note docilement qu'exception faite de l'*Apollon du Belvédère*, de l'*Hercule Farnèse* et du *Laocoon* qui sont à Rome, la galerie du Grand-Duc possède tous les modèles antiques les plus incontestés : le *Petit Faune* (notre *Satyre aux Cymbales*), le *Paysan qui écoute* (notre *Rémouleur*), les *Lutteurs*, et surtout la *Vénus Médicis* (103). Comprendons bien qu'il ne s'agit pas d'un choix personnel : réunies dans la Tribune de la Galerie, les trois statues et le groupe des *Lutteurs* étaient d'avance offerts à la contemplation du visiteur, et pendant deux siècles, de sa découverte près de Rome et de son transport à Florence en 1630 jusqu'à Winckelmann et Canova, la *Vénus Médicis* a exercé sur le goût des artistes et des amateurs une véritable tyrannie. Au XVIII^e siècle on se demande parfois si l'ensemble est authentique : Cochin suggère que les mains et les bras peuvent être l'ouvrage du restaurateur (104). La question est surtout posée pour les deux petits Amours qui jouent aux pieds de la déesse : anticipant sur les hypothèses — aujourd'hui discutées — de Salomon Reinach, Montesquieu aperçoit trop de « disproportion entre les figures », et surtout trop « de fautes grossières » dans le dessin des Amours pour que « le même ouvrier ait fait la statue et les ornements » (105). Ces chicanes se perdent toutefois dans les exclamations émerveillées du plus grand nombre. Il faut avoir le non-conformisme du Président de Brosses pour glisser une réserve sur la petitesse de la tête : « Quoique belle, ce n'est pas d'une beauté qui nous plairait ». Mais le même de Brosses venait d'écrire que « les critiques les plus sévères ne pourraient rien trouver à redire aux beautés et aux proportions du corps de cette femme » (106). La marque personnelle de Montesquieu n'est donc pas son choix, mais plutôt la précision

(102) *Ibid.*, pp. 1318-1319 et p. 1322. Le buste de Costanza Bonarelli est actuellement au musée national du *Bargello*. Notons que c'est ici le premier contact de Montesquieu avec le Bernin.

(103) *Ibid.*, p. 1318.

(104) *Op. cit.*, t. II, p. 37.

(105) *Op. cit.*, pp. 1332-1333. Aucune discussion sur ce point dans le *Ragguaglio* dont l'auteur consacre deux pages et demie à l'inscription de la base (*op. cit.*, pp. 192-196).

(106) *Op. cit.*, p. 268.

extrême d'une analyse anatomique qui retrouve d'abord — si elle ne s'en inspire pas — les expressions mêmes de Félibien décrivant en détail le corps de la *Vénus* comme modèle de la beauté féminine, et qui va ensuite au-delà de Félibien pour pousser jusqu'à la minutie la description des fesses et du bas-ventre... (107). Non seulement Montesquieu ne se contente pas des adjectifs vagues où se borne l'enthousiasme des autres voyageurs, mais il ne se lasse pas d'examiner la statue, et son analyse rebondit alors qu'on la croit terminée : « Revenons à la *Vénus de Médicis*. Comme elle sert de règle, et que ce qui est semblable dans les proportions à cette statue est bien, et que ce qui s'en écarte est mal, on ne saurait trop la décrire et la remarquer... » (108).

Relevons, pour nous en étonner, la naïveté dogmatique de ces lignes. En matière d'art, nous le savons déjà, l'auteur des *Lettres Persanes* n'est pas très enclin à fronder les « autorités ». Mais comment a-t-il pu ne pas s'apercevoir que son respect des doctes le mettait ici en contradiction avec certaines de ses admirations spontanées ? Car enfin il y a loin du col « flexible » de la *Vénus*, de ses « joues fraîches et fermes », de ses mains « longues et comme de chair », de ses cuisses qui « diminuent » si harmonieusement, et de ses pieds « petits et charnus », il y a loin de cette grâce et, comme disent les Italiens, de cette *morbidezza*, à la beauté massive, presque masculine, de la *Nuit de San Lorenzo* ou de la *Madone du tondo des Offices*... Montesquieu a sans doute raison, contre de Brosses, de vouloir égaler Michel-Ange aux Anciens, mais cette intuition est trahie par les connaissances que son époque lui permet d'acquérir : car l'antiquité qu'il découvre aux Offices, surtout hellénistique et romaine, a rarement la sobriété et l'équilibre un peu sévères du ^ve siècle ; elle hésite plutôt entre les séductions d'une délicatesse raffinée et la recherche de la plus grande intensité expressive, entre la pureté gracile de la *Vénus Médicis* et le style déclamatoire du *Laocoon* (109).

Le maniérisme du ^{xviii}e siècle français se reconnaît volontiers dans celui du ^{xvi}e siècle italien. A cet égard Montesquieu demeure prisonnier de son temps. De là les aspects composites de son goût. Il a le sens du grand, mais il le confond souvent avec le joli. Il a le sens du vrai, mais le pousse parfois jusqu'au naturalisme.

(107) *Op. cit.*, pp. 1332-1333 et 1334-1335. Une note marginale (p. 1333) renvoie au troisième *Entretien* de Félibien, sur la « beauté des parties » du corps humain. Il se peut que Montesquieu ait eu le texte sous les yeux lors de la rédaction de cette page et que Félibien l'ait aidé à préciser ses propres remarques. Mais Félibien est beaucoup plus discret sur la moitié inférieure du tronc...

(108) *Ibid.*, p. 1334.

(109) On sait l'admiration soulevée par le groupe du *Laocoon* à l'âge classique, de Michel-Ange à Lessing. Montesquieu l'a découvert dès Florence, par la copie peu fidèle de Bandinelli qui, dit-il justement, « y a mis un peu du sien » (*ibid.*, p. 1332).

« Noblesse » ou « rondeur » des contours, proportions, marbre qui semble de chair, mouvement, ces mots que de nombreux antiques suggèrent au visiteur des Offices définissent plutôt une esthétique de la grâce qu'un idéal de beauté puissante. On n'est pas surpris de les voir appliqués aussi aux œuvres les plus caractéristiques de la sculpture florentine du *Cinquecento*, qu'il s'agisse du « bellissimo » *Bacchus* de Sansovin (110), des *Sabines* de Jean Bologne — « trois grandes figures et tant d'action dans un si petit groupe ! » (111) — ou des silhouettes au « long col » de Francavilla (112). Mais si ces critères paraissent tout à fait valables lorsqu'il s'agit de goûter l'art nerveux d'un Cellini ou, à l'inverse, de condamner la boursoufflure et la confusion des *Travaux d'Hercule* de Vincenzo Rossi (113), leur insuffisance est manifeste pour d'autres œuvres d'une personnalité plus forte. On s'explique ainsi l'indifférence de Montesquieu pour Donatello : ni le *Saint Georges d'Or San Michele*, que son guide italien lui signalait (114), ni l'*Habacuc* du Campanile ou la *Marie-Madeleine* du Baptistère, qui intéresseront de Brosses (115), n'ont retenu son attention. La seule statue qu'il mentionne est, à son avis, « peu de chose » ; il s'agit du groupe de *Judith et Holopherne*, auquel il reproche son manque de naturel et sa raideur : « Holopherne, les deux bras appuyés, est mis à la gothique » (116).

Encore ce goût étroit s'autorise-t-il de valeurs proprement plastiques. Il n'en est pas toujours ainsi lorsque le regard du visiteur délaisse les *formes* pour s'attacher à l'*expression*. Sans doute le réalisme intense de certaines œuvres, tel le *Rémouleur*, pouvait-il orienter d'emblée le jugement dans cette direction (117). Et l'on accordera sans peine à Montesquieu que dans le groupe d'*Hercule qui abat le Centaure* toute l'attitude du vaincu, avec la rotation violente du tronc qui le disloque, traduit de façon très expressive la douleur et la faiblesse (118). De même pour le fameux groupe des *Lutteurs*, qu'il analyse avec une précision aiguë (119). Mais lorsque l'expression remarquée est seulement celle du visage, et non plus du corps tout entier, le commentaire devient discutable ou

(110) *Ibid.*

(111) *Ibid.*, p. 1350. Montesquieu a aimé également, du même artiste, le majestueux *Neptune* du jardin Boboli (*ibid.*, p. 1352) et la statue équestre de Cosme I^{er}, place de la Seigneurie (*ibid.*, pp. 1353-1354).

(112) Par exemple le *Printemps* du pont de la Trinité, *ibid.*, p. 1353.

(113) Montesquieu a remarqué le *Persée* de Cellini (p. 1354). Sur les œuvres de Vincenzo Rossi, exposées au Palais-Vieux, son jugement est des plus critiques (*ibid.*, pp. 1350-51 et 1354), malgré les éloges que leur décernait son itinéraire italien (cf. Bruno, *op. cit.*, p. 305).

(114) Cf. Bruno, *op. cit.*, p. 310.

(115) *Op. cit.*, pp. 249 et 250.

(116) *Op. cit.*, p. 1350. Même idée p. 1354.

(117) *Ibid.*, p. 1335.

(118) *Ibid.*, p. 1321. Cf. Mansuelli, *op. cit.*, 123.

(119) *Ibid.*, p. 1336.

parfaitement arbitraire. Montesquieu a le droit de ne pas aimer la grimace, réelle, du *Marsyas écorché* (120), mais il lui faut beaucoup d'imagination pour apercevoir de la souffrance sur le visage de la « *Vénus à l'épine* » : interprétée aujourd'hui comme une *Nymphe assise*, cette jolie personne ferait partie du même groupe que le *Satyre aux cymbales* — une *Invitation à la danse* — et elle n'a rien de particulièrement pathétique... (121). De toute évidence Montesquieu est ici victime de la science de son ami Bianchi : il ne voit pas ce qui est, mais ce qu'il croit savoir ! Le même travers fausse parfois les meilleures intentions critiques. Examinant un « *Narcisse qui se regarde avec attention et amour dans une fontaine* », Montesquieu complète cette première remarque — bien littéraire — d'une note plus technique : « Pondération et équilibre : la main droite étant en avant, la main gauche se porte derrière » (122). Curieuse façon, en vérité, d'assurer son équilibre que de se plaquer la main gauche au dos, au lieu de tendre le bras en arrière ! La bizarrerie disparaît lorsqu'on apprend que ce prétendu *Narcisse* est un fils de Niobé portant la main à sa blessure... Cette fois encore la science archéologique toute fraîche du voyageur lui a joué le mauvais tour de lui faire imaginer ce qu'il ne pouvait voir. Et que dire enfin du regard amoureux qu'il prête au cygne d'une « *Léda* » longuement contemplée, lorsqu'on nous présente aujourd'hui celle-ci comme une *Aphrodite* tenant une oie ou un canard ? (123).*

**

Avec ses naïvetés, ses partis pris ou ses dissonances — imputables à l'époque autant qu'à l'auteur — le journal florentin de Montesquieu apparaît finalement ouvert à tous les aspects artistiques de la cité des Médicis. Car le « gothique » même n'y est pas oublié, malgré des lacunes évidentes sur lesquelles il n'est pas besoin d'insister. S'il ignore presque complètement Donatello, Montesquieu remarque les fresques de Masaccio à *Santa Maria del Carmine*, et il semble les avoir jugées dignes d'au moins deux visites. Curiosité méritoire, même si elle n'a pas été entièrement spontanée : au début du XVIII^e siècle le nom de Masaccio est connu des spécialistes,

(120) *Ibid.*, p. 1328.

(121) *Ibid.*, p. 1327 : « On voit qu'elle souffre et elle va pleurer ». L'interprétation retenue par Montesquieu est celle de Bianchi, confirmée par le *Museum florentinum* (Tab. XXXIII), réfutée par Mansuelli (*op. cit.*, 52).

(122) *Ibid.*, p. 1329. Cf. Gori, *op. cit.*, p. 71 et tab. LXXI, ainsi que Mansuelli, *op. cit.*, 81.

(123) *Ibid.*, p. 1322. « Elle baisse un peu la tête et présente la main à ses tétons. Elle a une noble pudeur ; elle n'ose regarder son cygne qui la regarde amoureuxment... » Cf. Gori, *op. cit.*, tab. III, et Mansuelli, *op. cit.*, 85. Plus perspicace, Richardson note que le cygne de la « fameuse Léda [...] ressemble plutôt à une oie » (*Traité de la peinture, op. cit.*, t. III, p. 89).

mais si les guides signalent son œuvre, les lecteurs de Roger de Piles sont encore moins renseignés sur son compte que ne l'étaient au siècle précédent ceux de Félibien. A plus forte raison n'est-il pas fréquent de voir un simple touriste noter à son propos, comme le fait Montesquieu : « Il y a le sublime qui commence... » (124). D'autant que cette brève note répond à un dessein raisonné et à une question qu'il s'était posée précédemment : « Il faut savoir s'il y avait dans ce temps un peintre qui fit d'aussi bons ouvrages de peinture que Ghiberti en faisait de sculpture » (125). Plus qu'aucune influence extérieure, c'est la découverte de Ghiberti qui pousse Montesquieu à s'intéresser au tout premier *Quattrocento*. La caution de Michel-Ange, rappelée par tous les itinéraires, aurait sans doute suffi à le conduire devant les portes du Baptistère. Mais son admiration est d'emblée plus précise que les allusions de Rogissart, Misson ou Bruno : il regarde attentivement la porte d'Andrea Pisano pour mieux apprécier celles de Ghiberti, et tout en reconnaissant à l'une quelques mérites — « il y a des airs de tête et du dessin » — il oppose à ce travail encore « grossier » la légèreté des feuillages de Ghiberti, un art des formes et du relief si délicat « qu'il ne se peut rien voir de plus admirable » (126). Ces remarques s'appliquent surtout au second ouvrage de Ghiberti, la porte de l'Ancien Testament (127). Trop occupé à l'examiner, Montesquieu n'avait pas regardé d'aussi près la porte Nord, antérieure d'un quart de siècle, dont les vingt-quatre panneaux sont d'une conception moins novatrice. Au cours d'une autre visite les observations de Piamontini l'incitent à dénigrer la première manière du sculpteur au profit de la seconde, non sans nuancer quelque peu à propos de celle-ci son premier enthousiasme (128). Devant Ghiberti comme devant Michel-Ange Montes-

(124) *Op. cit.*, p. 1356. Remarque suggérée par le mystérieux « M. Veuve » (cf. *supra*). Voir pp. 1345-1346 une autre mention de Masaccio. Raffaello del Bruno lui consacre deux lignes (*op. cit.*, p. 330), mais de Brosses ne le nomme pas. Roger de Piles se bornait à mentionner son « bon goût » et sa mort précoce, alors que Félibien lui avait reconnu, avec l'art des « raccourcissements », le mérite « de la force, du mouvement, du relief, et de la grâce » (cf. Teyssèdre, *L'Histoire de l'Art vue du Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 55). Et il y a loin de la grâce au sublime... (Cf. *Lexique*).

(125) *Op. cit.*, p. 1348. A rapprocher du « Voir cela » qui accompagne la première allusion à Masaccio.

(126) *Ibid.*, p. 1342. Cf. Rogissart, *op. cit.*, t. I, p. 264 ; Misson, *op. cit.*, t. II, p. 306 ; Bruno, *op. cit.*, t. VII, pp. 230-231.

(127) Cf. p. 1348, *loc. cit.*

(128) Sur la première porte : « On n'y voit point de goût, d'ordonnance, les figures se suivent par derrière sans priorité, les plis qui tombent sur les jambes sont en arc, ce qui ferait penser que la jambe serait de même » (pp. 1349-1350). Il est vrai que les plis des vêtements ne collent pas aux membres des personnages, mais la dernière remarque est bien forcée. Encore plus vétilleuse la critique adressée par Piamontini aux plumes des oiseaux de la seconde porte, trop unies et insuffisamment marquées... (p. 1350).

quieu se laisse un peu trop facilement impressionner par la technicité du spécialiste. Son jugement final demeure pourtant très positif et contraste avec le dédain sommaire qu'affectera de Brosses : « On prétend encore — écrira celui-ci — que Michel-Ange les jugeait dignes d'être les portes du paradis ; mais ce n'est pas la seule sottise qu'on lui fasse dire. Quoi qu'il en soit, si ceux qui les admirent tant avaient vu les portes du château de Maisons, près de Saint-Germain, je crois qu'ils feraient de belles exclamations... » (129).

Est-ce une autre sottise prêtée à Michel-Ange par l'orgueil florentin que le propos, souvent rapporté, qui fait du dôme de Saint-Pierre le « pareil », mais non « l'égal » de la coupole de Brunelleschi à Sainte-Marie-des-Fleurs ? Le même de Brosses qui refuse la comparaison entre les deux édifices, ou qui méprise la façade altière du Palais-Vieux, ne marchande pourtant les éloges ni à la cathédrale, ni à *Santa Maria Novella*, ni au campanile de Giotto (130). Au XVIII^e siècle ces trois monuments échappent au discrédit qui frappe souvent l'art du Moyen Age et ils sont universellement admirés. Le jugement de Montesquieu n'a donc rien d'exceptionnel lorsqu'il note avec surprise « qu'à Florence l'architecture gothique est d'un meilleur goût qu'ailleurs » (131). Mais, cette fois encore, une remarque somme toute fort banale tire toute sa valeur du commentaire précis qui la développe. A *Santa Maria Novella* et au Dôme Montesquieu découvre comme une anticipation du « grand goût » de Michel-Ange, « un air de simplicité et de grandeur que les bâtiments gothiques n'ont pas » (132). Ainsi le Campanile est dépourvu de ces « marmousets gothiques », de cette « multiplicité de petites pyramides, tourettes et ouvrages différents » qui menaçaient de lui gâter l'étonnante légèreté de la *Spina* de Pise. Ici « les ornements sont dans le tout et non dans les parties ». Rien n'altère la sobriété des lignes du clocher qui « s'élève en l'air en diminuant en pyramide tronquée » (133). Cette beauté régulière n'a pourtant pas la nudité d'une figure géométrique. Montesquieu est sensible à la polychromie discrète des marbres, « cette composition si gaie de marbre noir, rouge et blanc, qui fait un clair-obscur, par lequel les couleurs relèvent ». Mais il insiste

(129) *Op. cit.*, t. I, p. 249.

(130) *Ibid.*, pp. 248-249, 255 et 261.

(131) *Op. cit.*, p. 1077. A rapprocher de Bruno, *op. cit.*, p. 225 ; Rogissart, t. I, pp. 258-262 ; Misson, t. II, p. 335, etc... Nous n'avons pas à prendre parti dans la question controversée du « gothique » florentin, ni à décider par exemple si, dans la version de Brunelleschi, la cathédrale de Florence relève plus du « gothique tardif » ou de la « pré-Renaissance »... Il nous suffit que cet édifice harmonieusement composite ait fourni à Montesquieu l'occasion d'une remarque alors peu banale.

(132) P. 1077, *loc. cit.* Cf. p. 1343 : « ...c'est là où l'on peut admirer le grand simple ».

(133) La remarque situe la position du spectateur, placé au pied du campanile. De loin l'impression est toute différente.

sur l'harmonieuse fusion de cette diversité colorée dans l'unité de l'ensemble : « Avec tout cela on ne voit qu'un objet unique » (134).

La simplicité du « grand goût » n'est pas absence d'ornements, mais subordination des parties au tout et du détail de l'ornementation à l'impression d'ensemble. Idée classique, déjà exprimée dans l'*Essai sur le goût* et peut-être empruntée à Fénelon (135). Mais au lieu de justifier la condamnation sommaire de l'art « gothique », elle tourne maintenant à son avantage. Par là même Montesquieu découvre ou vérifie, à Florence, une vérité connue des hommes de métier — il l'avait rencontrée dans son d'Aviler — mais ignorée du grand public de son temps : la rationalité du gothique. S'il admire tant, malgré quelques réserves sur l'étroitesse de la nef qu'il souhaiterait plus longue et plus large, la « beauté majestueuse » de Sainte-Marie-des-Fleurs, ce n'est pas seulement parce que « tout en est grand » et que le visiteur qui parcourt la nef jusqu'à la coupole octogonale va de surprise en surprise, mais surtout pour la « hardiesse » de l'architecture : entendons l'admirable technique de ces arcs « en pointe » à poussée oblique, « plus propres à soutenir un grand poids que les circulaires », et dont la « difficulté » exige un soutien latéral. Pour le profane les trois absides qui flanquent la coupole n'ont qu'une valeur décorative, mais le visiteur averti leur attribue un rôle essentiel dans l'équilibre de l'ensemble : « Aussi les autres pièces qui sont autour de la coupe [sic], ces trois chapelles, ne sont pas seulement là pour ornement ; mais encore pour aider à en soutenir le poids immense » (136).

**

Sur un tel sujet des lignes aussi lucides et compréhensives sont exceptionnelles dans la littérature classique. Il faut avouer qu'elles ne le sont guère moins dans l'œuvre critique de Montesquieu. A Florence la nécessité des lignes et des masses du campanile et de la cathédrale ne lui serait pas apparue aussi nettement si la décoration des deux monuments avait été moins sobre. A Sienne en revanche — où il n'a sans doute pas séjourné plus de vingt-quatre heures (137)

(134) *Op. cit.*, p. 1343. Cf. *ibid* : « le tout se présente uni, simple et seul ». Relevons, une fois de plus, cette exigence d'unité.

(135) Cf. Montesquieu, *Œuvres complètes*, t. I, p. 620, et Fénelon, *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, V.

(136) *Op. cit.*, p. 1343 (Note marginale). Ces « chapelles » sont en fait les absides du chœur triconque, dont chacune est divisée en cinq chapelles. Montesquieu n'a pas poussé l'analyse jusqu'à remarquer que la cathédrale ne comporte pas d'arcs-boutants.

(137) Le 16 janvier 1729 (Cf. *op. cit.*, p. 1092). A part la cathédrale il a vu la grande *piazza del Campo*, « chose assez belle » : nous ignorons si l'éloge vaut aussi pour la haute tour du Palais Public, ou s'il ne concerne que la place elle-même, cette vaste coquille si ingénieusement conçue pour les fêtes nautiques, et la grande fontaine de Jacopo della Quercia.

— la richesse ornementale du Dôme semble l'avoir déconcerté. Comme ses guides l'y invitaient, il admire avec conscience le pavement de marbre décoré par Beccafumi, et il se félicite que la voûte bleue semée d'étoiles soit « plus raisonnable » que les scènes terrestres peintes d'ordinaire en pareil endroit. Mais il est loin de retrouver la même « raison » dans l'ensemble de l'édifice et regrette que le dôme, trop petit, « ne s'accorde pas avec le dessin de la nef ». Dans l'éventail très ouvert des jugements portés au début du XVIII^e siècle sur la cathédrale les impressions de Montesquieu sont parmi les plus sèches et les plus négatives (138). Elles le seraient du moins si, à l'intérieur de l'édifice gothique, le visiteur n'avait remarqué l'élégance d'une chapelle toute moderne, œuvre du Bernin, et surtout, du même artiste, deux étonnantes statues : *Saint Jérôme*, plus qu'à demi-nu, les jambes fléchissantes, le torse et la tête penchés — yeux mi-clos — sur un crucifix que le bras gauche, levé, soutient à peine ; la *Madeleine*, émergeant d'un flot tumultueux de draperies, la tête inclinée sur le côté, les mains jointes sous la joue gauche, le regard extatique... Malgré son amour de la simplicité, Montesquieu n'est nullement rebelle à tant de complication. Il ne veut voir que l'art inimitable qu'avait le Bernin « de faire paraître du marbre comme de la chair et de lui donner de la vie » (139). Son séjour en Toscane s'achève sur cette double expérience : d'un côté

(138) Les commentaires sont le plus souvent vagues mais admiratifs. Cf. Rogissart, *op. cit.*, t. I, p. 298 ; Misson, *op. cit.*, t. II, p. 306. Chevalier des ***, *op. cit.*, p. 59. Addison est plus réservé devant tant de « fausses beautés » (*op. cit.*, t. IV, p. 275), et le P. Labat, franchement hostile, regrette l'admiration qu'il avait d'abord éprouvée : « Je n'avais point encore vu de plus belle église, de plus ornée, de plus achevée. Je croyais qu'on ne pouvait rien voir de semblable. J'ai changé de sentiment quand j'ai vu celles de Rome, et particulièrement Saint-Pierre ; aussi faut-il avouer qu'il n'y a qu'un Saint-Pierre au monde.

« L'église de Sienne est entièrement dans le goût gothique ; elle est dédiée à la sainte Vierge, et bâtie ou incrustée de grands carreaux de marbre blanc et noir, posés en échiquier ; cela fait, à mon avis, une décoration assez bizarre. Son portail, tous ses dehors, jusqu'aux gouttières, tous ses dedans sont tellement chargés d'ornements que je crois qu'on aurait fait quatre églises pour les dépenses qu'il a fallu faire pour tous ces colifichets. La voûte est peinte en bleu avec des étoiles d'or. Je l'aimerais mieux toute blanche, elle réfléchirait davantage la lumière, et n'aurait pas tant coûté. Le pavé est sans contredit ce qu'il y a de plus beau. On y a fait une dépense infinie, et bien inutile puisqu'on ne le voit point, et qu'il est couvert d'un parquet que l'on ne lève que pour le faire voir à ceux qui ont envie de l'admirer, en payant... » (*op. cit.*, t. III, pp. 37-38). Plus artiste que le bon Père — et moins économe — de Brosses est au contraire séduit dès la vue des portails ; à l'intérieur il apprécie de même l'alternance des bandes de marbre blanches ou noires, le pavé, la voûte, la coupole ; il admire même la chaire de N. Pisano et la vivacité des fresques de Pinturricchio, que Montesquieu ne mentionne pas (*op. cit.*, t. I, pp. 301-302).

(139) P. 1092, *loc. cit.* « On voit dans ces deux statues, cette *morbidità* au souverain degré ». (Cf. *Lexique*).

la sobriété du « grand goût » dont nous avons vu avec notre voyageur qu'il n'est pas le privilège d'une seule époque ; de l'autre les recherches d'un art tour à tour puissant ou subtil, qui cultive jusqu'à l'étrange l'illusion naturaliste. Décidément, lorsque Montesquieu quitte Florence pour Rome, il est bien préparé à en goûter les contrastes.

CHAPITRE IV

LES DEUX ROME

CONQUIS par Florence, Montesquieu ne s'est pas hâté de gagner Rome. Et après son départ de Toscane il a encore pris le temps d'un coup d'œil à Viterbe : non pour ses églises romanes ou pour le palais des papes, mais pour ses fontaines, dont l'une surtout, aux trois bassins superposés, l'a séduit par son ingénieuse simplicité (1). A l'approche de la Ville Éternelle, tandis qu'il suit la *Via Appia*, aucune émotion particulière ne l'étreint. Et à travers des réflexions prosaïques sur le mauvais entretien de la campagne romaine ou sur l'art de construire les routes nous le suivons jusqu'à cette note dépourvue de poésie : « J'arrivai à Rome le 19 janvier 1729, au soir... » (2). En ce début du XVIII^e siècle le voyage à Rome n'est pas encore devenu un pèlerinage lyrique. Mais dix ans plus tard, sans aller jusqu'aux larmes que versera Dupaty, de Brosses laissera paraître quelque émotion (3). Une fois de plus le journal de Montesquieu se distingue par sa sécheresse.

Impassibilité n'est pas indifférence. La longueur de ce séjour à Rome en est un premier signe : près de six mois, coupés par un rapide voyage à Naples. Peu avant sa mort Montesquieu se souviendra de Rome avec nostalgie : « J'y ai passé pendant huit mois [*sic*], le temps le plus heureux de ma vie, et le temps où je me suis le plus instruit » (4). Bonheur de l'intelligence autant et plus que du cœur : l'impression n'en a pas moins été profonde et durable. Et si Montesquieu a senti le charme de Rome en intellectuel, non en

(1) *Voyages, op. cit.*, p. 1093.

(2) *Ibid.*

(3) Cf. *op. cit.*, t. II, pp. 8-9. Sur les deux grands thèmes littéraires de l'arrivée à Rome et du départ, voir Michéa, *op. cit.*, pp. 51 sq.

(4) Lettre du 21 février 1754, à un correspondant inconnu. (*Œuvres complètes*, t. III, p. 1496).

mystique ou en poète, le plaisir esthétique a été une composante essentielle de son bonheur romain. Ville cosmopolite, centre international d'intrigues religieuses et diplomatiques, la capitale de la chrétienté devait intéresser, sinon émouvoir, un « philosophe ». Mais Montesquieu a surtout aimé en Rome la Ville Éternelle, vieille de vingt-cinq ou vingt-six siècles, la métropole culturelle de l'Occident : une ville musée où « chacun croit trouver sa patrie » (5) ; une ville « où les pierres parlent » et où « on n'a jamais fini de voir » (6).

Ce plaisir visuel jamais lassé, il l'a goûté en flânant de palais en églises ou bien autour de ces fontaines dont il rêvait d'orner Paris (7). Mais il ne s'est pas contenté de le savourer en détail. Fidèle à une habitude dont son journal romain nous fait confidence, il a dû gagner dès le soir ou le lendemain de son arrivée quelque hauteur « pour voir le tout ensemble » (8) : peut-être le Janicule qui offre un panorama complet, plus sûrement le Pincio et d'abord la terrasse de la Trinité-du-Mont, tout proches de la place d'Espagne et de l'hôtel *Monte d'Oro* où le voyageur s'était sans doute installé (9). Un peu plus tard le voici au Capitole, dans « une espèce de loge », au plus haut du couvent des cordeliers de l'*Ara-Coeli*, d'où « on voit tout Rome bien à son aise » : tant de réflexions lui viennent à ce spectacle qu'il en oublie de rendre aux moines la clé de son observatoire (10). N'a-t-il pas été frappé, comme le sera de Brosses, par le contraste entre le bel alignement des rues modernes et le fouillis des petites places et des ruelles capricieuses, où le regard se perd ? « Rome, dit-il, n'est embellie que depuis deux siècles » (11).

« La plus belle ville du monde » (12) ne se livre pas aisément au visiteur étranger. Désireux de préciser cette première vue d'ensemble et d'orienter ses promenades, Montesquieu a recours aux livres. Pour compléter Misson et Rogissart le choix ne lui manque

(5) *Voyages, op. cit.*, p. 1108.

(6) *Ibid.*, p. 1127. A rapprocher d'une lettre à Solar, du 7 mars 1749 : « Je ne suis pas surpris que vous aimiez Rome et, si j'avais des yeux, j'aimerais autant habiter Rome que Paris ; mais comme Rome est tout extérieur, on sent continuellement des privations lorsqu'on n'a pas des yeux » (*Correspondance, op. cit.*, p. 1199).

(7) *Voyages, op. cit.* p. 1140. « Pour orner Paris il faudrait y faire des fontaines, comme à Rome : une à la descente du Pont-Neuf, avec une place ; une autre à l'autre bout ».

(8) *Ibid.*, p. 1102. « Quand j'arrive dans une ville, je vais toujours sur le plus haut clocher ou la plus haute tour, pour voir le tout ensemble, avant de voir les parties et, en la quittant, je fais de même, pour fixer mes idées ».

(9) Cf. R. Shackleton, *Montesquieu. A critical biography*, 1961, p. 102.

(10) *Voyages, op. cit.*, p. 1134.

(11) *Ibid.*, p. 1103 (Cf. de Brosses, *op. cit.*, t. II, p. 11 : « Il n'y a rien de plus aisé que de savoir la ville en gros, et rien de si difficile que de s'en démêler en détail »).

(12) *Ibid.*, p. 1152.

pas. Héritière lointaine des *Mirabilia urbis Romae* du Moyen Age, conçus à l'usage des pèlerins, toute une littérature polyglotte énumère au XVIII^e siècle les merveilles de Rome. Simples catalogues le plus souvent, qui se pillent sans vergogne et répandent une érudition collective tout impersonnelle, enrichie mais peu modifiée d'une génération à l'autre, si bien qu'on ne peut s'attendre à y trouver une image fidèle du goût contemporain. De Brosses utilisera la *Description* du français Deseine, interminable nomenclature en quatre volumes (13). Montesquieu préfère des ouvrages italiens, aussi compacts mais plus récents, ou du moins plus récemment mis à jour, l'un de 1725, deux autres de 1727, qui iront ensuite prendre place dans sa bibliothèque de La Brède (14). Cependant, à Rome comme à Florence, il compte surtout sur les informations orales que peuvent lui donner artistes ou amateurs. Si la science du chevalier Jacob, retrouvé sur les bords du Tibre (15), lui paraît peut-être insuffisante, il n'est pas en peine de se trouver d'autres *ciceroni*. Grâce à de nombreuses lettres de recommandation, grâce à un ami florentin, l'abbé Niccolini, grâce au cardinal de Polignac, ambassadeur de France — « homme plein de savoir, de politesse et d'esprit » (16) — les relations utiles et agréables ne lui font pas défaut. Dans les dernières semaines de son séjour un homme qui restera l'un de ses amis les plus chers, le P. Gaspard Cerati, l'accompagnera aux environs de Tivoli et de Frascati. A Gensano ils sont reçus ensemble par l'un des prélats romains les plus cultivés, le vieux cardinal Imperiale (17). Dès le mois de janvier Montesquieu rend visite au cardinal Alessandro Albani qui sera trente ans plus tard le protecteur de Winckelmann et possédait déjà en 1729 la première collection romaine de médailles et de sculptures antiques (18). Polignac lui-même était un collectionneur averti. A sa

(13) *Op. cit.*, p. 25. La première édition est de 1690. Le livre n'est guère qu'une compilation de guides italiens. Montesquieu ne le mentionne pas, non plus que l'ouvrage moins fastidieux et beaucoup plus personnel d'un autre de ses compatriotes, François de Ragenet, *Les Monuments de Rome...* (Amsterdam, 1701 ; seconde édition, *ibid.*, 1702 ; trad. anglaise, 1723).

(14) *Catalogue...*, *op. cit.*, n^{os} 2866 et 2867. Le titre anonyme indiqué au premier numéro correspond en fait à deux recueils différents, imprimés à Rome la même année 1727 : *Descrizione di Roma antica*, 614 p. in-8^o ; et *Descrizione di Roma moderna*, 780 p. in-8^o. Le troisième guide (N^o 2867) — G.-F. Cecconi, *Roma sacra e moderna...*, 775 p. in-8^o — est aussi une réédition augmentée d'un ouvrage du XVII^e siècle. Nous avons pu les consulter tous les trois à la *Biblioteca Herziana*, ainsi qu'un recueil de planches gravées que Montesquieu avait sans doute acquis à Rome avec les volumes précédents : G.-B. Falda, *Le Fontane di Roma*, 1691, 2 vol. in-4^o (*Catalogue*, n^o 1702).

(15) Cf. *Correspondance*, *op. cit.*, p. 929 (*Les Voyages* ne font aucune allusion à ces retrouvailles).

(16) *Ibid.*

(17) *Voyages*, *op. cit.*, p. 1183.

(18) *Ibid.*, p. 1098.

mort en 1741 il laissera une galerie de 190 toiles ainsi qu'un très grand nombre d'antiques de toute espèce (19). C'est à lui que Montesquieu doit de connaître le caricaturiste Ghezzi qui s'amuse un jour à croquer la silhouette du « Président Montascù » (20).* Et surtout, protecteur officiel de l'Académie de France, l'ambassadeur fournit à son hôte les guides les plus compétents : le peintre inconnu qui accompagne Montesquieu à la Farnésine dans les derniers jours de février était vraisemblablement un pensionnaire du palais Mancini (21). Dans le même milieu le Président se lie avec deux artistes de premier plan, Adam l'aîné (22) et Bouchardon (23). Et bien qu'il ne nomme pas le directeur de l'Académie on imagine mal qu'il n'ait jamais rencontré Nicolas Wleughels, peintre de second ordre mais animateur efficace, auquel l'Académie de France doit l'une de ses époques les plus brillantes.

Comme Polignac lui-même Wleughels a le goût très large. Sa correspondance officielle, l'importante préface de son édition des *Dialogues sur la peinture* de Dolce (1735), témoignent de son éclectisme. Il souhaite que ses pensionnaires puissent séjourner en d'autres villes italiennes que Rome, notamment à Venise (24). S'il leur recommande, bien entendu, de copier Raphaël et Annibal Carrache, il les laisse choisir eux-mêmes d'autres modèles, notamment Pierre de Cortone (25). Son grand principe, c'est qu'il faut surtout « s'impatroniser du vrai » (26). Mais il sait aussi allier la fermeté au libéralisme. Il remet en honneur la tradition du « morceau de marbre pour le Roi », qu'avait négligé son prédécesseur, Poerson. Il incite ses sculpteurs à collaborer aux recherches archéologiques du cardinal de Polignac et à s'inspirer des Anciens ; dans les premiers mois de l'année 1729 Adam est employé par le cardinal

(19) Cf. P. Paul, *Le Cardinal Melchior de Polignac*, 1922, pp. 372-375.

(20) Conservé à la Bibliothèque Vaticane, le croquis a été récemment publié par Mme P. Berselli Ambri (*L'opera di Montesquieu nel settecento italiano*, op. cit., p. 80).

(21) Cf. *Voyages*, p. 1115 : « J'ai été avec le sieur... peintre, au Petit-Palais Farnèse... » Il y avait alors six peintres parmi les pensionnaires de l'Académie : cinq nouveaux venus, Bernard, Blanchet, Dandré-Bardon, Subleyras et Trémollières, ainsi qu'un ancien, de Lobel. Mais l'Académie logeait également des auditeurs libres : tels Boucher et Carle Van Loo. (Voir la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, publiée par A. de Montaignon, Paris, 1887-1912, t. VII, pp. 402-403 et *passim*). Le peintre de Montesquieu est peut-être l'obscur de Lobel : installé à Rome depuis plusieurs années, il avait été remarqué par Polignac et au printemps 1729 il travaillait à un grand portrait allégorique du cardinal (Cf. Rouchon, *La mission du cardinal Melchior de Polignac à Rome*, 1927, p. 154).

(22) *Voyages*, op. cit., p. 1143.

(23) *Ibid.*, p. 1141.

(24) Cf. Fontaine, op. cit., pp. 180 sq. Est-ce un hasard si l'on trouve le même vœu dans le journal de Montesquieu ? (op. cit., p. 1140).

(25) Voir sa lettre au duc d'Antin, du 26 mai 1727 (Montaignon, op. cit., t. VII, p. 29).

(26) *Ibid.*, t. VII, p. 324 (Référence empruntée à Fontaine, loc. cit.).

à restaurer des antiques ; quant à Bouchardon qui vient de remporter le concours pour le tombeau de Clément XI, il achève sa copie du *Faune Barberini* — aujourd'hui au Louvre — parallèlement à toute une série de bustes (27).

Montesquieu retrouve donc à Rome, encore plus accusée qu'à Florence, une dualité d'inspiration et de style qui lui était déjà familière. Sobriété ou exubérance, sérénité ou mouvement, rigueur classique ou animation baroque : entre ces valeurs opposées il ne choisira pas de façon exclusive. La ville de Raphaël et celle du Bernin le retiendront également, même si sa raison critique sympathise davantage avec la première. Pour l'amateur c'est sans doute une chance d'être venu à Rome à ce moment incertain où le baroque, essoufflé, conserve son prestige, tandis que le retour à la règle et à la mesure, que beaucoup commencent à souhaiter, n'a pas encore engendré un formalisme doctrinaire : une chance pour le goût artistique d'un homme de lettres que sa formation prédisposait aux simplifications dogmatiques. Au contact de Rome et du milieu artistique franco-italien où Polignac l'introduit, Montesquieu va pouvoir épanouir et préciser, sans raideur et sans parti pris, ses tendances classiques.

**

Classicisme presque tout *moderne* : il convient de le noter d'abord, ne fût-ce que pour s'en étonner. A Florence Montesquieu avait pris la peine d'établir longuement un catalogue raisonné de la galerie du Grand-Duc. A Rome sa curiosité est en net retrait par rapport au mouvement antiquisant que patronnent Polignac ou Albani. Il accompagne le premier sur des chantiers de fouilles et visite avec lui les vestiges de la *Domus Aurea* (28) ; chez le second il examine quelques statues égyptiennes (29). Il s'intéresse un instant à la topographie de la ville primitive (30), relève une inscription (31), examine quelques médailles (32), retient les noms qui font alors autorité parmi les antiquaires, Bianchini ou Samuel Pitiscus (33). Mais tout cela manque de conviction et d'esprit de suite. Montesquieu n'a pas la vocation de l'archéologie. Trop « philosophe » pour s'astreindre à une érudition minutieuse, il manque

(27) Notamment ceux du baron de Stosch (1727) — Montesquieu a connu cet antiquaire, un peu espion (Cf. *Voyages*, p. 1112) — et de Polignac lui-même (1730 et 1731).

(28) *Voyages*, *op. cit.*, p. 1105.

(29) *Ibid.*, p. 1099. Voir aussi p. 1113.

(30) *Ibid.*, pp. 1137-1138. Même curiosité, très passagère, à propos de la colonne Antonine (*ibid.*) et de la villa de Domitien (p. 1182).

(31) *Ibid.*, p. 1173.

(32) *Ibid.*, pp. 1138-1139.

(33) Sur le premier voir *ibid.*, p. 1105 et 1128. Sur le second, *ibid.* p. 1183.

peut-être de l'imagination nécessaire pour recréer le passé à partir de ses débris. De Brosses saura entendre beaucoup mieux que lui le langage des pierres : ce sceptique avouera ne pouvoir contempler « la vieille majesté » et les « augustes solitudes » du Colisée sans « quelque petit saisissement » (34), et le vandalisme sacrilège des Romains du XVIII^e siècle lui arrachera plus d'une protestation (35). Montesquieu n'a pas de tels accents. Esprit positif, il ignore la poésie des ruines. S'il lui arrive d'admirer les « beaux restes » d'un palais (36) ou des ruines « respectables » ... par leurs dimensions (37), le spectacle d'une ville mise au pillage par la cupidité de ses habitants ne lui inspire qu'une épigramme : « Rome nouvelle vend pièce à pièce l'ancienne » (38). Pour lui les vieilles pierres ne sont, en elles-mêmes, que des matériaux :

« Il n'y a rien à perdre, à Rome, à faire fouiller la terre : les briques seules, que l'on en tire, vous paient de la façon. On y gagne les porphyres et autres marbres durs, dont l'espèce se perd, et on les réduit tous en surface » (39).

Ce sens de l'utile, poussé jusqu'à l'irrespect, n'exclut certes pas tout intérêt esthétique. Mais le voyageur, fort de l'expérience acquise, estime avoir gagné le droit d'être difficile. Il reproche leur « raideur » aux peintures du palais de Néron (40) et n'admire pas sans réserve la célèbre *Noce Aldobrandine* : « Le dessin en est bon, les attitudes, belles ; mais nous peignons mieux » (41). Une mosaïque grecque le déçoit par la pauvreté de ses couleurs (42). Les deux beaux chevaux de marbre, à demi cabrés, de la place du Quirinal ont à son avis l'encolure trop large (43). Comme Bouchardon qui lui en avait suggéré la remarque, il juge que les enfants antiques, adultes en réduction, manquent de vérité (44). Est-ce aussi sous l'influence du sculpteur français qu'il en vient presque à renier ce qu'il écrivait naguère ? Les Anciens avaient l'art de faire sentir la présence du corps sous les draperies de leurs statues. A

(34) *Op. cit.*, t. II, p. 218.

(35) Par exemple devant la *Curia Antoniana*, déshonorée par « l'infâme torchis » du bureau des Douanes, *ibid.*, pp. 55-56.

(36) *Op. cit.*, p. 1105.

(37) *Ibid.*, p. 1180.

(38) *Ibid.*, p. 1139. Pour mettre un terme à ce pillage, il envisage une loi ingénieuse qui interdirait pratiquement la vente de statues antiques à des étrangers (*ibid.*, p. 1101). Mais l'idée qu'il faudrait protéger aussi monuments et sites archéologiques ne l'effleure pas.

(39) *Ibid.*, p. 1105.

(40) *Ibid.*

(41) *Ibid.*, p. 1096. A rapprocher du jugement dédaigneux de Roger de Piles, comptant « pour très peu de chose quelques restes de peinture antique que l'on voit à Rome » (*Cours de Peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708, p. 423).

(42) *Ibid.*, p. 1185.

(43) *Ibid.*, p. 1134.

(44) *Ibid.*, p. 1141.

Florence Montesquieu admirait cette habileté suprême ; il y voit maintenant un procédé discutable : « Comme ils mouillaient les linges pour faire paraître mieux le nu, ils ont fait une chose qui n'est point naturelle ; car il n'est point naturel que l'on ait toujours l'étoffe collée sur la chair » (45).

Malgré ces critiques vétilleuses Montesquieu ne marchande pas son admiration à quelques œuvres particulièrement célèbres : la statue équestre de Marc-Aurèle, au Capitole (46), la *Minerve* du palais Justiniani (47), le *Gladiateur* de la Villa Borghèse (48) ; il trouve même de la grâce à la petite tête de l'*Hercule Farnèse*, alors que la disproportion accentue plutôt la laideur bestiale du personnage... (49). Au Vatican il remarque « le naturel exquis » d'une *Cléopâtre couchée* dont le vêtement colle pourtant à la chair (50). Et il ne néglige bien entendu ni le *Laocoon*, ni l'*Hermès* de Praxitèle (51), ni la démarche légère de l'*Apollon du Belvédère* (52). Mais il ignore la *Niobé* de la Villa Médicis — actuellement aux Offices — que ses guides lui recommandaient (53) ; et alors que de Brosses consacra plusieurs pages au palais du Capitole, il se contente de noter qu'on y voit « de très belles statues dont on trouve la description partout » (54). Visiteur pressé, Montesquieu veut cette fois s'en tenir à l'essentiel. Encore les œuvres qu'il mentionne n'ont-elles droit qu'à un ou deux mots de commentaire : on est loin de l'examen indiscret qu'il faisait subir, à Florence, à la *Vénus Médicis* !

Admettons que le désordre des musées romains — qui n'avaient pas en 1729 la belle ordonnance de la Galerie des Offices — a pu le décourager. Mais il faut chercher ailleurs la raison de cette relative indifférence. A la vérité, si Montesquieu ne s'est pas imposé à Rome le même travail qu'à Florence, c'est qu'il n'en a pas senti le besoin. D'abord parce que la révélation de la beauté antique était désormais pour lui chose acquise, et que l'on ne subit pas deux fois le même choc. Ensuite parce que la Rome moderne accaparait trop son regard. Un texte très postérieur au voyage, une lettre du 24 octobre 1749, où Montesquieu commente une « petite relation

(45) *Ibid.*, p. 1144.

(46) *Ibid.*, p. 1135.

(47) *Ibid.*, p. 1134 (aujourd'hui au Vatican).

(48) *Ibid.*, p. 1141.

(49) *Ibid.*, p. 1116. Il remarque aussi que la statue a les muscles plus marqués par devant que par derrière (p. 1171).

(50) *Ibid.*, p. 1125. Il l'a vue dans la cour du Belvédère. Elle est actuellement au musée Chiaramonti.

(51) *Ibid.* Son *Antinoüs* est notre *Hermès*.

(52) *Ibid.* La remarque est juste, mais peu originale. Cf. Raguénat, *Les Monuments de Rome*, *op. cit.*, p. 239 : « Je ne dis rien de la légèreté de cette statue qui semble nager dans les airs ».

(53) Cf. *Descrizione di Roma Moderna*, *op. cit.*, p. 472. Montesquieu a visité la villa, « très négligée », dit-il (*op. cit.*, p. 1102).

(54) *Ibid.*, p. 1335. Cf. de Brosses, *op. cit.*, t. II. pp. 207-211.

des beautés de Rome » établie par le duc de Nivernais, nous fournit en effet cette double explication de ses silences romains :

« J'avoue que l'Apollon m'aurait séduit à Rome si je n'avais eu le bonheur de passer par Florence, où je jurai une fidélité éternelle à la Vénus de Médicis, qui est le meilleur prédicateur qu'ont jamais eu les Florentins, quoique je n'en connaisse pas bien le succès. Tout ceci ne m'empêche pas de faire un grand saut pour arriver à l'église de Saint-Pierre et passer du merveilleux qui plaît au merveilleux qui étonne » (55).

**

Ce n'est pas d'abord par ses dimensions que Saint-Pierre étonne l'esprit. Tous les voyageurs du XVIII^e siècle en conviennent : au premier coup d'œil la basilique paraît plus petite qu'elle n'est en réalité. La surprise et l'émerveillement naissent à la réflexion, lorsque le visiteur comprend que la justesse des proportions de l'édifice lui en a d'abord masqué l'immensité (56). Quand Montesquieu en fait à son tour la remarque il vérifie la justesse de la règle qu'il avait formulée dans *l'Essai sur le goût* : « Il faut aux grandes choses de grandes parties » (57). Tout est grand à Saint-Pierre, écrit-il, sauf la façade extérieure du portique de Maderna, à la fois mesquine et lourde par la faute des « trop chétives lucarnes » dont elle est percée et des petites colonnes de marbre qu'écrasent, colossales, leurs voisines de pierre (58). A ce défaut près Saint-Pierre est à la fois « le plus grand édifice et le plus parfait (59). Le dôme même « paraît léger » alors que « Saint-Pierre découpé ferait dix à douze églises... » (60).

La vraie grandeur est discrète parce qu'elle est proportionnée. La diversité nécessaire des parties y est soumise à l'ordre souverain du tout. Montesquieu découvre chez Michel-Ange un exemple de cet équilibre difficile. Certes l'architecte a eu tort, selon lui, de prévoir deux colonnes trop grêles pour la façade massive de la porte du Peuple (61) ; et à Sainte-Marie-des-Anges des moines « sans goût » ont défigurés par un portail ridicule l'édifice grandiose qu'il

(55) *Correspondance, op. cit.*, t. III, p. 1262.

(56) *Voyages, op. cit.*, p. 1123. Cf. Rogissart, *op. cit.*, t. II, pp. 125-126 ; de Brosses, *op. cit.*, t. II, p. 153, etc...

(57) *Œuvres complètes*, t. I, p. 620.

(58) *Voyages, op. cit.*, pp. 1137 et 1169. Montesquieu regrette que le portique n'ait pas été traité plutôt dans le style du Panthéon. De Brosses aura la même idée, mais sa critique sera beaucoup plus vague (*op. cit.*, p. 153).

(59) *Ibid.*, p. 1133. « Deux circonstances rares », précise Montesquieu, en opposant cette perfection à ce qu'il a entendu dire de Saint-Paul de Londres.

(60) *Ibid.*, p. 1147.

(61) *Ibid.*, p. 1168.

avait conçu (62). Mais aucune faute n'altère l'ordonnance de la place du Capitole ; là l'unité est parfaite et le visiteur ne manque pas d'y être sensible, même s'il n'analyse pas son impression (63). Il admire de même l'harmonie du palais Farnèse, l'un des trois plus beaux d'Europe avec Pitti et le Luxembourg, « uni » comme un dé (64). Et cette exigence d'unité se retrouve dans le jugement qu'il porte sur les autres édifices romains. Malgré son ampleur, malgré le charme de ses lignes incurvées, l'escalier de la Trinité-du-Mont * ne trouve pas grâce à ses yeux. Montesquieu prend nettement parti dans les discussions que soulevait à Rome l'ouvrage tout récent de F. de Sanctis. Pour sa part, il l'aurait voulu moins subtil et plus solide (65), et il déplore que les terrasses superposées viennent sans nécessité rompre la perspective. De là cette remarque chagrine : « L'escalier de la Trinité-du-Mont est de mauvais goût. Il est sans aucune espèce d'architecture, et on ne le voit presque pas... » (66). Inutiles également, à l'en croire, les deux colonnes géantes qui encombrant la façade de *San Carlo in Corso* (67). La vraie grandeur n'est pas ce gigantisme, elle obéit aux règles de la raison, comme à Saint-Pierre, comme à l'église du *Gesù* « une des plus belles de Rome pour l'architecture et l'exactitude des proportions » (68).

Ce rationalisme esthétique, Montesquieu devait être tenté de le traduire en chiffres. Le voici donc qui reprend son d'Aviler, fidèle interprète de Vignole, et peut-être un Vitruve (69), pour compléter sa documentation et fixer ses idées. Il définit quelques termes techniques, donne des règles pour le dessin des portes et des fenêtres,

(62) *Ibid.*, p. 1122. Remaniée au milieu du XVIII^e siècle, l'église n'a plus le même aspect qu'au temps de Montesquieu, mais sa majesté lui est restée.

(63) « C'est une belle chose que le Capitole !... » (*ibid.*, p. 1139). Dupe de la symétrie, il croit la place « carrée » alors qu'elle est en forme de trapèze.

(64) *Ibid.*, p. 1147 et p. 1133 : « Il semble jeté au monde [l'édit. R. Caillois, p. 701, donne *moule*], tant il est uni ; c'est un dé ».

(65) *Ibid.*, p. 1102. « ...un mauvais ouvrage : une partie est tombée l'hiver passé dans une inondation ».

(66) *Ibid.*, pp. 1122-1123.

(67) Voir *ibid.*, p. 1170, où un Saint-Charles est classé, « à la façade près », parmi les « bonnes » églises. Il s'agit plus sûrement de *San Carlo in Corso*, vaste église dont la coupole — l'une des plus grandes de Rome — devait plaire à Montesquieu, que de *San Carlo ai Catinari*.

(68) *Ibid.*, p. 1123. Dessiné par Vignole, le plan du *Gesù* a inspiré d'autres églises romaines, par exemple Saint-Ignace (que Montesquieu appelle « l'église du collège romain », p. 1097) et Saint-André-de-la-Vallée (*ibid.*, p. 1170).

(69) Le catalogue de La Brède mentionne plusieurs éditions du *De architectura*, en latin, en italien et en français (n^{os} 1717 à 1721). Montesquieu possédait en particulier la traduction française de Claude Perrault (n^o 1719). Des deux mentions de Vitruve que contient son journal (*op. cit.*, p. 1158 et p. 1201) la première, qui concerne Naples, est antérieure au second séjour romain, tandis que la seconde le suit de peu.

explique quels rapports numériques doivent unir les divers éléments d'une colonne corinthienne, s'intéresse à l'emploi de la corniche architravée... (70). A la lecture de ces notes sèches, décousues, et parfois obscures, on est frappé d'abord par l'effort de précision dont elles témoignent, puis par un ton didactique dont le voyageur nous avait un peu fait perdre l'habitude. Comme il arrive, le dogmatisme est ici d'autant plus marqué que la science est moins assurée. Lorsqu'il se fait théoricien Montesquieu use et abuse des verbes *devoir* et *falloir*, non sans simplifier beaucoup les vues des spécialistes (71). Dans la pratique il a heureusement le goût plus libéral et plus nuancé.

La solennité froide du *Gesù* est un aspect essentiel de l'art romain, mais elle n'en épuise pas la diversité. Or celle-ci a particulièrement frappé Montesquieu : « Ce que je trouve de merveilleux à Rome, c'est que toutes les églises ne se ressemblent presque pas, parce qu'elles ont été, la plupart, bâties par de grands maîtres... » (72). Ainsi le respect de certaines règles, fondées en raison, n'implique pas une lassante uniformité. Au *Gesù* même quel contraste entre la simplicité rigoureuse du plan à nef unique et la somptueuse décoration intérieure ! Certes au XVIII^e siècle la décoration en était moins riche qu'aujourd'hui : mais Montesquieu a vu et apprécié « la magnifique chapelle de Saint-Ignace », œuvre d'Andrea Pozzo (73), et à l'église Saint-Ignace la voûte peinte en trompe-l'œil par le même artiste, dont il ne dit rien, ne lui a du moins pas gâté la beauté des proportions de tout l'édifice (74). A Rome le classicisme le plus dépouillé s'accommode des effets les plus artificieux. Et inversement il arrive qu'une nécessité secrète gouverne d'apparents caprices. Montesquieu a eu le mérite de le comprendre, sans se laisser abuser par les oppositions factices des faiseurs de systèmes.

Selon d'Aviler les imaginations bizarres des architectes italiens modernes menaçaient de replonger l'art dans la barbarie gothique (75). Montesquieu est loin d'éprouver cette crainte au même degré, et il n'aperçoit pas de rupture dans l'architecture romaine des deux derniers siècles : « Depuis Michel-Ange, les cavaliers Bernini et Borromini, tous deux excellents architectes, ont beau-

(70) *Voyages, op. cit.*, pp. 1168-1169.

(71) Cf. p. 1168. « Les portes et les fenêtres doivent être composées de deux carrés » (c'est-à-dire avoir en hauteur le double de leur largeur). D'Aviler (*op. cit.*, t. I, p. 116) formule en substance le même principe, mais avec bien des nuances que Montesquieu supprime.

(72) *Ibid.*, p. 1122.

(73) *Ibid.*, p. 1097 et p. 1123.

(74) *Ibid.*, p. 1097.

(75) Voir la *Préface* de son *Cours d'architecture, loc. cit.* Ce n'est pas, à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, une opinion isolée. Cf. Paolo Portoghesi, *Saggi sul Borromini*, Rome, 1958.

coup embelli la ville de Rome » (76). Avec la majestueuse colonnade de la place Saint-Pierre, le Bernin n'a-t-il pas conçu le seul cadre qui fût digne de la basilique ? Montesquieu ne mentionne pas la colonnade, sauf peut-être dans cette brève note : « Le dehors de Saint-Pierre est admirable » (77). Mais on ne peut douter des sentiments qu'a dû lui inspirer cet art grandiose de la mise en scène. Il loue du reste globalement toute l'œuvre architecturale du Bernin (78). Et lorsqu'il énumère cinq « très bonnes églises » de Rome, il place au même niveau que le *Gesù* ou *San Andrea della Valle* l'ouvrage préféré du maître, où triomphe le plan elliptique, *San Andrea al Quirinal* (79). A côté de la ligne droite la simplicité qu'aime Montesquieu admet donc aussi la ligne brisée et les courbes sinueuses : tel, à Sainte-Marie-de-la-Paix, le portique circulaire de Pierre de Cortone, dont l'effet est souligné par les ailes concaves ; Montesquieu l'admire, tout en remarquant avec justesse que cette façade « ressemble à un théâtre » (80). Et il ne se laisse pas déconcerter par une architecture encore plus « singulière », comme celle de l'église Sainte-Agnès-en-Lice, place Navone, où deux campaniles ovales à trois étages encadrent et dominent une façade concave (81). Tout près de la place d'Espagne un autre ouvrage de Borromini retient son attention : *San Andrea delle Fratte*, avec son campanile en spirale (82). Enfin au carrefour des Quatre-Fontaines il remarque avec admiration la gracieuse petite église de *San Carlino* * : l'ensemble n'a pas la solennité de Saint-André-du-Quirinal, mais à l'intérieur une décoration plus sobre met peut-être davantage en évidence la subtilité des lignes, Montesquieu examine surtout la façade onduleuse et s'attache à la justifier :

« La façade, qui est très petite, est un ouvrage admirable de Borromini, et très singulière. Comme le lieu est petit, il a fait la façade convexe en partie et en partie concave : ce qui allonge la ligne que l'œil a à parcourir » (83).

Ici l'ingéniosité du critique rivalise avec celle de l'architecte. Certes *San Carlino* est situé à l'angle de deux rues, mais rien ne prouve que le manque de place suffise à expliquer la fantaisie de

(76) *Voyages, op. cit.*, p. 1120.

(77) *Ibid.*, p. 1169.

(78) *Ibid.*, p. 1177. « Tout ce que Vignole a fait, le Bernin et Pierre de Cortone, en fait d'architecture à Rome, est très bon ». La seule critique qu'il adresse au Bernin porte sur les niches imprudemment pratiquées dans les piliers de Saint-Pierre (*ibid.*, p. 1120).

(79) C'est le « Noviciat des Jésuites », mentionné p. 1170. Les deux autres églises sont *San Carlo in Corso*, que nous avons déjà rencontré, et la *Chiesa Nuova*, c'est-à-dire *S. Maria in Vallicella*, construite au XVI^e siècle et décorée au XVII^e par P. de Cortone. Cette simple liste montre bien l'éclectisme de Montesquieu.

(80) *Op. cit.*, p. 1170.

(81) *Ibid.*, p. 1132.

(82) *Ibid.*, p. 1168.

(83) *Ibid.*, p. 1122.

l'artiste. A la fois séduit et embarrassé, Montesquieu rationalise l'inspiration tourmentée de Borromini. L'intérêt qu'il porte au plus original des architectes romains de l'âge baroque n'en est pas moins méritoire : en 1729 Borromini n'est pas encore victime du discrédit qui le frappera dans la seconde moitié du siècle, mais il est déjà discuté, et tous les voyageurs étrangers ne témoignent pas à son œuvre la même compréhension (84). Mais à l'attrait de l'étrange, que Montesquieu éprouve fortement, se mêle une inquiétude. La virtuosité de Borromini lui apparaît comme un cas limite, l'expérience paradoxale d'un grand génie solitaire, qui défie toute imitation :

« Le Borromini, voulant contrecarrer le Bernin, a imaginé une architecture nouvelle : c'est un gothique mis en règle ; et s'est éloigné des Anciens, qui ne se servaient jamais que de l'angle droit. Mais il faut bien qu'un autre que lui se garde de le suivre » (85).

Pour classer ses impressions Montesquieu ne dispose pas de nos étiquettes commodes et trompeuses. Plus savant, armé de catégories nettes et d'un vocabulaire plus précis, il aurait peut-être été moins sensible à l'unité monumentale de Rome, où se fondent les apports contrastés des individus et des générations. Mais s'il n'a pas songé à opposer Bernin à Vignole ni à séparer par la pensée ce qu'avait uni le plaisir des yeux, sa perspicacité n'a pas ignoré les tendances divergentes qui menaçaient au début du XVIII^e siècle l'équilibre romain. Aussi le modernisme de son goût se fixe-t-il spontanément des bornes. Il était déjà remarquable que, parmi toutes les fontaines de Rome collectivement louées dans son journal, la seule à être décrite avec quelque détail ne fût pas la plus célèbre, celle de la place Navone, mais la majestueuse *Acqua Paola** du Janicule, solennel portique à cinq arcades construit par Fontana dans les premières années du XVII^e siècle (86). La prédilection de Montes-

(84) Comme d'Aviler, le P. Labat dénonce cette « extravagance » et conclut avec ironie : « Je crois que s'il avait vécu plus longtemps il aurait mis les bases des colonnes à la place des chapiteaux » (*op. cit.*, t. III, p. 284). Au témoignage du Président de Brosses qui, personnellement, n'est pas insensible aux « caprices » de Sainte-Agnès, « on trouve beaucoup de choses à reprendre dans l'architecture de cet édifice, plus magnifique que régulier » (*op. cit.*, t. II, p. 119).

(85) *Op. cit.* Montesquieu simplifie un peu et oublie la forme du Panthéon... Mais un cercle n'est pas une ellipse. — Même remarque p. 1125 : « Les ouvrages d'architecture du Borromini sont ordinairement singuliers et originaux. Ceux qui ont voulu perdre les règles de vue pour l'imiter, n'ayant pas son génie, sont tombés... »

(86) *Ibid.*, pp. 1129-1130. Rappelons que la fontaine de Trévi n'était pas encore construite. Sur celle de la place Navone, voir par exemple l'enthousiasme de Ragueneau, *op. cit.*, pp. 145-149, et celui du Président de Brosses, *op. cit.*, t. II, p. 117.

quieu pour ce que l'on a longtemps appelé le style jésuite, les réserves discrètes qui tempèrent son admiration pour Borromini vont dans le même sens. Montesquieu n'est vraiment à l'aise devant les chefs-d'œuvre de l'art baroque que lorsque celui-ci consent à rester « raisonnable ». Ce qu'il dit des églises de Borromini, il le répète encore plus fermement, pour la statuaire et la peinture, des deux autres maîtres du baroque romain : « Le Bernin et Pierre de Cortone ont gâté l'école romaine » (87).

**

Montesquieu avait découvert à Florence le réalisme puissant du Bernin et admiré à Sienne l'étonnante *morbidezza* des statues de la chapelle Chigi. A Rome son jugement est beaucoup plus critique. Nous ne savons à propos de quel ouvrage, agacé par l'affectation outrancière des draperies, il a cette formule, dédaigneuse : « Le Bernin a l'air petit-maître » (88). Dissociant l'architecte et le sculpteur, Montesquieu réserve donc au premier toute son admiration. Toutefois lorsqu'un peu plus tard, en compagnie de Bouchardon, il visite la villa Borghèse, le voici qui retrouve une part de son premier enthousiasme. A la *Daphné* pathétique et gracieuse du groupe d'*Apollon et Daphné* * — bondissant, les bras levés au ciel, dans un suprême effort pour échapper à son poursuivant — il reproche, non sans justesse, une beauté trop parfaite, des membres « trop menus, trop exactement ronds » ; mais il admire sans restriction la délicatesse de la chevelure, la finesse extrême des mains métamorphosées en feuillages (89). Déconcerté par « la physionomie basse et même mauvaise » du *David* (quel contraste en effet entre cette tension proche de la grimace et l'attitude sereine et triomphante du héros de Michel-Ange, image de la force tranquille !), il ne se lasse pas de détailler le buste, saisissant de vie, du cardinal Scipion Borghèse : « tout cet âpre de la chair d'un homme un peu rude », les lèvres charnues, mouillées de salive et qui semblent parler, la souplesse du col laissé entr'ouvert pour ne pas gêner la mobilité de la tête, l'assurance de la barrette, si énergiquement enfoncée qu'elle « fait élever les cheveux », enfin les oreilles, « bien placées et belles » (90). Rien de conventionnel dans cette beauté : docile au ciseau du sculpteur, le marbre s'anime et devient apte à traduire les moindres nuances d'une physionomie. Chacun souscrira donc à cette remarque de Montesquieu : « Le

(87) *Ibid.*, p. 1139.

(88) *Ibid.*, p. 1135.

(89) *Ibid.*, p. 1142. Ragueneau voit dans ce groupe « le miracle de la sculpture moderne » (*op. cit.*, pp. 16-22). Généralement peu favorable au Bernin, de Brosses concède que, chez les deux personnages, « les contours des corps, la beauté des airs de têtes, et surtout les expressions, sont pareillement merveilleux » (*op. cit.*, t. II, p. 46).

(90) *Voyages*, p. 1142, *loc. cit.*

grand art du Bernin, c'est de savoir travailler le marbre : il semble qu'il en ait fait ce qu'il a voulu » (91). Mais l'habileté extraordinaire de l'ouvrier ne l'aveugle pas sur les défauts que son guide lui fait remarquer chez l'homme de goût : dessin peu correct, « petite manière » et virtuosité indiscreète. Encore la dernière critique n'est-elle pas inspirée par l'étonnante *Sainte Thérèse* de Sainte-Marie-de-la-Victoire, mais par la statue de *Sainte Bibiane*, c'est-à-dire la plus sobre peut-être de toutes les figures féminines sculptées par le Bernin : seuls le bras droit à demi levé, l'expression du visage, l'abondance et la diversité savante des draperies rappellent le mouvement théâtral où l'artiste excelle d'ordinaire. Assisté de son compagnon, qui est ce jour-là Adam l'aîné, Montesquieu examine surtout le vêtement et apprécie la vérité des plis, plus grands pour la laine, plus petits pour la soie, dont le jeu savant parvient à suivre, au lieu de la cacher, la ligne du corps. Pourtant que de complications inutiles, quel gaspillage de talent pour atteindre un résultat qu'aurait produit à moins de frais une saine économie des moyens ! « Il a mis un très grand nombre de plis à toutes ces draperies et n'a pas laissé par son art de faire paraître le nu ; en sorte qu'avec beaucoup, il fait beaucoup, au lieu que le Flamand et l'Algarde, avec peu de plis, font de même paraître le nu » (92).

Avec tous ses défauts, rançon de dons exceptionnels, le Bernin avait de « grandes idées » (93). Ses successeurs qui n'ont pas son génie confondent trop souvent la recherche du mouvement et de l'expression avec une gesticulation déclamatoire. Montesquieu ne manifeste un peu d'intérêt qu'à deux d'entre eux : le Français Legros, mort en 1719, dont il a vu, au *Gesù*, le groupe de *La Religion terrassant l'hérésie* (94), et surtout C. Rusconi, le « meilleur sculpteur » (95) romain du début du siècle, disparu quelques semaines avant l'arrivée du Président. « Il y a de lui de très bons ouvrages, note Montesquieu, surtout à Saint-Pierre » (96). Or le *Tombeau de Grégoire XIII*, malgré quelques attitudes théâtrales et une recherche évidente de dissymétrie, demeure une œuvre équilibrée où la tradition de l'Algarde s'unit à celle du Bernin. Spontanément, comme sous l'influence de Bouchardon ou d'Adam (le second ne sera pourtant pas le moins agité des sculpteurs français du XVIII^e siècle), Montesquieu prend parti pour la sobriété. Aux œuvres les plus marquantes de la grande sculpture baroque il est même tenté de

(91) *Ibid.*, p. 1143.

(92) *Ibid.* Montesquieu ne semble pas avoir vu la *Sainte Thérèse*.

(93) « Le Bernin, m'a dit M. Adam, est admirable pour la machine ; c'est ce qu'on appelle en peinture *ordonnance*. Comme il n'a pas la correction du dessin, et que cette correction n'est pas si nécessaire dans une grande machine que dans une seule statue, on ne voit que ses grandes idées, et son défaut devient petit... » (*ibid.*).

(94) *Ibid.*, p. 1120.

(95) *Ibid.*, p. 1199.

(96) *Ibid.*, p. 1120.

préférer des ouvrages moins puissants mais plus discrets : ceux de l'Algarde précisément, dont le *Tombeau de Léon X*, à Saint-Pierre, d'une majesté un peu froide, paraît classique à côté des monuments funéraires voisins de Rusconi et du Bernin (97). Et les critiques que Montesquieu adresse à *Sainte Bibiane* contrastent avec l'admiration qu'il accorde, on l'a vu, au talent délicat de Duquesnoy (dit le Flamand), et surtout à sa *Sainte Suzanne* :

« Le Flamand n'a point tant de plis que le Bernin, ils sont plus moelleux. J'ai vu à l'église de Notre-Dame-de-Lorette, à Rome, une statue de Notre-Dame [*sic*] qui est un chef-d'œuvre. Deux ou trois plis uniques font paraître le nu ; la simplicité de la coiffure de la sainte est admirable » (98).

Notre voyageur a-t-il été déçu de ne rencontrer que rarement à Rome cette belle simplicité ? On s'expliquerait ainsi la brièveté de ses notes sur la sculpture romaine. Dans ses œuvres les plus caractéristiques celle-ci l'a intéressé mais elle ne l'a pas conquis. A Florence notre voyageur avait eu la révélation d'un art qui satisfaisait à la fois sa sensibilité et sa raison ; à Rome son goût demeure florentin. Suivons-le à *Santa Maria del Popolo* : dans l'élégante chapelle Chigi, construite par Raphaël, il a tout au plus un regard curieux pour le *Daniel* du Bernin — mains jointes, bras levés en arc dans un élan d'espérance qui déséquilibre le corps — ; toute sa sympathie va à deux œuvres assurément mieux accordées à la sobriété du décor et que Raphaël avait du reste inspirées, l'*Élie* et le *Jonas* du florentin Lorenzetto : « Ce *Jonas* a tant de grâce qu'il représente toute la grâce qu'a Raphaël dans la peinture » (99).

Rien n'illustre mieux les réticences de Montesquieu devant l'art romain le plus récent que ce simple fait : la seule mention d'un peintre moderne contenue dans ses *Voyages* concerne Carlo Maratta, artiste alors prestigieux, dont les innombrables *Madones* rappelaient quelque peu, dans un registre très affadi, les *Vierges* de Raphaël. Maratta, disparu en 1713, avait été chargé de rajeunir les fresques de la Farnésine : lorsque Montesquieu rend visite à la *Psyché* et à

(97) Sur l'Algarde, cf. *ibid.*, p. 1143, *loc. cit.*

(98) *Ibid.*, p. 1144. Célébrée par Bellori comme un modèle de pureté (cf. Wittkower, *op. cit.*, pp. 177-178), cette *Sainte Suzanne* a exercé une très grande influence. De Brosses (*op. cit.*, t. II, p. 100 et p. 297) rapporte qu'on la classait généralement au quatrième ou au cinquième rang des statues romaines. A la villa Borghèse Bouchardon avait fait remarquer à Montesquieu un autre ouvrage fameux de Duquesnoy, le bas-relief de marbre noir qui représente une *Bacchanale d'enfants* (cf. pp. 1141-1142, *loc. cit.*).

(99) *Ibid.*, p. 1135.

la *Galatée*, il n'omet pas de louer le travail du restaurateur (100). Mais quand il admire les nobles proportions du *Gesù* il n'a pas un mot pour la voûte triomphale de Baciccia, et il ignore de même les grandioses architectures peintes en perspective à celle de *Saint-Ignace* par Pozzo (101). Ce silence sur les deux plus brillants continuateurs de l'œuvre décorative de Pierre de Cortone éclaire la formule citée plus haut : pour Montesquieu la grande époque de l'école romaine ne dépasse pas le milieu du XVII^e siècle. Responsable de la décadence, Pierre de Cortone a donné l'exemple d'un art foisonnant qui frappe les yeux et l'imagination mais déconcerte la raison. Montesquieu avait vu à Florence les motifs mythologiques qui tourbillonnent aux plafonds du palais Pitti (102). A Rome il a pu examiner au moins les deux principales œuvres du maître, au palais Barberini et à *Santa Maria in Valicella*. L'une et l'autre ne lui suggèrent que des remarques chagrines : plis aussi « maniérés » que ceux du Bernin (103), confusion et monotonie — « toujours les mêmes visages » (104) —, enfin ouvrage superficiel qui attire le regard mais déçoit à l'examen (105). Toutes ces critiques ne sont pas nouvelles ; elles situent Montesquieu dans la tradition de Félibien qui reconnaissait à Pierre de Cortone le mérite de la « gentillesse » mais lui reprochait de manquer d'étude et de jugement (106). Peut-être faut-il y voir aussi l'influence de Wleughels : en 1735 le directeur de l'Académie de France s'irritera des éloges hyperboliques décernés à Pierre de Cortone par le critique anglais Richardson dont le *Traité de la peinture et de la sculpture*, en édition française, est de 1728 (107). Mais le jugement sévère et même injuste de Montesquieu — si différent de l'admiration qu'exprimera de Brosses

(100) *Ibid.*, p. 1118. « Carlo Maratta a mis un ciel bleu, au lieu du noir, pour revivifier un peu, et on l'accuse, par jalousie, d'avoir rendu les contours trop taillants [c'est-à-dire *tranchants* ; l'édit. Caillois donne à tort *saillants*], ce qui est (je crois) faux ». Montesquieu visite à Gensano la maison de l'artiste « où il y a une petite salle crayonnée par lui, d'un goût excellent » (*ibid.*, p. 1184).

(101) L'œuvre de Pozzo était particulièrement renommée. De Brosses avoue toutefois à son propos une légère déception : « Cet ouvrage [...] a une grande réputation. En effet il est d'une exécution hardie, facile et surprenante ; mais, quoi qu'il soit récent, les couleurs sont déjà devenues fort brunes. Je crois que dans sa nouveauté il était d'un effet supérieur à celui qu'il produit aujourd'hui » (*op. cit.*, t. II, p. 109).

(102) Mentionnée sans commentaire, *op. cit.*, p. 1090 et 1349.

(103) *Ibid.*, p. 1135.

(104) *Ibid.*, p. 1115.

(105) *Ibid.*, p. 1123.

(106) *Entretiens...*, IX, *op. cit.*, t. IV, p. 168 sq. « Ouvrage vago », dit Montesquieu (*loc. cit.*), ce qui est bien la même idée.

(107) *Préface au Dialogue* de Louis Dolce, *op. cit.*, pp. 33-35. Richardson célébrait en P. de Cortone un paysagiste égal au Poussin et à Claude Lorrain. Wleughels s'élève contre cette comparaison : P. de Cortone, dit-il, avait de la facilité, mais son paysage est « lourd, maniéré, et ne fait pas un grand effet ». A rapprocher du jugement de Montesquieu, p. 1115, *loc. cit.*

pour le « merveilleux plafond » du palais Barberini (108) — traduit surtout le choix raisonné d'un homme qui veut qu'à « l'étonnement » passer des yeux s'ajoute celui, plus durable, de l'esprit.

Cet équilibre de l'agréable et du raisonnable, le visiteur l'a rencontré dans la galerie du palais Farnèse, peinte par Annibal Carrache. Là tous les éléments d'un ample décor mythologique concourent à la joie des yeux : le sujet, inspiré d'Ovide, le mouvement qui entraîne les figures — notamment dans le tableau central, le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane* * —, les tons clairs et légers, les ressources d'une perspective savante (109), et même l'artifice du relief en trompe-l'œil que créent l'opposition des valeurs et les alternances de l'éclairage. Montesquieu remarque justement que le jour vient d'en haut dans les différents tableaux, et d'en bas pour les figures intermédiaires, si bien que les *Ignudi* peints semblent rester discret, que cette inspiration tumultueuse s'impose une discipline : « L'extrême variété des figures, des positions et des carnations » n'est-elle pas rendue plus saisissante par le nombre intentionnellement limité des personnages, et par l'ordre qui en règle la distribution ? « De plus les tableaux sont simples : peu de figures et si bien ordonnées qu'il paraît qu'il y en a encore moins ». La même discrétion fait la délicatesse des paysages, à peine indiqués, où frémissent de jolis feuillages : « Les paysages ne sont pas non plus remplis et confus : un beau ciel et peu de choses, comme la nature ; car les beaux sites ne sont pas confus et pleins » (111).

De la simplicité naît la beauté : de cette simplicité qu'aimait Fénelon et qui n'est pas pauvreté mais réserve réfléchie d'un art supérieur. C'est alors que la science la plus raffinée rejoint « la simple nature ». Toutes les impressions romaines de Montesquieu s'orientent autour de cette double exigence : un art sûr, un art discret. Comme le voulait Félibien la première idée implique, selon Montesquieu, la primauté du dessin sur le jeu des couleurs et elle justifie le premier rang traditionnellement accordé à l'école romaine, fondée par Raphaël et restaurée par Annibal Carrache : « Vous ne sauriez trouver un tableau du Dominiquin, du Guide ou du Carrache, mal dessiné [...]. Vous ne sauriez presque trouver un tableau de l'école de Venise où il n'y ait quelque chose à redire du côté du dessin » (112). Quant à la discrétion nécessaire, elle condamne les effets trop appuyés, les procédés trop visibles, tout ce que Montesquieu critique sous le nom de « manière ». La *manière* entraîne

(108) *Op. cit.*, t. II, p. 62-63.

(109) *Op. cit.*, p. 1344 ; à rapprocher de ce que Montesquieu écrivait à Florence, à propos des plafonds de Vasari, au Palais-Vieux (*ibid.*, p. 1355).

(110) *Ibid.*, p. 1136.

(111) *Ibid.*, p. 1115.

(112) *Pensées*, 401 (971).

la monotonie (113). Elle est le défaut des épigones : après Carrache l'Albane (114) ; après Raphaël Jules Romain : *La Bataille de Constantin* est, certes, « très belle », mais on y sent trop la « façon » du peintre (115), un coloris crayeux (116), un art trop chargé qui grandit par exemple le personnage principal au détriment de la perspective (117), bref rien de « cette douceur, de ce naturel que l'on trouve dans les ouvrages de Raphaël » (118).

On devine le danger d'un tel idéal de « douceur », d'harmonie discrète et d'apparente facilité : proscrire sous le terme dédaigneux de « manière » tout ce qui est la marque d'une forte personnalité, glisser de l'harmonie à la convention et du classicisme à l'académisme. Montesquieu n'évite pas complètement ce travers. Il ignore à peu près Caravage, pourtant bien représenté dans les églises et les galeries romaines (119) : ni le *Crucifiement de Saint Pierre*, de *Santa Maria del Popolo*, ni la chapelle Saint-Matthieu, à Saint-Louis-des-Français, deux églises qu'il a visitées (120), ne lui paraissent mériter le moindre mot. Au naturalisme puissant du Caravage il préfère le talent composite du Guerchin qui pousse parfois jusqu'au mélodrame l'exploitation du clair-obscur mais sait allier les « grâces » au réalisme : ainsi dans la *Sainte Pétronille* que Montesquieu a vu copier en mosaïque pour la décoration de Saint-Pierre (121). Encore plus gracieuse, mais bien molle, la grande composition de Guido Reni au casino Rospigliosi, * qui enchante le regard du visiteur : « J'ai vu l'*Aurore* du Guide qui est un tableau admirable. Le coloris du Guide est vague. Il n'y a rien de si gracieux que ses visages, ni rien de mieux que les chevaux qui traînent le char de l'*Aurore*... » (122). Dans un autre registre et dans un style plus compassé, voici encore un « admirable » tableau, le *Saint Romuald* d'Andrea Sacchi (123) : des attitudes majestueuses, de beaux drapés mais des visages d'une gravité monotone et un coloris bistre et blanc, à peine relevé par le vert sombre d'un arbre et le

(113) *Voyages, op. cit.*, p. 1116. Sur la notion de « manière » voir *Lexique*.

(114) *Ibid.*

(115) *Ibid.*, p. 1124.

(116) *Ibid.*, p. 1136.

(117) *Ibid.*, p. 1118.

(118) *Ibid.*, et p. 1136. Montesquieu est plus indulgent pour la *Madeleine* théâtrale de la Trinité-du-Mont (*ibid.*, p. 1102).

(119) Une seule mention, à propos du palais Justiniani : « Il y a beaucoup de tableaux de Caravage et de tous les autres grands maîtres » (*ibid.*, p. 1134).

(120) Voir *ibid.*, p. 1135, *loc. cit.*, et p. 1210.

(121) *Ibid.*, p. 1119. Montesquieu s'intéresse au procédé de la reproduction en mosaïque, mais il admire beaucoup l'original, qu'il prend du reste pour une *Sainte Cécile*. Son ton est encore plus élogieux pour un *Saint Barthélemy* de la cathédrale de Marino « admirable tableau [...] et des plus beaux qu'il y ait au monde » (*ibid.*, p. 1182).

(122) *Ibid.*, p. 1096. *Vague* traduit l'italien *vago* (Cf. *Lexique*).

(123) *Ibid.*, p. 1130.

bleu pâle du ciel, une harmonie pauvre dont l'unité confine à de la tristesse. Plus expressif assurément, le fameux *Saint Jérôme* * du Dominiquin : devant une arcade ouverte sur un ciel léger et de beaux feuillages volent des angelots qui sont de vrais bébés et non de petits adultes (« très bien faits », dit Montesquieu) ; au premier plan la composition circulaire, le clair-obscur discret guident le regard vers le corps décharné et le visage du saint ; autour de celui-ci la piété, l'inquiétude, l'admiration se peignent dans les attitudes et sur les physionomies de ses compagnons. Montesquieu est justement frappé par le pathétique intense de la scène, « admirable pour l'expression, la dévotion, l'affetto » (124). Mais si le commentaire n'est pas déplacé, il souligne involontairement les limites d'un art qui subordonne les valeurs plastiques à la vérité de l'expression. Et l'on songe à la place abusive tenue dans les théories d'art de l'âge classique, de Poussin à Le Brun et au-delà, par la rhétorique des passions...

Disons-nous que la sensibilité artistique de Montesquieu s'accorde trop aisément avec les idées reçues ? Certes ses choix et ses critères lui sont dictés ici par une tradition qu'il accepte sans presque la discuter. Au XVII^e siècle et au XVIII^e tout étranger cultivé sait qu'il doit voir à Rome au moins quatre tableaux qui sont, par ordre d'importance, *La Transfiguration* de Raphaël, le *Saint Jérôme* du Dominiquin, *La Descente de Croix* * de Daniel de Volterre, enfin le *Saint Romuald* de Sacchi (125). Mais dans ce cadre tracé d'avance à son goût Montesquieu garde pourtant sa personnalité. A l'en croire le troisième tableau du palmarès traditionnel mériterait la seconde place (126). La suggestion peut sembler mineure, mais elle a autant d'intérêt que le sentiment contraire du Président de Brosses, osant avouer sa déception devant un ouvrage aussi célèbre (127). Cette petite manifestation d'indépendance valorise les autres appréciations de Montesquieu ; elle montre que son admiration pour des chefs-d'œuvre reconnus — et parfois surestimés — n'est pas toute de commande : elle ne vient pas d'un touriste docile mais d'un homme qui sait ce qu'il aime. Nul doute qu'il ait été sensible à l'intensité dramatique du tableau : aussi littéraire, en un sens, que le *Saint Jérôme*, *La Descente de Croix* ne l'est pas de la même façon ; c'est une œuvre gesticulante dont la composition compliquée — en deux triangles inégalement chargés — accentue le caractère déclamatoire. Mais la « force admirable » que Montesquieu lui découvre n'est pas seulement sur le

(124) *Ibid.*, p. 1129. (Cf. *Lexique*).

(125) Liste et hiérarchie établies par Poussin, rappelées par Félibien (*Entretiens...*, IV, *op. cit.*, t. II, pp. 236-237).

(126) *Op. cit.*, p. 1129.

(127) *Op. cit.*, t. II, p. 39. Richardson ne se montre pas plus enthousiaste : il juge le coloris « fort noir et désagréable » et reproche au tableau de manquer aussi bien d'unité que d'harmonie (*Traité...*, *op. cit.*, t. III (vol. II), pp. 528-529).

visage ou dans les gestes, elle tient surtout au relief saisissant de tout l'ouvrage, que le visiteur a parfaitement décrit :

« Le corps du Christ semble tomber de son poids, la partie supérieure s'affaisser sur l'autre : les membres des personnages, sortir hors du tableau ; la Vierge dans les dernières douleurs. une femme qui la console paraît de relief ; *idem*, ceux qui détachent le corps du Christ... » (128).

Une œuvre puissante : nous l'accorderons à Montesquieu, même si la puissance de cette *Descente de Croix* nous paraît un peu laborieuse et fabriquée. A Rome peu de tableaux ont donné au visiteur une telle impression de force. Il a dû éprouver un sentiment assez voisin devant les deux Rubens de Saint-Jean-en-Jérusalem, actuellement à l'hôpital de Grasse, « aussi beaux, nous dit-il, que j'en aie vu de ma vie » (129). Mais la diagonale poignante de la *Passion* et, dans la scène du *Couronnement d'épines*, l'abattement du Christ assis sont imposés au regard par la brutalité de l'éclairage ; chez Daniel de Volterra qui n'a pas « emprunté le secours du clair-obscur » (130) toute la force vient des couleurs — par exemple, au premier plan, le beau manteau jaune de Madeleine — et surtout du dessin. Ces attitudes contraintes, cette torsion des muscles, ces nus athlétiques, ces formes qui appartiennent autant à la statuaire qu'à la peinture, nous les connaissions déjà : Montesquieu les avait admirés à Florence, dans les tombeaux de *San Lorenzo* ; il va les retrouver à Rome une fois encore. Sa visite à la *Descente de Croix* de la Trinité-du-Mont date des premiers jours de son arrivée : elle vaut surtout comme prélude à celle de la Chapelle Sixtine.

Après l'élève le maître. S'il ne mentionne ni la *Pietà* de Saint-Pierre, ni le *Moïse*, Montesquieu demeure fidèle à Michel-Ange. Et l'admiration qu'il lui prodigue est d'autant plus remarquable qu'elle s'adresse maintenant au peintre autant qu'au sculpteur et même à l'architecte :

« Rien ne donne une plus grande idée du génie de Michel-Ange, que cette peinture, et je ne crois pas que les Loges de Raphaël valent mieux. J'y ai pourtant remarqué deux défauts : le premier, c'est qu'il n'a pas remarqué la perspective : les figures d'en haut de la Loge étant plus grandes que celles d'en bas ; de plus, il a mis, dans la voûte et dans le même tableau, deux fois le Père éternel, qui crée, et dans un autre, deux fois Adam : ce qui choque le bon sens. Du reste, il y a dans ses peintures une majesté, une force dans les attitudes, une grande manière qui étonne l'esprit » (131).

Ainsi le « bon sens » se laisse subjugué. Pourtant les sujets de récrimination ne lui manquaient pas : Montesquieu aurait pu

(128) *Op. cit.*, p. 1102.

(129) *Ibid.*, pp. 1139-1140.

(130) *Ibid.*, p. 1102.

(131) *Ibid.*, p. 1128.

critiquer les anges sans ailes, le mélange du paganisme et du christianisme, avec la présence inattendue du passeur Charon, l'indécence — en un tel lieu — de cet étalage de nudités. Dédaignant ces griefs traditionnels que Rogissart ou Misson ne manquaient pas de lui rappeler (132), il leur en substitue un autre qui a au moins le mérite de relever de la critique d'art et non de la morale ou de la théologie : le Christ Juge placé au centre de la fresque et les personnages qui l'entourent dans la partie supérieure sont effectivement plus grands que les figures du premier plan. Montesquieu n'a pas compris que cette composition archaïque était imposée par la solennité de la scène et par la majesté redoutable du souverain Juge. Mais il a bien senti que le sacrifice des valeurs d'espace et même de la couleur avait ici une contre-partie positive, l'exaltation de ce que Berenson appelle les « valeurs tactiles ». C'est en cela que consistent la « force », la « grande manière » de Michel-Ange, qui l'emportent sur les scrupules vétilleux de la raison.

Dix ans plus tard, peu à l'aise devant tant de « sublime », de Brosses s'efforcera à une analyse nuancée. Il considérera même que le désordre et le coloris bleuâtre du *Jugement dernier* sont en accord avec le sujet, et il exprimera, lui aussi, son « étonnement », mais d'une façon beaucoup moins positive : « Toute cette pièce fait un grand fracas et étonne bien plus qu'elle ne plaît » (133). Au XVIII^e

(132) Selon Rogissart et Havard (*op. cit.*, t. II, p. 150) Michel-Ange « aurait eu l'approbation de tout le monde s'il avait donné des ailes aux anges ». Misson, déconcerté, exprime ainsi son étonnement : « Mais sans sortir du Vatican, se peut-il voir plus de bizarreries, et une ordonnance plus fantasque que celle du Jugement de Michel-Ange, dans la Chapelle Sixte ; on y voit des anges sans ailes ; on y voit le batelier Caron qui passe des âmes dans sa barque ; on y voit des ressuscités de tout âge, et tout musclés comme des Hercules ; des nudités en confusion, et des corps exposés avec indécence. Michel-Ange imaginait des choses hardies, et les peignait impétueusement... » (*op. cit.*, t. II, pp. 131-132).

(133) *Op. cit.*, t. II, p. 169. Signalons le jugement beaucoup plus favorable de François de Ragueneau (*op. cit.*, pp. 227-233) qui admire dans les fresques de Michel-Ange la force du dessin, la science anatomique, la lumière « sombre et éteinte » d'un monde détruit, le coloris « bleuâtre et pâle », et qui se demande « si Raphaël d'Urbain même, si le grand Raphaël a été plus grand peintre que lui ». Mais c'est de Brosses, à coup sûr, qui exprime l'opinion moyenne des visiteurs de la Sixtine. Tels Silhouette qui reproche à Michel-Ange un dessin trop sec et des muscles trop marqués (*op. cit.*, t. I, p. 245) et Richardson qui voit dans le *Jugement dernier* l'ouvrage d'un « génie extravagant », une œuvre « monstrueuse, indécente et insupportable ». A la différence de Silhouette le critique anglais reconnaît à Michel-Ange le mérite de la variété et de la correction du dessin ; il le félicite d'avoir rompu avec le « style raide et petit » du « gothicisme », mais lui reproche les libertés prises avec le « costume » (la critique littéraire classique eût dit « bienséance ») et surtout son manque de grâce : « la composition de ce tableau n'est pas meilleure que sa manière de penser : il n'y a pas la moindre harmonie ; et le coloris de cette peinture, de même que de toutes les autres que Michel-Ange a faites de cette chapelle est noir et morne ; de sorte que le *Tout-ensemble* est fort désagréable. On n'y

siècle la plupart des visiteurs devaient, à son exemple, *trouver mieux leur compte* dans les Loges et les stanze voisines. Pour Montesquieu lui-même la « Bible de Raphaël » a certainement plus d'attrait que celle de Michel-Ange. Mais il ne fait pas du plaisir, au sens où l'entend de Brosses, le critère suprême du beau. Il sait désormais qu'il y a des degrés dans la beauté et que l'agréable ne se confond pas avec le sublime. « Peignez comme Michel-Ange peignait, conseillera-t-il un jour ; et quand vous descendrez aux choses moins grandes, peignez comme Raphaël a peint, dans les Loges du Vatican, les héros de l'ancien Testament, avec sa simplicité et sa pureté » (134).

**

Seul Michel-Ange le dépasse ou l'égale, mais dans des œuvres rares et difficiles. Quelques-uns l'ont imité avec bonheur, mais sans pouvoir rivaliser avec lui. « Il me semble que Raphaël est au-dessus du Dominiquin et Volterre, mais à une infinie distance » (135). Il est le peintre par excellence ; ses ouvrages n'ont pas besoin d'un brillant factice ; ils ont la perfection souveraine de la basilique Saint-Pierre : comme elle, « ils ne s'apprennent pas d'abord mais paraissent plus parfaits à mesure qu'on les regarde » (136).

Dithyrambe outrancier ? Mais aujourd'hui encore on peut sans paradoxe placer Raphaël plus haut que Pierre de Cortone. Au temps de Montesquieu, où la hiérarchie des valeurs se trouvait rigoureusement fixée, la primauté de Raphaël allait de soi. Ainsi le voulait une tradition critique dont la solidité s'imposait à tous les connaisseurs. Au début de XVIII^e siècle un certain décalage apparaît toutefois entre la doctrine et le goût vivant. Rarement contestée dans son principe, cette suprématie est souvent discutée dans le détail. On sait les réserves prudentes mais fermes de Roger de Piles sur l'art du coloriste. A sa suite Dézallier d'Argenville ne manque pas de rappeler la supériorité du Titien sur Raphaël en cette partie de la peinture (137). Au début du XVIII^e siècle beaucoup de voyageurs s'avouent déçus par les fresques du Vatican. Piles citait lui-même le cas de son ami Valincour (138). Celui du jeune comte de

voit pas non plus ce pinceau noble et hardi qu'on pourrait s'imaginer d'y rencontrer, lorsqu'on ne se souviendrait pas que ce n'est pas dans la peinture que ce maître excellait le plus » (*Traité de la peinture, op. cit.*, t. III, pp. 497-506). A rapprocher des textes de Roger de Piles, que cite Bernard Teyssèdre (*L'Histoire de l'Art vue du Grand Siècle, op. cit.*, pp. 62-63).

(134) A Jacob Vernet, le 26 juin 1750 (à propos d'une traduction de l'Écriture), *Correspondance, op. cit.*, p. 1314.

(135) *Op. cit.*, p. 1129.

(136) *Ibid.*, p. 1123, *loc. cit.*

(137) *Abrégé de la vie des peintres, op. cit.*, t. I, p. 7.

(138) *Cours de peinture par principes, op. cit.*, pp. 12-16.

Caylus qui séjourne à Rome en 1715 n'est pas moins significatif : bien des années plus tard, devenu l'un des principaux artisans du retour à l'antique, Caylus reconnaîtra avoir longtemps méconnu le « sublime » de Raphaël, et ne l'avoir d'abord jugé « que par ses défauts » (139). Richardson, fort des impressions de son fils, venu à Rome en 1720, est à peine moins critique : il ne vante les couleurs « gaies et riantes » des cartons de Hampton Court que pour mieux dénigrer le ton « noirâtre et désagréable » des célèbres fresques des Chambres (140). De Brosses qui se pose parfois en défenseur du « grand goût » écrit avec superbe que par rapport à la composition et au dessin l'agrément du coloris est un mérite secondaire : il rêve cependant de ce que seraient les fresques du Vatican transcrites en mosaïque et recevant de la matière l'éclat que l'artiste ne leur a pas donné (141) ; il avoue enfin n'avoir jamais été ému par aucun tableau de Raphaël comme par la *Nuit du Corrège* (142).

De façon plus générale l'engouement du XVIII^e siècle français pour ce dernier artiste va de pair avec une certaine désaffection à l'égard de l'école romaine et de son chef. L'exemple vient d'Italie où la primauté romaine, défendue par Bellori, avait été âprement contestée par Malvasia (143). C'est de l'autorité de Malvasia que se réclame Cochin pour mettre le Corrège presque au niveau de Raphaël et placer globalement l'école bolonaise au-dessus de l'école romaine (144). Et, inversement, c'est à Malvasia que la réaction néo-classique s'en prendra bientôt, avec Mengs et Winckelmann

(139) *Lettre à Lagrenée*, du 12 janvier 1751, reproduite par A. Fontaine à la suite des *Vies d'artistes du XVIII^e siècle* et d'autres textes de Caylus, Paris, 1910, p. 212. — Voir aussi Caylus, *Voyage d'Italie* (1714-1715), édité par Amilda A. Pons, Paris, 1914.

(140) *Op. cit.*, t. III, pp. 330-331 et 439-440.

(141) *Lettres familières, op. cit.*, t. II, pp. 164-166.

(142) *Ibid.*, p. 402.

(143) Tous les deux sont contemporains de Félibien et de Roger de Piles. Historien de l'art romain, Bellori a notamment écrit une *Descrizione delle imagini dipinti da Raffaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rome, 1693. Nous ignorons si Montesquieu l'a eue entre les mains. Mais il possédait à La Brède les deux ouvrages de Malvasia, *Le pitture di Bologna*, 1706, in-12 (*Catalogue*, n° 1696) et *Felsina pittrice, vite de Pittori Bolognesi*, Bologne, 1678, 2 vol. in-4° (*Catalogue*, n° 1705). Comme nous le verrons, le nom de Malvasia apparaît dans les *Voyages* au cours du séjour à Bologne.

(144) Cf. Cochin, *op. cit.*, *Préface*, p. XII. Selon cet auteur la perfection de la peinture date des Carrache : « L'école romaine avait déjà donné les exemples de la grande manière et de la sublimité du dessin : mais tout le secours qu'on en tirait se bornait à l'imitation de Raphaël qui, quoique le plus grand homme qu'il y ait eu dans la peinture, si l'on considère l'enfance d'où il l'a tirée, n'est cependant pas, si l'on ose dire, le plus grand peintre qui ait existé » (*ibid.*, t. II, p. 182). Faut-il évoquer encore les commentaires désabusés du sénateur Pococurante, au chapitre XXV de *Candide* ?

(145). Mais en 1730 Raphaël Mengs est encore au berceau. Compte tenu de l'attachement traditionnel des Romains à son grand homonyme, et aussi des traditions propres à l'Académie de France, il semble que le moment soit relativement peu favorable à un Raphaélisme très marqué. La prédilection évidente de Montesquieu pour le peintre du Vatican et de la Farnésine doit donc être soulignée : même si elle reflète certaines influences, et en particulier celle de Wleughels (146), elle traduit d'abord un choix personnel. Nous verrons en effet qu'il s'agit d'un choix raisonné dont les motivations nous éclairent sur la méthode critique de notre auteur, sur son goût et finalement sur sa personnalité tout entière.

Précisons d'abord qu'il s'agit presque d'une découverte. Lorsqu'il ignorait tout de l'art, Montesquieu connaissait le *Saint Michel* de Versailles, et le chevalier Jacob l'avait prévenu en faveur de Raphaël. Mais avant le séjour romain les *Voyages* ne consacrent à celui-ci que de brèves mentions, datées de Gênes, Lucques et Florence. Les collections du grand-duc de Toscane possédaient pourtant plusieurs des œuvres les plus célèbres. A toutes les richesses du palais Pitti Montesquieu avait préféré la *Vierge à la Chaise*, mais ce n'était pas un commentaire très substantiel que de la dire « autant au-dessus des ouvrages ordinaires de Raphaël que Raphaël est au-dessus des peintres ordinaires » (147). De même pour le *Saint Jean-Baptiste* des Offices, qu'il se bornait à proclamer « admirable », en notant qu'il en existe trois copies (148). Et aux Offices encore il avouait sa déception devant deux *Vierges*, dont l'une était vraisemblablement la *Madone au Chardonneret* (149). Du moins arrive-t-il à Rome avec quelques notions chronologiques : il sait que l'on distingue communément trois « manières » dans l'œuvre de Raphaël, et il a déjà marqué sa préférence pour la dernière, la période romaine, à laquelle appartient la *Vierge à la Chaise*. A Rome sa curiosité est minutieuse, mais non exhaustive. Il passe très vite, au

(145) Raphaël Mengs (1728-1779) prétendra restaurer la doctrine de Bellori. Et Winckelmann (*op. cit.*, t. II, p. 21) dénoncera le mauvais goût de Malvasia.

(146) Il défend, contre Richardson, la supériorité des *Vierges* de Raphaël sur celles du Corrège (*op. cit.*, *Préface*, pp. 39-42).

(147) Florence, *op. cit.*, p. 1349 (Cf. *Voyages*, *ibid.*, p. 1090).

(148) *Ibid.*, p. 1338. De Brosses commente le tableau longuement (*op. cit.*, t. I, pp. 269-272). Il regrette que, faute d'avoir plus d'une figure, il soit « tout à fait triste et sans agréments », et discute l'ordre d'antériorité des différentes versions connues. Est-ce pour avoir mal entendu les commentaires de son guide que Montesquieu situe l'une d'entre elles à Cologne au lieu de Bologne...?

(149) Florence, *op. cit.*, p. 1338. « Il y a deux *Vierges* de Raphaël, de la première et de la seconde manière, et un *Saint Jean*, de la troisième manière, admirable. J'avoue que les deux premiers tableaux ne m'ont pas fait grand plaisir, et que je les croirais volontiers d'un élève de Raphaël... » *La Madone au Chardonneret*, très admirée, était aux Offices depuis 1666 ; elle appartient à la période florentine de l'œuvre de Raphaël.

palais Borghèse, devant « un très grand nombre de tableaux du Titien, de Pierre Pérugin, de Raphaël, du Guide » (150) ; parmi ceux-ci plusieurs portraits, la *Dame à la Licorne*, la *Fornarina*, etc..., qui restent confondus dans l'anonymat collectif. Ce demi-dédain est une récidive : à Florence déjà Montesquieu avait dû voir quelques autres portraits — par exemple la *Donna Velata* de Pitti — mais il ne les avait pas jugés dignes du moindre mot. Dans la hiérarchie convenue des genres l'art du portrait occupe en effet au XVIII^e siècle une place subalterne ; Montesquieu estime d'autre part qu'un tableau à plusieurs personnages permet mieux d'apprécier les dons et le travail du peintre (151). Il remarque donc dans l'église de l'*Ara Coeli* un groupe de la *Vierge, Jésus et Saint Jean* (152). En dehors de ce tableau, des *Sibylles* de l'église de la Paix (153), et bien entendu de *La Transfiguration*, il concentre toute son attention sur les fresques de la Farnésine et du Vatican. Sa plus longue note, aussi détaillée que son commentaire de la *Vénus Médicis*, porte sur la *Psyché* et la *Galatée** de la Farnésine qu'il a visitée en compagnie d'un peintre : il ignore que dans l'histoire de Psyché le dessin seul est à coup sûr de la main de Raphaël mais il consigne un grand nombre de remarques d'une extrême précision (154). Ce souci du détail caractéristique se retrouve dans son commentaire des Loges et des Chambres du Vatican où il semble être allé au moins trois fois (155). On peut donc conclure que s'il ne s'est guère intéressé qu'à un aspect — à vrai dire un aspect majeur — de l'œuvre de Raphaël, Montesquieu l'a étudié de près, avec tous les secours qu'il pouvait trouver autour de lui (156) et toute la patience attentive dont il était capable.

On ne s'étonnera pas que bon nombre de ses remarques portent, cette fois encore, sur l'expression des passions. Le voici par exemple à la Farnésine, détaillant le visage des dieux qui siègent au plafond de la grande salle : quelle majesté dans le nez droit, les sourcils broussailleux et baissés de Jupiter ! Raphaël a su donner

(150) *Voyages*, p. 1102.

(151) *Florence*, p. 1340, *loc. cit.* Remarquons aussi que les portraits peints par Raphaël sont ses tableaux les plus *vénitiens*...

(152) *Voyages*, p. 1134 : « un beau tableau ». S'agit-il de celui de la *National Gallery* de Londres, un peu maniéré, où la Madone incline gracieusement la tête vers un beau Saint Jean potelé qui cherche à saisir une fleur que tient l'enfant Jésus ?

(153) *Ibid.*, p. 1136.

(154) *Ibid.*, pp. 1115-1118. Sur ce peintre inconnu voir ci-dessus note 21.

(155) Si l'on en juge par l'espacement des notes que son journal consacre aux Loges et au *Stanze* (*op. cit.*, pp. 1118-1119 ; 1123-1124 et 1137).

(156) Le *Catalogue* de La Brède mentionne, sans nom d'auteur, un ouvrage que nous n'avons pu identifier, *Le pitture di Raphaël* (n° 1714, un vol. in-folio). L'indication est autographe, comme celle du N° 1702, le livre de Falda sur les fontaines romaines (*op. cit.*). Mais nous ignorons si l'acquisition de l'ouvrage date du séjour à Rome.

au roi des dieux la gravité sereine qui convenait : « Car, quand nous sommes graves, les sourcils descendent sur les yeux et se relèvent dans la joie ». Le rire étire d'autre part et amincit la lèvre supérieure qui tombe dans la tristesse : cette expression joyeuse est bien marquée dans les visages féminins, et en particulier dans celui de la femme qui danse au *Banquet* nuptial... Rien n'est moins monotone, poursuit Montesquieu, qu'une fresque de Raphaël : car le peintre sait donner à chaque personnage l'expression et l'attitude qu'exigent son caractère et sa situation. Il a même poussé le souci de la diversité jusqu'à la nuance : Jupiter, Neptune et Pluton, trois frères, « se ressemblent et ne se ressemblent pas ». Mais le secret de cette variété est simple : il n'est pas dans la « manière » du peintre, mais dans la vérité de la peinture. « Les peintures de Raphaël, qui sont comme des figures vraies, ne font d'abord que l'effet du vrai ». Aussi ne se lasse-t-on pas de les contempler ; à chaque examen nouveau apparaissent des détails qui n'avaient pas frappé d'abord : dans les figures assises la chair, poussée par le siège, se relève, « surtout dans les femmes, qui ont la cuisse plus charnue » ; la chevelure des Tritons du *Banquet*, mouillée par la mer, n'est pas bouclée ; pour la même raison les cheveux de Galatée bouclent moins que ceux de Psyché, « et comme elle est sur le bord de la mer où le vent règne ordinairement, ils sont épars et volent » (157).

Cet effet de mouvement, Montesquieu ne le relève pas pour sa grâce mais pour sa vérité. Pour lui le mérite suprême d'un peintre est l'imitation de la nature, et l'art atteint à sa plus grande réussite lorsqu'il parvient à donner l'illusion du naturel. Ainsi à la Farnésine et au Vatican :

« Ce n'est point de la peinture, c'est la nature même. Ce ne sont point des couleurs artificielles, qui sont tirées de la palette ; ce sont les couleurs de la nature même. Quand on regarde les paysages de Raphaël, le ciel qu'il a peint, et que l'on tourne la tête sur le naturel, il semble que c'est la même chose. Enfin il semble que Dieu se sert de la main de Raphaël pour créer » (158).

Pour être banale, la théorie qui sous-tend ces lignes n'est pas des plus limpides. Au début du XVIII^e siècle les équivoques du principe classique de l'imitation apparaissent aussi bien dans la critique d'art que dans les doctrines et les œuvres littéraires. Piles lui-même, admirant les cires colorées de l'abbé Zumbo — version moderne des raisins de Zeuxis — cède parfois au plaisir facile du

(157) *Voyages, op. cit.*, pp. 1116-1117. Ne surestimons pas l'originalité de ces commentaires, qui semblent traditionnels (Bellori note, par exemple, l'expression à la fois analogue et différente des trois frères). Comme naguère devant la *Vénus Médicis*, Montesquieu se fait l'écho fidèle des explications de son guide. Mais le soin même qu'il met à les rapporter prouve la sincérité de son adhésion.

(158) *Voyages, op. cit.*, pp. 1123-1124.

trompe-l'œil dont Dubos se fait un peu plus tard le théoricien (159). Mais les mêmes auteurs tiennent, comme naguère Félibien, que toute nature n'est pas bonne à reproduire. Piles refuse de sacrifier le *vrai simple* au *vrai idéal*, mais il voit dans leur union « le dernier achèvement de l'Art et la parfaite imitation de la belle Nature » (160). Pour lui comme pour son prédécesseur le principal mérite de Raphaël est d'avoir joint la beauté à la vérité, d'avoir uni « la justesse, la noblesse et l'élégance de l'antique à la naïveté de la nature » (161). On ne peut guère douter qu'il en aille de même du *naturel* que Montesquieu admire au Vatican. Témoin du reste cette confiance :

« Je suis plus touché quand je vois une belle peinture de Raphaël qui me représente une femme nue dans le bain que si je voyais Vénus sortir de l'onde. C'est que la peinture ne nous représente que les beautés des femmes, et rien de ce qui peut en faire voir les défauts. On y voit tout ce qui plaît, et rien de ce qui peut dégoûter. D'ailleurs, dans la peinture, l'imagination a toujours quelque chose à faire, et c'est un peintre qui représente toujours en beau » (162).

La « nature » de Raphaël est donc « une belle nature ». A la Farnésine « il a fait les têtes petites et il les faut ainsi pour la grâce, témoin l'*Hercule Farnèse* qui, avec les épaules si larges, a la tête petite » (163). Et que dire de cette femme, « toute prise de l'antique » (164), dont la silhouette sereine et le beau profil grec contrastent si fortement, au premier plan de *La Transfiguration*, avec l'attitude gesticulante de son entourage et l'agitation violente du jeune possédé ? Que Montesquieu ait remarqué et aimé cette dissonance voulue montre bien, sur un cas limite, qu'il a parfaitement compris d'où vient surtout le charme de Raphaël : une imagination harmonieuse qui mêle le profane au sacré « et représente tout en beau », une sensibilité virgilienne qui hellénise l'antiquité

(159) Cf. B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris...*, op. cit., pp. 529-532 ; et J. Ehrard, *L'Idée de nature en France...*, op. cit., pp. 279 sq.

(160) *Cours de peinture*, op. cit., p. 34.

(161) *Abrégé de la vie des peintres...*, seconde édition, Paris, J. Estienne, 1715, p. 171. Félibien, commentant *La Transfiguration* de Raphaël, insiste sur la perfection invisible que les plus grands artistes savent seuls déceler dans la nature visible (*Entretiens*, op. cit., t. I, p. 332). Plus intellectualiste que Piles, il ne concède rien à la doctrine du *trompe-l'œil*. Mais il se félicite également de découvrir en Raphaël l'alliance rare du pur naturel et du « beau naturel » (*ibid.*, t. I, p. 295 ; t. II, pp. 288 sq.). D'un critique à l'autre la différence de doctrine se marque plus dans l'accent que dans les idées.

(162) *Pensées*, 203 (958). Ce fragment est de l'écriture de l'abbé Duval qui a été au service de Montesquieu de 1721 à 1731. Nous ne savons pas s'il est antérieur au voyage ou s'il a été recopié dans les *Pensées* immédiatement après le retour de Montesquieu.

(163) *Voyages*, op. cit., p. 1116.

(164) *Ibid.*, p. 1129.

biblique et fait voisiner *L'École d'Athènes* avec *La Dispute du Saint-Sacrement*. La fusion des deux antiquités n'est nulle part plus complète que dans les peintures des Loges. On peut y voir, écrit Montesquieu, « la noble simplicité des héros de l'Ancien Testament ». Raphaël en effet « n'admet rien que de simple : aucun ornement affecté, et qui sente nos propres mœurs » (165). Ici la *belle nature* se confond avec la *simple nature*. On songe au « beau simple, aimable et commode », évocateur de l'âge d'or, que prônait la *Lettre à l'Académie* (166). Chez Montesquieu aussi l'idéal esthétique interfère avec un idéal moral. De là vient que son apologie du naturel dans l'art se teinte d'une discrète nostalgie. L'homme qui se montre si sensible au naturel de Raphaël est bien celui qui rêvait naguère au bonheur vertueux des Troglodytes, heureux sectateurs de « la Nature naïve » (167), le même aussi qui croira retrouver dans les établissements jésuites du Paraguay les mœurs de l'ancienne Sparte et de la République de Platon (168).

Laissons la sensibilité de l'humaniste s'enchanter de tels mirages ; nous savons qu'il n'en est jamais tout à fait dupe. Montesquieu a le sens des réalités. Dans les *Lettres Persanes* la satire voisine avec l'idylle ; dans *L'Esprit des Lois* l'analyse du réel et l'enquête historique équilibrent largement la part faite à une Antiquité de convention. Le même esprit positif se retrouve chez le critique d'art. Grâce à cette qualité le jugement de l'amateur évite la fadeur académique qui n'épargnait ni le *Télémaque* ni la fable des Troglodytes. Du même coup il va beaucoup plus loin dans la compréhension de Raphaël. Montesquieu a fort bien compris que l'univers de celui-ci n'est pas seulement un monde d'emprunt, évoqué par un illustrateur de génie, mais un monde original, créé à l'aide de ressources propres au peintre (169). D'où le double aspect du commentaire que nous proposons les *Voyages*, à la fois littéraire et pictural, et par là remarquablement adapté à son objet.

A La Farnésine la vérité des figures, que remarque Montesquieu, ne vient pas uniquement de l'expression des visages. Elle est aussi dans les carnations et dans des contrastes plastiques habilement ménagés. Raphaël a mis « des Dieux qui ont des muscles ressentis, près des Déesses ou des Dieux qui les ont nobles, afin de faire sentir la beauté des uns et des autres par le contraste. Par exemple, dans la fameuse *Galathée* [...] il a placé un Dieu marin auprès d'elle, qui a une carnation brune et des muscles ressentis » (170). Cette

(165) *Ibid.*, p. 1137.

(166) *Op. cit.*, V, *Projet de poésie* (*La Transfiguration* y est précisément prise comme exemple).

(167) *Lettres Persanes*, 12.

(168) *De l'Esprit des Lois*, IV, 6.

(169) Cf. B. Berenson. *Les peintres italiens de la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 127-128.

(170) *Voyages*, *op. cit.*, p. 1117.

science des oppositions contribue au mérite majeur des grandes fresques de la Farnésine et du Vatican : comme elles unissent l'ordre à la variété on n'y décèle « aucune confusion » (171). Monde édénique, l'univers de Raphaël est d'abord l'Éden de l'intelligence. La sensibilité et l'imagination du peintre sont toujours contrôlées par un esprit lucide qui triomphe dans l'ordonnance des tableaux : Montesquieu n'innove pas en insistant sur cette qualité maîtresse de Raphaël, où Félibien et la tradition critique voyaient du reste une partie essentielle de la peinture. Mais il fait un inventaire très précis des moyens employés par l'artiste pour atteindre à cette clarté souveraine qui frappe d'abord le spectateur. Une ordonnance claire exige que soient bien marqués les différents plans du tableau. La fuite des lignes, les dimensions relatives des figures doivent donc respecter les lois de la perspective. Selon Montesquieu Raphaël domine aisément les difficultés que pose à cet égard la décoration d'une voûte (172) et pousse si loin le scrupule — à l'inverse de Michel-Ange — que la majesté de ses personnages pourrait s'en ressentir s'il ne leur donnait par ailleurs tant de noblesse : dans *La Transfiguration* la figure du Christ n'occupe que le tiers supérieur du tableau et le visiteur note avec regret que « l'accessoire est plus grand que le principal » (173).

Pour donner l'illusion de l'espace le peintre dispose heureusement de ressources plus subtiles que la seule perspective linéaire ; et d'abord de la perspective aérienne, c'est-à-dire, selon la définition de Félibien, « l'affaiblissement des couleurs par l'interposition de l'air » (174). Rien de plus délicat que cet art des nuances ; rien de plus fragile aussi. Que l'œuvre soit la victime du temps, qu'elle prenne par exemple une teinte trop uniformément rougeâtre, comme à la Farnésine — selon la remarque qu'en fait Montesquieu (175) — et l'effet de recul se trouve compromis. En 1739 de Brosses déplorera qu'il en soit ainsi dans *L'École d'Athènes* et dans *La Transfiguration* (176). Montesquieu admire cependant dans ce dernier tableau la justesse de la « dégradation » des couleurs (177). Nul doute qu'il y voie un facteur important du « naturel » de son peintre préféré, même si celui-ci ne l'a pas utilisé, croit-il, dans *l'Histoire de Psyché* (178). Il remarque du reste un tableau des Loges, *Joseph et ses frères*, où la répartition des figures est assurée « par la situation

(171) *Ibid.*, p. 1115.

(172) *Ibid.*, p. 1117. De Brosses en est moins convaincu que Montesquieu (*op. cit.*, t. II, p. 179).

(173) *Ibid.*, p. 1129.

(174) *Entretiens...*, I, *op. cit.*, t. I, p. 96. Cf. Montesquieu, *Voyages*, *op. cit.*, p. 1130.

(175) *Voyages*, pp. 1117-1118, *op. cit.* Richardson parle également d'un « vilain rouge noirâtre » (*op. cit.*, t. III, pp. 196-197).

(176) *Op. cit.*, t. II, pp. 162 et p. 175.

(177) *Voyages*, p. 1129.

(178) *Ibid.*, p. 1115.

et la différence des couleurs » (179). Mais à son avis ce n'est pas là que Raphaël est le plus remarquable : il excelle surtout dans l'éclairage de ses tableaux, et dans la juste distribution des lumières et des ombres. Dans *Le Banquet* et *Le Conseil des Dieux* « il a dégradé les lumières et les ombres avec un art admirable », couvrant de lumière les figures du premier plan et noyant progressivement les autres dans l'ombre (180). Le peintre savait que l'ombre projetée par les jambes d'un personnage est d'autant plus large que le corps est plus proche (181). Il n'ignorait pas que « les reflets font saillir les corps », et que l'action combinée d'une lumière directe et d'une lumière réfléchie juxtapose « la plus grande obscurité » aux parties les plus lumineuses (182). Il a bien observé, note encore Montesquieu, comment se combinent les effets de plusieurs sources d'éclairage. Dans la *Délivrance de Saint Pierre*, au Vatican, « on voit quatre lumières : celle de l'ange, celle d'un autre ange à côté ; celle de la lune ; celle d'un flambeau. Cependant il n'y a aucune erreur » (183). Plus frappant encore, dans la partie centrale du même tableau, le relief des barreaux de la prison : c'est que la lumière, irradiée par l'ange, ne vient pas du dehors mais de l'intérieur du cachot ; aussi les barreaux noirs, à l'inverse de ce qui se passe d'ordinaire, paraissent plus proches que les objets éclairés. Et Montesquieu de s'extasier sur ce « bel exemple » d'une règle qu'il a d'abord formulée de façon abstraite.

On voit à ce dernier trait l'efficacité et les limites de sa méthode critique. Attentif au procédé, le spectateur ne s'interroge pas un seul instant sur la signification de l'œuvre : la curiosité technique finit par détruire le sentiment esthétique. Car si le *Saint Pierre* est « beau », c'est seulement comme illustration d'un principe général d'optique : plaisir de l'intelligence et non de la sensibilité artistique (184). A force d'examiner comment le tableau est fait, Montesquieu oublie de l'apprécier en lui-même. Il est vrai que le sujet devait le laisser assez indifférent et que le clair-obscur violent, s'il avait chance d'intéresser son intelligence critique, ne pouvait l'émouvoir vraiment. Au Raphaël insolite du *Saint Pierre délivré* il préfère le peintre de *Galatée* et de *L'École d'Athènes* : des œuvres harmonieuses où la pureté de la lumière répond à la noblesse ou à la grâce du sujet et met en valeur la beauté des lignes. Épris des belles formes et des contours francs, Montesquieu aime la

(179) *Ibid.*, p. 1137.

(180) *Ibid.*, pp. 1115 et 1117.

(181) *Ibid.*, p. 1119.

(182) *Ibid.*, pp. 1118-1119.

(183) *Ibid.*

(184) *Ibid.* Richardson explique au contraire que la science de Raphaël n'est pas ici pure virtuosité mais que « cet éclat de lumière qui, émanant de l'Ange, se fait sentir dans le centre du tableau, joint à l'horreur de la prison, frappe vivement l'imagination » (*op. cit.*, t. III, pp. 396-398).

peinture claire. Ce goût s'était exprimé à Florence : il se confirme à Rome, bien que le Président soit capable d'apprécier un beau clair-obscur, et qu'il n'aime pas, à l'inverse, des tons trop légers, poussés jusqu'à la *vaghezza* (185). En fait Montesquieu n'envisage pas le clair-obscur comme un moyen d'expression, mais seulement comme un mode de « l'imitation de la nature ». Il souhaite que les contrastes de l'ombre et de la lumière servent à souligner les formes et non à les noyer. Aussi ne juge-t-il pas que le « *coloris fort* » des Vénitiens soit supérieur au « *coloris faible* » de Raphaël. Là de « grands clairs » et de « grands obscurs » attirent d'abord l'œil, mais au détriment de la netteté du dessin. Ici des ombres claires, un art discret mais sûr qui se défie des effets trop faciles : « Raphaël tire peu d'avantage des ombres et des clairs-obscurs, et fait sortir les figures par les demi-teintes » (186).

*
**

Au terme du séjour de Montesquieu à Rome son expérience artistique s'est considérablement enrichie. Mais l'homme reste fidèle à lui-même, prisonnier des préjugés de son temps ou de petites manies personnelles un peu agaçantes, mais capable d'affirmer sa personnalité à travers les modes traditionnels de penser et de sentir, simultanément routinier et novateur, attiré par les idées générales et fasciné par de menus détails, frivole parfois et profondément sérieux ; dans ses curiosités romaines comme dans les préférences de son goût on retrouve ce qu'il était déjà à Venise ou à Florence. Comment la personnalité d'un homme de quarante ans aurait-elle beaucoup évolué en quelques mois ? Depuis Venise Montesquieu n'a pas changé, mais il a beaucoup appris et beaucoup assimilé. En matière d'art sa méthode critique s'est précisée et son jugement s'est affermi. Désormais son voyage ne lui apportera plus aucune révélation majeure. Son initiation artistique s'achève en fait au Vatican ou devant *La Transfiguration*. Avec Raphaël Montesquieu s'est découvert plus d'une affinité, et cette rencontre a joué un grand rôle dans son bonheur romain. Dans les autres villes qu'il lui reste à traverser il pourra, sans regret, passer très vite.

(185) Cf. *Voyages*, p. 1131. « Je me méfie toujours de la *vaghezza* : elle est aux dépens de la force, elle n'est telle que parce qu'elle fait ressembler les corps peints à ceux que nous voyons dans le lointain ; plus clairs, parce qu'ils sont plus faibles ; enfin elle est aux dépens du clair-obscur, c'est-à-dire des grandes ombres et des grandes lumières ». Montesquieu pense certainement à Pierre de Cortone.

(186) *Ibid.*, pp. 1135-1136. A rapprocher de la page 1123, *loc. cit.*

CHAPITRE V

A TRAVERS L'EUROPE ET LES STYLES

C'EST « la plus belle ville de toute l'Italie » et même du monde, selon Rogissart (1) ; « une des plus nobles » et « peut-être la plus également belle », s'il faut en croire Misson (2) ; et à l'autre extrémité du XVIII^e siècle Goethe avouera que Naples lui fait oublier Rome (3). Montesquieu n'ignore pas la réputation de la ville et de son site lorsqu'il y arrive le 23 avril 1729, pour une douzaine de jours. Mais sa déception éclate dès les premières lignes de son journal de voyage :

« Il me semble que ceux qui cherchent les beaux ouvrages de l'art ne doivent pas quitter Rome. A Naples, il me paraît qu'il est plus facile de se gâter le goût que de se le former » (4).

Quelques jours plus tard la visite de la ville et des environs le conduit à nuancer un peu son impression initiale. Il rend justice au « spectacle charmant » du golfe (5), apprécie de façon moins négative deux ou trois monuments, admire quelques tableaux. Pour l'essentiel il en reste à son premier jugement : dans l'ensemble très bref de ses notes napolitaines l'art n'occupe du reste qu'une place minime. Et sur la ville même, qui lui avait d'abord paru bien dessinée et bien bâtie, avec des rues larges, solidement dallées, des maisons « toutes grandes et à peu près de la même hauteur », « beaucoup de grandes et belles places », enfin des forteresses « qui ne laissent pas d'étonner » (6), l'appréciation devient vite plus cha-

(1) *Op. cit.*, t. III, pp. 43-44.

(2) *Op. cit.*, t. II, p. 28.

(3) *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 218.

(4) *Voyages, op. cit.*, p. 1151.

(5) *Ibid.*, p. 1156.

(6) *Ibid.*, p. 1152. Rogissart et Misson (*loc. cit.*) font des remarques analogues.

grine ; Montesquieu s'aperçoit qu'il s'était trop hâté de généraliser : « La rue Tolède est très large ; la plupart des autres sont étroites » (7).

A la déception de l'urbaniste s'ajoute celle de l'amateur d'art. Libre à Rogissart et à Misson de vanter la magnificence des églises (8). Montesquieu est désormais encore moins disposé que naguère à confondre la richesse et la beauté :

« J'ai vu aujourd'hui quatre ou cinq églises — note-t-il dès le 23 ou le 24 avril : j'y ai trouvé des ornements, de la magnificence ; aucun goût : un goût gothique ; dans les ornements quelque chose de bizarre, et rien de cette simplicité qui est dans les ouvrages anciens ou dans ceux de Michel-Ange et ceux qu'il a formés. J'ai vu plusieurs façades de palais : je n'en ai pas trouvés une seule de bon goût ; je ne sais ce que sera le dedans... » (9).

Sans doute faut-il donner à l'adjectif *gothique* les deux sens qu'il a souvent chez Montesquieu. Dans son acception étroite il s'applique à de nombreux édifices de style ogival, comme la cathédrale Saint-Janvier — dont Montesquieu ne parle pas, bien qu'il y ait vu le miracle de la liquéfaction —, la vaste église Sainte-Claire, et Saint-Laurent, l'une des premières églises angevines de Naples. Mais le mot est aussi à prendre dans son sens le plus large et le plus péjoratif : il évoque alors un art déraisonnable, capricieux, une ornementation surabondante, et vaut pour le décor baroque souvent plaqué, à Naples, sur l'architecture primitive. Ainsi à Saint-Laurent et au Dôme, défigurés depuis le XVII^e siècle par un entassement de stucs et de dorures (10). Même si Montesquieu avait voulu s'intéresser au premier de ces deux « gothiques », le second devait à

(7) *Ibid.*, p. 1153.

(8) Rogissart, *op. cit.*, t. III, pp. 71 sq. — Voir en particulier ces lignes de Misson (*op. cit.*, t. II, pp. 29-30) : « Mais ce qui nous a paru le plus extraordinaire à Naples, c'est le nombre et la magnificence de ses églises. Je puis vous dire, sans exagérer, que cela surpasse l'imagination. Si l'on veut voir de beaux morceaux d'architecture, il faut visiter les églises, il faut voir les portails, les chapelles, les autels, les tombeaux. Si l'on veut voir de rares peintures, de la sculpture et des charretées de vaisseaux d'or et d'argent, il ne faut qu'entrer dans les églises. Les voûtes, les lambris, les murailles, tout est revêtu de marbres précieux et artistement rapportés, ou à compartiments de bas-reliefs, et de menuiserie dorée et enrichie des ouvrages des plus fameux peintres. On ne voit partout que jaspe, que porphyre, que mosaïque de toutes façons, que chefs-d'œuvre de l'art. J'ai visité vingt-cinq ou trente de ces superbes édifices ; on s'y trouve toujours nouvellement surpris. S'il était possible d'en unir huit ou dix ensemble, et d'en faire un composé qui eût de la régularité, je me représenterais cela comme la chose la plus magnifique ».

(9) *Voyages*, p. 1151.

(10) *Sainte Claire* n'a été habillée au goût du jour qu'en 1752. Partiellement détruite en 1943, elle a retrouvé aujourd'hui son austérité. Montesquieu a pu y voir le tombeau monumental de Robert d'Anjou (du milieu du XIV^e siècle), qui a dû lui paraître bien lourd et compliqué.

coup sûr le lui gêner, et l'on s'explique la sévérité de son jugement. Elle n'épargne guère que deux églises ; celle des *Santi Severino e Socio*, reconstruite au XVI^e siècle, lui paraît « d'un meilleur goût » que les autres, et il y remarque sur un tombeau, en bas-relief, « des pleureuses très bien représentées » (11). Il accorde que le *Gesù Nuovo* a, au dedans, « une assez bonne architecture » et note avec satisfaction que le plan en est « presque en croix grecque » ; mais il n'aime pas les autels, « trop chargés d'ornements », et l'on ne peut lui reprocher sa condamnation lapidaire de la façade noire, à bossages : « La façade ne vaut rien » (12).

En matière d'architecture les seules lignes vraiment admiratives du journal concernent le Palais Royal. Montesquieu a dû apprécier la régularité de la longue façade à trois ordres de Fontana, bien qu'il n'en dise rien ; il a surtout été frappé par l'ampleur du grand escalier à double rampe, « le plus beau de l'Europe », dit-il — mais avec un prudent « je crois » (13). Pour la sculpture sa première impression était entièrement défavorable, puisqu'il écrivait au début de son séjour : « Je n'ai pas encore vu un ouvrage de sculpture qui m'ait fait plaisir ; mais je serai plus instruit dans quelques jours » (14). Peu de jours après le jugement se précise mais demeure presque aussi négatif : « Ce ne sont pas des statues de marbre, mais d'argent, de métal ; du reste peu de bons ouvrages de sculpture... » (15). En revanche il a eu le plaisir de retrouver à Naples quelques peintres qui lui étaient familiers, comme le Dominiquin, l'Albane ou le Guerchin (16). Et le baroque napolitain l'a moins déçu en peinture que dans les autres domaines. Il a découvert et apprécié Mattia Preti, brillant décorateur de *San Pietro a Maiella* (17). Il a renoué connaissance avec les deux grands représentants de la peinture napolitaine qu'il avait déjà rencontrés, l'un à Florence, l'autre à Gênes, Luca Giordano et Francesco Solimena. Du premier il a dû voir notamment la célèbre *Vierge au Baldaquin*, à la composition pyramidale, où des anges tournoient de tous côtés dans une lumière argentée (18). Du second, à coup sûr *Héliodore*

(11) *Op. cit.*, p. 1154.

(12) *Ibid.*, p. 1151 (et p. 1153). Addison (*op. cit.*, p. 143) et de Brosses (*op. cit.*, t. I, p. 330) reprochent également aux églises napolitaines leur étroitesse.

(13) *Op. cit.*, p. 1154. De Brosses jugera que la façade du palais est « d'une rare beauté » (*loc. cit.*, p. 331).

(14) *Ibid.*, p. 1151.

(15) *Ibid.*, p. 1153.

(16) *Ibid.*, p. 1154. N'est-il pas caractéristique du goût de Montesquieu qu'à l'église des *Saints-Apôtres*, richement décorée au XVII^e siècle, le visiteur n'ait voulu remarquer qu'un tableau de l'Albane, c'est-à-dire d'un disciple des Carrache et du Guide ?

(17) *Ibid.* Mattia Preti, dit le Calabrais (1613-1699).

(18) La toile se trouvait dans l'église de *San Spirito*. Montesquieu se borne à noter : « Il y a, dans plusieurs églises de Naples, de très beaux tableaux de Lucas Jordan et de Solimène » (*ibid.*). Il avait vu à

chassé du Temple, la grande fresque du *Gesù Nuovo*, encore plus mouvementée et tourbillonnante, qu'il dit « assez belle » (19) et quelques « très beaux tableaux » qu'il ne nomme pas mais qui étaient dans la manière habituelle du peintre : des figures violemment étirées sur un fond de ciel orageux, comme dans les trois grandes toiles que le voyageur avait remarquées à Gênes (20). Mais tout cela est à peine indiqué par un ou deux mots vagues, dès le 24 ou le 25 avril : de toute évidence, si ces tableaux ont retenu quelques instants l'attention du visiteur, il n'a pas éprouvé le besoin de les revoir pour un examen approfondi.

En 1739 de Brosses sera encore plus sévère que Montesquieu pour le « mauvais goût » napolitain, et il n'appréciera guère la « manière fade » de Solimène (21). Mais il se consolera avec la musique et les antiquités. Montesquieu qui prisait fort la musique italienne (22) ne nous dit rien de l'Opéra de Naples. Quant à son zèle archéologique, il est plus faible que jamais : un coup d'œil aux « beaux restes » de l'amphithéâtre romain de Pouzzoles (23), un autre sur les ruines du pont qui reliait la ville à Baïes, et sur deux ou trois temples (24), c'est vraiment peu pour toute la Campanie, même en ce début du XVII^e siècle où l'exploration souterraine d'Herculanum était à peine commencée. Montesquieu s'est intéressé au royaume de Naples en politique et en économiste et il a fort goûté l'hospitalité du Vice-Roi, le comte d'Harrach ; mais après cette brève escapade il n'a pas été mécontent de regagner Rome où il lui restait tant à voir : « On peut voir Naples dans deux minutes. Il faut six mois pour voir Rome » (25).

Ce programme, nous savons que Montesquieu l'a rempli. Mais après s'être attardé à Rome encore près de deux mois, il lui faut maintenant se hâter. En trois semaines, du 4 au 31 juillet, par Ancône, Bologne et Trente, il va couvrir près de deux cents lieues

Florence plusieurs œuvres de Giordano, notamment la voûte de la chapelle Corsini, à *Santa Maria del Carmine* (Cf., p. 1346) et, peut-être, le plafond du palais Ricardi.

(19) *Ibid.*, p. 1151.

(20) *Ibid.*, p. 1055 et p. 1309. Il ne nous reste que des esquisses de ces œuvres, détruites dans un incendie à la fin du XVIII^e siècle : *Massacre des Justiniens à Scio* (Naples, Musée national), le *Débarquement de Christophe Colomb aux Indes* (Musée de Rennes), et l'*Arrivée des cendres de Saint Jean à Gênes* (Banque populaire, Sondrio). Voir le *Catalogue* de l'exposition du Petit Palais, *La Peinture italienne au XVIII^e siècle*, Paris, 1960.

(21) *Op. cit.*, t. I, p. 347.

(22) Cf. *Voyages*, p. 1089 et pp. 1110-1111. *Pensées*, 327 (961). Le silence de Montesquieu sur l'Opéra de Naples peut s'expliquer tout simplement par la date de son séjour. De Brosses y sera en novembre, et non en avril.

(23) *Ibid.*, p. 1158.

(24) *Ibid.*, p. 1157.

(25) *Ibid.*, p. 1168.

avant de gagner le Tyrol. Aucune précipitation toutefois dans cet adieu à l'Italie : comme Montesquieu voyage souvent de nuit il lui reste de longues heures pour les curiosités et les œuvres d'art que ses guides lui signalent. Cette dernière partie de son périple italien est même coupée d'un arrêt substantiel à Bologne ; et au lieu de choisir ensuite la route la plus directe il prend le temps d'un crochet, de Parme à Mantoue, pour aller visiter chez eux le Corrège et Jules Romain. Même s'il ne s'attend plus à de grandes révélations, il tient à rester jusqu'au terme de son voyage le plus consciencieux des touristes.

**

Fuyant le mauvais air de la campagne romaine, le voyageur traverse l'Apennin sans visiter ni Terni ni Spolète. Il n'est pas tenté non plus par le détour d'Assise, mais il ne manque pas de s'arrêter à Lorette. Misson lui vantait les bas-reliefs de la *Santa Casa*, que de Brosses affectera au contraire de dédaigner (26). Montesquieu se montre sensible à la délicatesse des sculptures d'A. Sansovini et de Raphaël de Montelupo. Il remarque surtout la variété des expressions, le léger mouvement de recul de la *Vierge de l'Annonciation*, comme « effrayée », les pleurs de *Jérémie*. « C'est, dit-il, une des belles choses que j'aie vues ». Ébloui par les richesses du trésor, il n'oublie pas de lever les yeux vers les fresques de Pomarancio, et si l'intérieur de l'énorme église ne lui inspire pas d'autre commentaire, il apprécie le « bon goût » de la façade (27). Il n'est pas aussi satisfait à Ancône dont « toutes les églises sont gothiques » — entendons romano-byzantines, comme la cathédrale : là toute son attention est accaparée par le port ; et à l'entrée du môle il examine d'un œil critique, mais admiratif, le bel arc de Trajan, tout de marbre blanc (28). La petite cité de Fano, « jolie ville », le séduit davantage ; un tableau du Guerchin et deux de Guido Reni le retiennent un instant, ainsi qu'un autel d'une architecture singulière et l'arc triomphal d'Auguste (29). Que de vestiges romains dans cette région où le Métaure évoque le souvenir d'Asdrubal ! A Rimini le voyageur ne se sent pas le droit de négliger les nombreuses antiquités de la ville ; il admire le pont de Tibère, examine consciencieusement l'arc d'Auguste, s'intéresse surtout aux bas-reliefs et chapiteaux antiques utilisés à Saint-François. Cette contemplation l'absorbe au point de lui faire à peu près oublier l'église elle-même : il note la richesse des marbres mais ne souffle mot de

(26) Misson, *op. cit.*, t. I, p. 307 sq. — De Brosses, *op. cit.*, t. II, p. 393.

(27) *Voyages, op. cit.*, pp. 1193-1194. Cristoforo Roncali, dit *il Pomarancio* (1552-1626), né à Florence, a fait presque toute sa carrière à Rome où il a subi, tardivement, l'influence d'A. Carrache.

(28) *Ibid.*, p. 1195.

(29) *Ibid.*, p. 1198.

l'architecture ; a-t-il seulement vu que la façade d'Alberti, avec ses trois grandes arcades, a été conçue à l'imitation de l'arc de triomphe voisin ? Selon une manie à laquelle il cède parfois, le scrupule du détail lui fait ici perdre de vue l'ensemble (30). Mais le jugement de l'archéologue soutient aussi celui de l'urbaniste. A Rimini, comme dans toute la Romagne, Montesquieu découvre la marque du génie romain : « On trouve à toutes les postes une belle ville, bien bâtie, bien percée... » (31).

Pour les mêmes raisons Bologne devait lui plaire. Il y arrive le 9 juillet après avoir laissé sur sa droite Ravenne, généralement peu prisée des voyageurs (32). Bien accueilli par la noblesse locale, il apprécie aussitôt les ombrages de la promenade publique. Malgré son silence sur les longs portiques qui bordent les rues de la ville on ne peut guère douter qu'il les ait également jugés commodes et d'un bel effet, surtout par contraste avec l'alignement capricieux des six cents arcades récemment construites hors les murs, au gré des accidents de terrain, sur les pentes de la colline de *San Luca* : « une des plus grandes extravagances qu'il y ait à Bologne » (33). Peut-être a-t-il rangé parmi les bizarreries bolonaises les deux tours penchées qui ne pouvaient lui faire oublier celle de Pise... Les palais devaient le retenir davantage. Il vante la cour intérieure et la galerie à deux étages de l'*Archigginasio*, bâti en 1562 par Antonio Morandi (34). Nous lui connaissons déjà ce goût pour les nobles *cortili* à portiques. L'intérêt qu'il prend aux escaliers des palais visités nous surprendrait davantage si nous ne savions que dans la Bologne du XVII^e et même du XVIII^e siècle la mode était aux escaliers somptueux, ménageant des effets de perspective. Montesquieu les juge dignes de leur réputation et en énumère plusieurs (35). Il a vu notamment ceux des palais Aldovrandini et Fantuzzi, retenu celui du palais Ranuzzi où une rampe droite prolonge vers le haut un ensemble en fer à cheval (36), et admiré surtout, au cloître de Saint-François, l'escalier dont la reine Christine aurait dit : « *Haec est regina scalarum* ». Le visiteur qui ne manque pas de rapporter le propos explique ainsi la beauté de ce monument :

« Ce qu'il y a de surprenant, outre sa grandeur, c'est qu'il a, du palier, qui est très grand, une vue dans la descente de deux corridors, les uns sur les autres : celui d'en haut ayant une ouverture qui laisse échapper la vue » (37).

(30) *Ibid.*, p. 1200.

(31) *Ibid.*, p. 1201. Cf. p. 1199.

(32) *Ibid.*, p. 1202. De Brosses qui a entendu vanter en Italie les « bonnes antiquités » de Ravenne regrette de ne pas les avoir vues (*op. cit.*, t. II, p. 396). Mais Cochin qui y est allé expédie en quelques mots ces « vieilles mosaïques fort mauvaises » (*op. cit.*, t. I, p. 86).

(33) *Ibid.*, pp. 1207-1208.

(34) *Ibid.*, p. 1207. C'était le palais de l'Université qui l'a quitté au début du siècle dernier.

(35) *Ibid.*, p. 1208.

(36) *Ibid.*, p. 1209.

(37) *Ibid.*, p. 1204.

Dans le réfectoire voûté du même couvent Montesquieu est impressionné par la largeur des arcs, et il s'empresse de la mesurer : « 17 de mes pas ». L'église attenante, du XIII^e siècle, construite à l'imitation du gothique français, lui plaît au moins pour ses dimensions (38). Mais sur ce chapitre les *Voyages* sont des plus sommaires puisqu'ils ne mentionnent ni *San Petronio*, la plus vaste église de Bologne, commencée à la fin du XIV^e siècle et achevée seulement à la fin du XVII^e, ni Saint-Dominique, avec la célèbre *Arca* de Nicola Pisano (39). De la cathédrale Saint-Pierre dont l'architecture intérieure rappelle le *Gesù* de Rome Montesquieu dit seulement qu'elle est inachevée (40). Et le vif éloge qu'il fait de l'église Saint-Sauveur — dont de Brosses admirera, lui aussi, le style corinthien (41) — ne suffit pas à compenser toutes les lacunes de son journal. A la vérité ce n'est pas pour les monuments de Bologne mais pour ses tableaux que notre voyageur a jugé indispensable d'y séjourner.

De ce point de vue Montesquieu n'a pas perdu son temps, puisqu'il a inventorié en huit jours les richesses d'une vingtaine d'églises et de palais. Il sait que Bologne dispute à Rome le titre de capitale de la peinture, à Florence et à Venise le mérite de l'antériorité. Peu disposé à accueillir toutes les affirmations de Malvasia (42), il veut du moins avoir une vue d'ensemble de l'art bolonais. Toutefois, comme on pouvait s'y attendre, les œuvres les plus anciennes ne le retiennent guère. Est-il ironique ou simplement distrait lorsqu'il mentionne comme l'ouvrage du « fameux peintre Saint-Luc » la *Madone* byzantine du sanctuaire de *San Luca*, que la dévotion populaire attribuait à l'évangéliste ? (43). Pour lui la peinture bolonaise commence à Francia qu'il ne juge pas inférieur au Pérugin (44). Il a dû aimer la douceur et la sérénité de ses Vierges, qui lui rappelaient Raphaël. Celui-ci est présent à Bologne, avec une version du *Saint Jean-Baptiste* que Montesquieu avait déjà admiré à Florence (45) et surtout la *Sainte Cécile* de *San Giovanni in Monte* : si le visiteur en célèbre la « grâce », le commentaire qu'il lui consacre est aussi sommaire que conventionnel ; cela ne signifie pas forcément que le tableau l'a déçu, mais qu'après Rome il n'a pas été pour lui une révélation (46). L'influence de Raphaël est du reste

(38) *Ibid.* « Grande église ».

(39) De Brosses aura un mot élogieux pour *San Petronio* (*op. cit.*, t. I, p. 213), mais n'appréciera guère Saint-Dominique (*ibid.*, p. 216).

(40) *Op. cit.*, p. 1203. Sa façade date de 1748.

(41) Montesquieu, *ibid.*, p. 1208 : « Une des plus belles de Bologne pour l'architecture ». Cf. de Brosses, *op. cit.*, t. I, p. 215 : « la plus belle église de toutes, quoique peu grande... »

(42) Cf. *Voyages*, *op. cit.*, p. 1203.

(43) *Ibid.*, p. 1207. Selon de Brosses, qui raille la légende, la *Madone* est « détestablement peinte et laide » (*op. cit.*, t. I, p. 210).

(44) *Voyages*, *op. cit.*, p. 1210.

(45) *Ibid.*, p. 1204.

(46) *Ibid.*, p. 1210. Cette *Sainte Cécile* est aujourd'hui à la Pinacothèque de Bologne.

très visible chez plusieurs des peintres bolonais du XVI^e siècle que mentionnent les *Voyages*, et Montesquieu a eu conscience de cette parenté : ainsi devant deux œuvres d'Innocenzo da Imola (1494-1550), le *Mariage de Sainte Catherine* et un autre tableau — peut-être la *Sainte Famille*, copiée sur celle de Raphaël — qui lui semble même supérieur à l'original (47). Le visiteur n'est pas non plus insensible à la délicatesse subtile du Parmesan et de ses imitateurs (48), ni à l'éclectisme d'un Sabbatini qui mêle, dans son *Saint Michel pesant les âmes*, le souvenir de Michel-Ange à celui de Raphaël (49), ni enfin à l'inspiration agitée de P. Tibaldi, qu'il connaissait déjà comme architecte (50).

Bologne est surtout la ville des Carrache, dont Tibaldi avait été le précurseur. Montesquieu est parfaitement informé de la querelle qui opposait à leur sujet Bolonais et Romains : « Ceux-ci élèvent Annibal Carrache, qui a vécu et travaillé dans leur ville ; les Bolonais élèvent Louis, qui est resté à Bologne, et regardent Annibal comme déserteur » (51) : lui-même s'abstient de prendre nettement position ; son journal énumère surtout des œuvres de Louis, mais c'est simplement parce que l'art d'Annibal lui était déjà familier et que les œuvres de son frère sont à Bologne beaucoup plus nombreuses. Montesquieu admire *Le Voyage d'Énée*, au palais Fava, et le cycle de *Romulus et Rémus*, au palais Magnani, sans s'interroger sur la part respective de Louis, d'Annibal et d'Augustin : mais il observe dans le second ensemble, avec un beau jeu de clair-obscur, un style assez différent de celui du palais Farnèse (52). Il juge « très beau » le *Saint Pierre pleurant la mort du Christ*, de Louis Carrache (53), apprécie la conception et l'ordonnance de *La Vocation de Saint Mathieu* (54), remarque le *Saint Roch infirme* de Saint-Jacques-le-Majeur et le *Saint Jérôme dans le désert* de San Martino Maggiore (55). Les fresques, aujourd'hui disparues, du cloître de

(47) *Ibid.*, p. 1203.

(48) *Ibid.*, p. 1208. Il remarque une *Sainte Marguerite* du Parmesan et une autre de Samachini (1532-1577), « dont l'air de tête est admirable ».

(49) *Ibid.*, p. 1203 : « *Bellissimo quadro* ».

(50) Nous ignorons si Montesquieu a vu le palais Poggi, décoré de fresques aux raccourcis tumultueux qui représentent l'histoire d'Ulysse ; mais à Saint-Jacques-le-Majeur où il a remarqué un *Baptême du Christ* (*ibid.*, p. 1203), il n'a pu passer sans les voir devant les fresques de la chapelle Poggi. Et il s'est intéressé à la technique du raccourci (*ibid.*, pp. 1209-1210).

(51) *Ibid.* La controverse avait eu son écho en France : Félibien vante le dessin d'Annibal et Piles le coloris de Louis (Cf. Teyssèdre, *L'Histoire de l'art...*, op. cit., pp. 106-108).

(52) *Ibid.* « *Una delle belle loro opere, che contrasta con la Galleria Farnese : chiaro-oscuro bellissimo* ».

(53) *Ibid.* Le tableau se trouve au Dôme.

(54) *Ibid.* Le tableau se trouvait alors dans une chapelle de S. Maria della Pietà, église des Mendiants ; il est actuellement à la Pinacothèque de Bologne.

(55) *Ibid.*

San Michele in Bosco le frappent par leur vérité expressive (56). Enfin il contemple à Saint-Dominique deux grands tableaux, *L'Apparition de la Vierge à Saint Hyacinthe* et *Saint Raymond voguant sur la mer*, dont il vante le naturel : « Il est impossible de mieux exprimer la mer, ni les plis agités par les vents » (57). Mais cette phrase laconique est son plus long commentaire, et l'on est loin de trouver dans l'énumération consciencieuse de ces divers ouvrages un enthousiasme égal à celui que manifesterà de Brosses à la vue des « merveilles » de Louis Carrache (58).

Le même intérêt méthodique et un peu superficiel s'étend à toute l'école. A *San Michele in Bosco* Montesquieu a vu « d'assez belles peintures » d'un épigone, Carlo Cignani (59), et, dans le cloître, toute une série de fresques de différents artistes du XVII^e siècle. Une d'entre elles surtout lui a paru digne d'attention, *Le Moine désenterré*, d'Alessandro Tiarini : « Il est admirable pour l'expression, quoique d'un mauvais coloris de craie ; toutes les figures sont d'une vérité admirable » (60). Nous sommes habitués à voir Montesquieu unir ainsi la vérité et la beauté, et même parfois au détriment de la valeur plastique des tableaux. Il approuve deux ouvrages du Guerchin, *La Circoncision* (61) et le *Saint Guillaume d'Aquitaine*, au clair-obscur violent, fortement marqué par l'influence vénitienne (62), mais relève dans une belle composition de l'église Saint-Paul, *Saint Grégoire montrant aux âmes du Purgatoire Dieu le Père, le Christ et la Vierge*, « une grande faute de jugement » :

« Il y a dans ce tableau deux lumières : l'une vient d'en haut et l'autre vient d'en bas : qui sont les flammes du Purgatoire qui entourent les âmes ou les corps. Le Guerchin, à son ordinaire, n'a pas manqué de faire des ombres noires, opposées à la lumière d'en haut, sans songer que la lumière d'en bas doit la détruire » (63).

Cette critique nous rappelle que la « manière » est l'ennemie

(56) *Ibid.*, p. 1209. Le visiteur constate cependant que par la faute des moines « ces peintures sont presque ruinées ».

(57) *Ibid.*, p. 1210.

(58) *Op. cit.*, t. II, p. 398, et *ibid.*, t. I, p. 236 : « Si on en excepte Raphaël et le Corrège, je ne connais point de grands maîtres supérieurs à lui ».

(59) Élève de l'Albane, mort en 1719 (*op. cit.*, p. 1209). C'est le Maratta bolonais.

(60) *Ibid.* De Brosses déplorera également que Tiarini (1577-1668) soit généralement méconnu : « Il a de grands défauts ; il est presque toujours sec et triste ; son coloris est détestable ; son dessin, quoique correct, a de la raideur et tient du barbare ; mais il excelle dans l'invention, la composition et l'ordonnance » (*op. cit.*, t. I, p. 234).

(61) *Op. cit.*, p. 1203 (Église *Gesù et Maria*).

(62) *Ibid.*, p. 1204. Autrefois à Saint-Grégoire, le tableau est aujourd'hui à la Pinacothèque.

(63) *Ibid.*, p. 1208.

de la « nature ». Montesquieu n'est pas tenté d'adresser le même reproche au seul « chef-d'œuvre » du Dominiquin qu'il mentionne, *Le Martyre de Sainte Agnès* (64) : peu lui importent le coloris uniforme et un peu verdâtre, le dessin trop appuyé, la lourde architecture qui encombre, à l'arrière-plan, le second tiers du tableau, le contraste plus didactique que plastique entre la scène du martyr, au premier plan, et le Paradis de la partie supérieure ; il a aimé sans doute les beaux drapés, les effets discrets d'éclairage, la diversité des expressions et des attitudes, dont le pathétique reste empreint de noblesse, c'est-à-dire les qualités qu'il avait appréciées dans le *Saint Jérôme* de Rome. Ses préférences bolonaises vont du reste à un artiste que Rome et Bologne pouvaient également revendiquer : les commentaires les plus substantiels des *Voyages* portent sur des œuvres de Guido Reni. Il admire à Saint-Sauveur l'ébauche d'un « très beau » *Saint Sébastien* (65), et se plaît à retrouver la même beauté raffinée dans le déhanchement harmonieux du *Samson vainqueur* : « Il est impossible de voir un plus beau tableau, une plus belle attitude, plus de grâce » (66). La recherche de la grâce ne va-t-elle pas ici à l'encontre du naturel ? Montesquieu, justement séduit, ne pense pas à se le demander et nous ne saurions lui en faire grief. Nous lui reprocherions plus volontiers son indulgence pour la grande *Pietà* de l'église des Mendians, dont la composition froidement symétrique et le pathétique facile sont aux limites du supportable (67). En revanche il n'est pas impossible de souscrire à cet éloge chaleureux et précis du *Massacre des Innocents* : *

« Là, il [*le Guide*] s'est surpassé lui-même : il a mis plus de force dans son coloris ; plus d'expression dans les visages ; sa grâce ordinaire ; une grande variété dans les attitudes et les expressions ; enfin, point de confusion dans les figures ; une grâce répandue dans toutes les différentes actions. Je ne le trouve pas inférieur à son *Aurore*. Ceci fait bien voir qu'il n'était pas seulement propre à faire des demi-figures et des *Madones* » (68).

Dans l'appréciation nuancée mais sévère qu'il portait sur le

(64) *Ibid.* (A la Pinacothèque ; autrefois à Sainte-Agnès). Ce tableau est l'une des œuvres préférées du président de Brosses (*op. cit.*, t. I, p. 232 et t. II, p. 398). Cochin en fait une analyse très judicieuse (*op. cit.*, t. II, pp. 144-145) et lui trouve, avec de la noblesse, « un peu de dureté ».

(65) *Ibid.* La toile est actuellement à la Pinacothèque. C'est l'une des dernières œuvres du peintre. Elle a été restaurée depuis peu : au XVIII^e siècle elle paraissait grise, comme le remarque Cochin (*op. cit.*, t. II, p. 139).

(66) *Ibid.*, p. 1204. Actuellement à la Pinacothèque de Bologne, le *Samson* est antérieur de quelques années à *L'Aurore* du palais Rospigliosi.

(67) « *Bella opera* », note-t-il (*ibid.*, p. 1203). Goethe y verra « le dernier effort de la peinture, mais aussi tout ce qu'on peut demander et commander de plus absurde à l'artiste ». (*Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 122). Le tableau est à la Pinacothèque.

(68) *Op. cit.*, p. 1210. Le tableau est passé de Saint-Dominique à la Pinacothèque.

talent du Guide, Félibien faisait lui aussi une exception pour ce tableau, aussi propre à émouvoir l'esprit qu'à toucher les sens (69). Peut-être Montesquieu se fait-il illusion sur la diversité des figures : avec des expressions variées le peintre n'a-t-il pas représenté trois ou quatre fois la même femme, sœur de la Niobé antique ? (70). On peut juger aussi que le poignard brandi au centre du tableau est trop théâtral pour paraître vraiment menaçant... Mais le goût classique aimait cette alliance de la « noblesse » et de l'intensité dramatique. Dans cette scène qui aurait pu tendre au mélodrame on n'aperçoit aucune gesticulation désordonnée : l'intérêt se concentre sur des couleurs franches, une composition claire, une ordonnance équilibrée qui mettent en valeur la beauté des formes. Ici l'art du Guide évoque pour nous celui de Poussin (71). Et il n'est pas indifférent à notre connaissance du goût de Montesquieu que son séjour à Bologne s'achève sur cette image toute romaine.

**

Parti de Bologne le 17 juillet, Montesquieu arrive à Modène, toute proche, le même jour. Il y trouve la compagnie aimablement érudite de Muratori, bibliothécaire de la Cour, et profite peut-être de son passage pour acquérir un volume du célèbre antiquaire (72). A ces plaisirs intellectuels s'ajoutent ceux de la société et de la conversation : « J'ai fort bien passé mon temps à Modène... » (73). Mais du point de vue architectural la ville lui plaît très modérément : il se félicitera de suivre à Reggio, ville par ailleurs insignifiante, des rues moins étroites et mieux aérées (74). Ici un seul monument lui paraît digne d'examen, le palais ducal, commencé près d'un siècle auparavant et encore inachevé : comme à Bologne l'intérêt du visiteur va surtout aux portiques à colonnades et au

(69) *Entretiens...*, VII, *op. cit.*, t. III, p. 390. Félibien reproche au Guide de manquer généralement de force : « Aussi voit-on dans toutes les figures qu'il a peintes un je-ne-sais-quoi de noble et de gracieux, qui flatte les sens mais qui véritablement n'emporte point l'esprit. Ce sont des agréments qui demeurent exposés aux yeux, et qui les touchent avec plaisir, mais qui ne pénètrent point dans l'âme pour s'y faire sentir, et pour émouvoir les passions » (*ibid.*, p. 383). Anticipant sur le goût du XVIII^e siècle, Piles est au contraire très sensible au charme de Guido Reni (Cf. Teyssèdre, *L'histoire de l'art...*, *op. cit.*, pp. 110-111).

(70) L'imitation de Niobé est particulièrement nette dans la mère agenouillée du premier plan.

(71) Cf. A. Chastel, *L'art italien...*, *op. cit.*, t. II, p. 163.

(72) *Op. cit.*, p. 1212, 1213, 1216. Le *Catalogue de La Brède* mentionne — n° 3070 —, de la main de Montesquieu, un volume in-folio de Muratori, *Philicaya. Delle Antichità estensi ed italiane*, Modène, 1714.

(73) *Ibid.*, p. 1216. Les *Voyages* ne nous disent pas la durée de cet agréable séjour. Nous savons seulement que Montesquieu est arrivé à Mantoue le 27 juillet, après une très rapide visite de Reggio et un arrêt plus long à Parme. Il a donc eu une dizaine de jours à partager entre Modène et Parme.

(74) *Ibid.*, p. 1217.

grand escalier de la cour intérieure (75). Cependant la vraie richesse de la ville est à son avis la galerie de peinture, « une des belles choses d'Italie », que les ducs de Modène avaient constituée aux dépens des églises de leur capitale (76). De Brosses se réjouira d'y rencontrer non le « fatras » habituel, mais un petit nombre de tableaux bien choisis et clairement présentés (77). Montesquieu loue également le bon goût des organisateurs de la galerie : « C'est un recueil des plus beaux tableaux du Corrège, des Carrache, du Parmesan, de Paul Véronèse et du Titien, et quelques Raphaëls » (78). Mais il est moins satisfait de la distribution de tous ces chefs-d'œuvre et s'impatiente de devoir vainement tordre le cou pour essayer d'apercevoir ceux qui étaient accrochés trop près du plafond :

« Il y a là une chose qui impatiente ; c'est qu'on a mis sur les soffites des originaux des meilleurs maîtres. Ils sont hors de vue, et ils sont mis là comme dans un puits. Il y a une chambre où il n'y a au soffite que des tableaux de l'Albane ; une autre où il n'y a que des tableaux du Tintoret » (79).

On regrette que cette déconvenue l'ait empêché de combler, ne fût-ce que très partiellement, l'une des plus grosses lacunes de sa culture artistique : il quittera l'Italie sans connaître Tintoret, sinon par les « attitudes forcées » qu'il déplorait naguère à Padoue (80). Mais il ne semble pas que les tableaux plus accessibles au regard l'aient conduit à réviser l'opinion qu'il s'était déjà formée de la peinture vénitienne. Certes il a admiré à Modène de « très beaux tableaux de Paul Véronèse, et en quantité... », mais sans prendre la peine de les nommer, et avec la seule précision qu'il s'agissait de « très grandes pièces » (81). Le Titien, lui aussi, était bien représenté au musée ducal ; Montesquieu retient un seul tableau, *Le Christ à la monnaie*, non pour le coloris, mais pour la vérité de l'expression : « Il est impossible, note le visiteur, de mieux marquer l'air d'un fourbe et l'air sage de quelqu'un qui s'aperçoit de la tromperie » (82).

A Modène Montesquieu retrouve également la peinture bolo-

(75) *Ibid.*, p. 1211. Remarques analogues chez de Brosses (*op. cit.*, t. II, p. 405). Mais celui-ci a également un mot pour le haut campanile de la cathédrale romane. Montesquieu n'en parle pas.

(76) *Ibid.*, pp. 1211-1212.

(77) *Op. cit.*, t. II, pp. 401-402.

(78) *Voyages*, p. 1211.

(79) *Ibid.*, p. 1212.

(80) Voir ci-dessus. La *Galleria Estense* ne possède plus aujourd'hui qu'une *Vierge* et une série de *Métamorphoses*.

(81) *Op. cit.*, p. 1212. La galerie possède encore un *Saint Memna* et un *Saint Jean-Baptiste*. Au XVIII^e siècle, il s'y ajoutait un *Jésus sur le chemin du Calvaire* (Dresde), une *Adoration des Mages* (*ibid.*), etc...

(82) *Ibid.*, pp. 1211-1212. Le tableau est aujourd'hui à Dresde. Au XVIII^e siècle le musée de Modène possédait également, du même artiste, la *Femme adultère* et la *Sainte-Famille* (Cf. Cochin, *op. cit.*, t. I, p. 79).

naise qui, à quelques exceptions près (rappelons-nous l'admiration du visiteur des Offices pour la *Vénus couchée* du Titien), l'aura finalement plus intéressé que la peinture vénitienne. Parmi « beaucoup de grands tableaux des Carrache » il admire une *Vierge* de Louis, dont il avait vu une autre version à Bologne (83). Mais c'est naturellement au Corrège qu'il s'intéresse le plus. La galerie s'enorgueillissait en effet de plusieurs œuvres maîtresses de cet artiste, parmi lesquelles la fameuse *Nuit de la Nativité*, aujourd'hui à Dresde. Nous avons déjà évoqué l'émotion qui saisira de Brosses à sa vue : passé le premier moment d'éblouissement, l'auteur des *Lettres familières* en examinera le détail avec un enthousiasme croissant (84). Certes Montesquieu n'est pas déçu, puisqu'il dit « l'ouvrage sans prix », de même qu'une petite *Madeleine* voisine. Mais son commentaire est vraiment un peu court : « C'est là qu'on admire cette fusion de couleurs qui n'est qu'en lui, et qui semble seule faire le relief des corps et donner quelque chose de tendre à la chair » (85). Remarques exactes, mais où il manque le mot attendu, le mot *lumière*... De Brosses analysera beaucoup mieux la façon dont la lumière irradie à partir de l'Enfant. Montesquieu était tout à fait capable, s'il l'avait voulu, d'étudier de ce point de vue la composition du tableau. Faut-il voir dans la brièveté de ses notes l'indice d'une certaine réticence ? Sans doute a-t-il admiré, par exemple dans le beau berger du premier plan, ce « quelque chose de tendre » que le Corrège sait donner à la chair ; mais il n'est pas sûr que le dessin l'ait entièrement satisfait. C'était là, selon Félibien, la partie faible du peintre (86), et nous savons l'importance que notre voyageur, formé par Raphaël et les Florentins, accorde à la netteté des lignes. Aussi sommes-nous tentés de mettre à son compte l'opinion qu'il prête, dans le même passage, à quelques connaisseurs : « Il y a un *Saint Georges* de la première manière, que quelques-uns estiment plus, parce qu'étant plus sec il est mieux dessiné et les contours mieux marqués » (87). De fait, on ne retrouve pas dans la *Madone de Saint Georges* le fondu de la *Nuit*...

(83) *Ibid.*, p. 1211.

(84) *Op. cit.*, t. II, pp. 402-404.

(85) *Ibid.*, p. 1211.

(86) *Op. cit.*, II, t. I, pp. 275 sq. Beaucoup plus admiratif, Cochin accordera que le dessin du Corrège est parfois peu correct (*op. cit.*, t. I, p. 69). C'est déjà l'avis de Richardson : mais le critique anglais est surtout sensible à la « grâce idéale » du tableau, et à l'harmonie de son clair-obscur (*op. cit.*, t. III, pp. 676-680).

(87) *Loc. cit.* Comme le précédent ce tableau appartient aujourd'hui à la Pinacothèque de Dresde. Ce serait l'un des derniers ouvrages du Corrège (1532) et non l'un des premiers, comme le dit Montesquieu. La netteté du trait, la précision des contours nous rappellent toutefois que son auteur avait subi, dans sa jeunesse, l'influence de Mantegna. Richardson, bien informé, en fait la remarque, en notant que « les contours des figures sont un peu durs et paraissent comme taillés sur le fond » (*op. cit.*, t. III, p. 684).

et ce ne serait pas la première fois que, critique circonspect, Montesquieu s'abriterait derrière le jugement d'autrui !

Les brèves notes de son séjour à Parme confirment du reste cette impression. Séduit par l'art sensuel du Corrège, il admire sans réserve *La Madone à l'écuelle* (88), mais il semble l'avoir regardée un peu vite : l'enfant Jésus ne donne pas la main gauche à la Vierge, comme l'écrit le visiteur, mais il la tire par la manche. D'autres tableaux, et en particulier *La Madone de Saint Jérôme*, restent confondus dans l'anonymat d'une mention collective (89). Enfin les *Voyages* ne consacrent que quelques lignes vagues aux grandes décorations de Saint-Jean-l'Évangéliste et de la cathédrale. Écrire que les secondes sont peintes « d'une manière inimitable » n'est pas la preuve d'un intérêt approfondi, même s'il s'y ajoute un mot d'admiration pour l'art du clair-obscur. Quant à *L'Ascension* de la coupole de Saint-Jean, dont les effets de perspectives annoncent les plus grandes hardiesses de l'art baroque, Montesquieu se plaint de l'avoir mal vue : « Il est difficile de voir ces peintures, tant ce dôme est obscur » (90). Était-il plus obscur au mois de juillet 1729 qu'il ne le sera en mars 1740, lorsque de Brosses ne tarira pas d'éloges sur les « douze figures prodigieuses » des apôtres ? (91). On s'étonne en tout cas que durant son bref séjour Montesquieu n'ait pas trouvé un moment plus ensoleillé pour retourner à Saint-Jean : n'aurait-il pu le faire en compagnie de cet « habile peintre », un certain Clément Vouta, auquel il demande ensuite de lui montrer « les plus belles choses de la ville » ? (92).

S'il ne se passionne pas pour le Corrège, il s'emploie en effet à visiter Parme avec sa méthode habituelle. Il n'oublie même pas l'église Saint-Antoine, peu fréquentée par les visiteurs étrangers, où « un tableau inimitable du Carrache », dont il admire l'action et les expressions, le retient un long moment (93). Au palais ducal

(88) *Ibid.*, p. 1218. « Admirable », dit-il succinctement, ce qui est du moins la preuve d'un sentiment très vif. Un tableau voisin, du Parmesan, a droit seulement à l'adjectif « très beau ». Dans le langage sobre de Montesquieu la nuance n'est pas sans intérêt. *La Madone à l'écuelle* a quitté l'église du Saint-Sépulcre mais elle est restée à Parme (Galerie nationale).

(89) *Ibid.*, pp. 1218-1219.

(90) *Ibid.*, p. 1219.

(91) *Op. cit.*, t. II, pp. 416-417. Cochin reproche à ces figures colossales de rapetisser le dôme (*op. cit.*, t. I, p. 65 et 70). Montesquieu a peut-être visité Saint-Jean en fin de journée : il semble y être allé dès son arrivée...

(92) *Op. cit.*, p. 1219. Ce Vouta lui montre aussi « un tableau de sa façon d'un Loth enivré par deux de ses filles, dont l'expression est très bonne ».

(93) *Ibid.* « A Saint-Antoine, il y a un tableau inimitable du Carrache : une Vierge, l'Enfant et une Madeleine qui le caresse ; un Ange à côté, qui regarde l'Enfant ; un saint Jérôme à côté. Le Jésus caresse la Madeleine et regarde saint Jérôme. Tout est en action dans ce tableau ». Le visiteur lui fait en effet bonne mesure : quatre lignes d'analyse, contre deux seulement pour la *Madone à l'écuelle* !

et dans l'autre galerie de la ville (le duc possédait deux collections) il remarque un *Enfant endormi* du Guide, une *Vierge* du Parmesan, des copies du Corrège, exécutées par les Carrache (sans doute s'agit-il en particulier des têtes d'anges empruntées au *Couronnement de la Vierge* qui décorait autrefois l'abside du Dôme), un *Saint Michel* de Rubens, un second *Enfant endormi*, cette fois de Van Dyck (94), une *Danaé* du Titien, deux copies de Raphaël, par les Carrache encore, une ébauche du *Jugement* de la Sixtine, que le visiteur se réjouit de pouvoir examiner ainsi « mieux à son aise... », enfin « plusieurs beaux ouvrages » de Schedone (95). Cette énumération éclectique ne dépasse pas le niveau d'un catalogue : peut-être faut-il y voir l'indice d'une certaine lassitude.

Voici pourtant, à Mantoue, un sursaut d'énergie et d'attention. Le voyageur y séjourne quarante-huit heures : délai suffisant pour qui veut se borner à ce qui lui paraît l'essentiel. Montesquieu traverse rapidement le palais ducal, « presque entièrement démeublé » et à l'abandon, sans voir les fresques de Mantegna (96). Et il ne donne qu'un coup d'œil à l'église Saint-André, qu'il juge « assez belle », malgré l'absence de coupole (97). Une ample nef centrale, un large transept, cette architecture majestueuse et équilibrée devait en effet lui plaire. En revanche la cathédrale le déçoit ; insensible à la « noblesse » que lui découvrira de Brosses, il ne veut retenir que le caractère massif de l'ensemble, et les libertés de détail prises avec les règles :

« Cette église ne fait point du tout d'honneur à Jules Romain. Les proportions ne sont point observées ; les colonnes corinthiennes ont les proportions toscanes ; la nef est trop courte ; les membres d'architecture ne recouvrent [?] point ; les piédestaux des pilastres sont un peu plus bas que ceux des colonnes : la règle est que chaque colonne demande un pilastre opposé, et avec les mêmes proportions » (98).

Le célèbre palais du Té, où Montesquieu n'avait pas manqué de se rendre dès le matin de son arrivée et auquel il a peut-être fait deux visites, aurait pu lui donner la même impression de lourdeur. Il juge au contraire l'édifice « admirable ». On aimerait que, moins occupé à compter les triglyphes et à mesurer l'espacement des colonnes ou des pilastres, il ait davantage motivé son jugement d'ensemble. Sans doute a-t-il apprécié les bossages rustiques de la

(94) *Ibid.*, p. 1221.

(95) *Ibid.*, p. 1222. Bartolomeo Schedone — ou Schedoni — (1578-1615) aime les figures aux couleurs brillantes se détachant sur un ciel d'encre comme dans *Les Trois Maries au Tombeau* (Parme, Galerie nationale). S'il a été l'élève d'A. Carrache il a subi aussi très fortement l'influence du Corrège.

(96) *Voyages*, pp. 1228-1229.

(97) *Ibid.*, p. 1229. L'église est du dessin d'Alberti. La coupole, œuvre de Juvara, est postérieure au séjour de Montesquieu.

(98) *Ibid.*, p. 1228. Cf. de Brosses, *op. cit.*, t. I, p. 120.

façade extérieure, qui lui rappelaient le palais Farnèse. Mais il a surtout été frappé par la nudité élégante de la grande cour carrée dont le dorique austère contraste violemment avec la décoration intérieure (99). Malgré le délabrement du palais, auquel un nouvel administrateur essayait alors de remédier (100), le visiteur examine avec un plaisir croissant la *Salle de Psyché*, sans se lasser de cette « prodigieuse quantité de belles peintures ». Là « un Fleuve dont la barbe et la moustache se convertissent et coulent dans l'eau », ailleurs « un Hercule admirable », ici l'illusion parfaite d'une chambre où « l'Amour et Psyché sont en relief ». Et surtout le morceau de choix, *Le Festin des Dieux* : « Tout cela est enchanté pour le feu, pour la grâce, pour le dessin, pour les attitudes ». Du plafond d'une pièce voisine Phaéton, foudroyé, tombe, dans un effet saisissant de clair-obscur (101). Et que dire de la *Salle des Géants*, * où tout est également admirable ? Montesquieu vante la vérité des expressions, telle qu'on pouvait l'attendre d'un élève de Raphaël : « On voit avec plaisir les différentes impressions de tous ces Dieux et Déesses. Il semble que la frayeur est moindre dans ceux qui sont plus proches de Jupiter, et cela doit être ainsi, comme il arrive dans les batailles » (102). Il rend hommage à l'habileté du peintre, qui triomphe dans les morceaux les plus difficiles : « Le chef-d'œuvre est le Palais du Ciel, que les Géants voulaient escalader, qui est au milieu, et où est une aigle. Il n'y a rien de si difficile à représenter que cela, et Jules s'en est admirablement acquitté » (103). Dans le même ordre d'idées le visiteur n'omet pas le parti que le peintre a ingénieusement tiré de la cheminée où les géants vaincus semblent précipités... (104). Il s'étonne que tant de corps « d'une grandeur énorme » tiennent « en si peu de place » et retrouve dans la peinture de Jules Romain une autre qualité maîtresse de Raphaël, l'art de distribuer clairement de nombreuses figures : « Tout cela est si bien ordonné qu'il n'y a rien de confus. L'œil voit tout et tout d'un coup » (105). Cette ordonnance souveraine, au service d'une imagi-

(99) *Op. cit.*, pp. 1223-1224. Montesquieu parle de nouveau du palais quelques pages plus loin : c'est peut-être l'écho d'une seconde visite.

(100) *Ibid.*, p. 1229.

(101) *Ibid.*, pp. 1223-1224.

(102) *Ibid.*, p. 1228. Même remarque, déjà, chez Félibien (*Entretiens...*, III, t. II, p. 180).

(103) *Ibid.*

(104) *Ibid.*, p. 1225. Cf. Félibien, *loc. cit.*, p. 178.

(105) *Ibid.*, p. 1224. « C'est une remarque que j'ai déjà faite sur ses *Batailles* », précise Montesquieu, en opposant de ce point de vue Jules Romain au Bourguignon (*ibid.*). La comparaison n'apparaît dans aucun autre passage des *Voyages*, mais Montesquieu avait pu voir à Rome et Florence plusieurs tableaux de Jacques Courtois, dit le Bourguignon (1621-1676), peintre français fixé en Italie, qui s'était fait une spécialité des mêlées de cavalerie. Félibien insiste également sur la belle ordonnance et la clarté des fresques de J. Romain (*loc. cit.*, p. 186). Montesquieu s'inspire sans doute de ses commentaires, mais en leur donnant un accent personnel : « *Ce qui me touche* dans Jules Romain, écrit-il, c'est son ordonnance » (*loc. cit.*, p. 1224).

nation aussi puissante, explique que, dès le premier moment, le regard se trouve subjugué et conquis : « On ne peut rien ajouter au feu, à la hardiesse, à la grandeur, au mouvement qui est dans toutes ces figures, et à la beauté de toute la machine » (106).

★

Ces deux pages enthousiastes sont la vraie conclusion du voyage de Montesquieu en Italie. En quittant Mantoue pour Trente, le matin du 29 juillet, il va encore passer quelques heures à Vérone, mû par la « curiosité » de vérifier les impressions de sa première visite. Mais dans cette cité médiévale que ne hante pas, pour lui, l'ombre de Juliette, il ne cache pas sa déception. Un mot ironique sur les tombeaux des Scaliger, « d'un vrai gothique et du plus barbare », un regard condescendant à la façade inachevée de *S. Maria in Organo*, dont le dessin — de San Micheli — lui paraît « très gentil », quatre lignes sur un palais Renaissance, et c'est tout pour la sculpture et l'architecture (107). Son goût exigeant lui fait par exemple déplorer que la façade du palais Orlandino, dont la partie inférieure est d'un « beau rustique », ait un attique surchargé d'ornements (108). Quant aux « très beaux tableaux » qu'il admirait naguère, ils ne se tirent pas à leur avantage de ce nouvel examen. Montesquieu découvre « quelques belles peintures » du Titien et de Véronèse, qui lui avaient échappé, et des tableaux « du second ordre » de Paul Farinato-Véronèse, mais il se félicite surtout de rencontrer une *Vierge* de Hyacinthe Brandi : « L'on n'est pas fâché de trouver, parmi les attitudes gênées des Vénitiens, un tableau de l'école de Rome... » (109).

Au dernier jour du voyage italien les préférences de Montesquieu se confirment donc et elles s'accusent même jusqu'au parti pris. On lui accordera à la rigueur que « Vérone brille peu pour sa peinture » (110), Véronèse étant surtout vénitien... Mais voir dans les fresques du palais du Té « le chef-d'œuvre de la peinture » (111) est assurément une opinion plus contestable. Montesquieu renchérit sur l'avis de Félibien, très favorable à J. Romain que Piles, en revanche, n'apprécie guère (111 bis). Il pousse aussi l'admiration

(106) *Ibid.*

(107) *Ibid.*, pp. 1229-1230.

(108) *Ibid.*, p. 1229. C'est le style habituel de San Micheli à Vérone. Cf. Peyre, *Padoue et Vérone*, Paris, Renouard et Laurens, 1907, pp. 137-139.

(109) *Op. cit.*, p. 1230. Montesquieu écrit *Bandi*. H. Brandi (1623-1691) est un élève de Lanfranco. A Rome même le voyageur ne semble pas lui avoir prêté grande attention...

(110) *Ibid.*

(111) *Ibid.*, p. 1224.

(111 bis) Cf. Teyssèdre, *L'histoire de l'art vue du Grand Siècle*, *op. cit.*, pp. 65-67.

beaucoup plus loin que les plus notables visiteurs français de son temps. Cochin accuse Jules Romain de manquer de finesse et lui reproche, avec ses formes outrées, la monotonie de son coloris rougeâtre (112). De Brosses distingue la *Salle de Psyché*, dont l'élégance le séduit (113), et la *Salle des Géants*, qui l'intéresse plus qu'elle ne lui plaît :

« En vérité, on ne peut entrer dans cette pièce sans être épouvanté de l'impétueuse imagination, de l'exécution fougueuse et des expressions terribles qui règnent dans cet ouvrage, lequel enlève l'âme, mais sans la toucher, car il n'y a que peu d'agréments » (114).

Ce jugement sur les fresques du palais du Té ressemble beaucoup à celui du même auteur sur la chapelle Sixtine. Pour nous le rapprochement n'est pas sans intérêt, car il éclaire l'attitude admirative de Montesquieu. Nous savons qu'à la différence de son confrère dijonnais le Président ne demande pas à l'art le seul plaisir des sens. Sans doute s'est-il laissé abuser par le style déclamatoire de Jules Romain : dans ces formes monstrueuses, dans ces effets de trompe-l'œil, il a vu de la grandeur et non de la grandiloquence. Mais cette aberration du goût révèle un choix esthétique où la personnalité de Montesquieu s'engage tout entière ; à une époque tyrannisée par les « petits-mâtres » Montesquieu rêve d'un art qui unirait la puissance de Michel-Ange à la sérénité intellectuelle de Raphaël : un art qui pourrait simultanément « étonner l'esprit » et satisfaire la raison.

**

Devons-nous vraiment regretter, du moins pour notre propos, la brièveté du journal allemand et hollandais de Montesquieu, et l'absence de notes sur son séjour en Angleterre ? (114 bis). En fait,

(112) *Op. cit.*, t. II, p. 212.

(113) *Op. cit.*, t. I, p. 119.

(114) *Ibid.*, p. 118.

(114 bis) Le *Voyage en Angleterre* a probablement été brûlé, avec d'autres manuscrits, au début du XIX^e siècle (cf. Shackleton, *Montesquieu...*, *op. cit.*, pp. 116-117). Il nous reste quelques brèves *Notes sur l'Angleterre*, où l'art ne tient aucune place : elles nous apprennent seulement que « Paris est une très belle ville où il y a des choses plus laides, Londres une vilaine ville où il y a de très belles choses ». (Montesquieu, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 284). M. Shackleton nous apprend toutefois (*op. cit.*, p. 123) que l'un des amis anglais de Montesquieu, le duc de Montaigu, était un fervent de l'architecture gothique. Le même auteur mentionne (*ibid.*, p. 136) la galerie d'antiques du comte de Pemberton, dont le P. Desmolets avait jadis appris l'existence à Montesquieu (Cf. *Spicilege*, 185) et à laquelle celui-ci fait allusion dans son essai *De la manière gothique* (*Œuvres*, *op. cit.*, t. III, p. 277). Enfin le fragment 548 du *Spicilege*, où Montesquieu discute quelques idées du *Traité de la perspective pratique* de Jean Courtonne (1725), semble dater de Londres.

dans les quelques dizaines de pages qui terminent ses *Voyages* les impressions artistiques sont déjà des plus claires : de nouveau des sujets tout différents, géographie, politique, économie, diplomatie, art militaire accaparent l'attention du voyageur. Faisons ici la part de la lassitude : l'effort d'investigation méthodique que Montesquieu s'imposait depuis des mois ne pouvait se soutenir indéfiniment. Et surtout, lorsqu'il prit le 31 juillet, à travers le Tyrol, la route d'Innsbrück et de Munich, il dut avoir le sentiment de dire adieu à l'art en même temps qu'à l'Italie. Ce n'est pas de l'Allemagne gothique ni de la « grossièreté » flamande qu'un homme de goût du XVIII^e siècle pouvait attendre des modèles de beauté.

Aux Offices Montesquieu avait acquis quelques notions sur l'art de Dürer (115). Durant les dix semaines qu'il passe en Allemagne, de la Bavière au Brunswick (116), il n'éprouve jamais le désir de les compléter. S'il visite le musée de Düsseldorf, ce n'est pas pour s'intéresser à la peinture allemande, mais pour avoir un avant-goût des Flandres, avec Rubens et Van Dyck, et surtout pour y retrouver Florence et Rome ; les principales statues de ces deux villes, reproduites en plâtre, une *Vierge* d'Andrea del Sarto, un *Saint Jean* de Raphaël... (117). Quelle heureuse surprise que cette galerie, riche et « faite avec goût », après les statues de bronze, si « mal faites », dont il s'était moqué à Innsbruck (118), ou après les bas-reliefs exécrables des portes de la cathédrale d'Augsbourg ! (119). Mais la surprise est exceptionnelle : à Schleissheim même, le « beau recueil » assemblé par l'électeur de Bavière est surtout riche en « petits tableaux flamands ». Avec cela « beaucoup de Rubens, plusieurs Rembrandt, quelques peintres d'Italie, mais peu... (120).

L'Italie est pourtant présente dans l'art allemand du XVIII^e siècle et le voyageur s'en avise judicieusement, mais ce n'est pas

(115) *Op. cit.*, p. 1342.

(116) Arrivé à Innsbruck le 1^{er} août il entre en Hollande, par Deventer, le 11 octobre, après avoir vu Munich, Augsbourg, Heidelberg, Mannheim, Francfort, Coblenze, Bonn, Cologne, Düsseldorf, etc...

(117) *Op. cit.*, p. 1269. Il s'y ajoute « quelques tableaux du Corrège ». Mais Montesquieu s'abstient de toute précision.

(118) *Ibid.*, p. 1235.

(119) *Ibid.*, p. 1247. « On m'a montré aux portes de la cathédrale d'Augsbourg, qui sont de cuivre, avec des bas-reliefs du plus mauvais gothique que j'aie jamais vu, trois figures où est représentée la création de la femme, tirée de la côte d'Adam. Or, ce n'est pas un Créateur, mais une Créatrice, qui est la Sainte Vierge. Qu'est-ce que ces gens-là voulaient faire à Dieu ? Il est vrai que l'ouvrage est si mauvais qu'il est difficile de deviner si c'est un homme ou une femme. Si c'était le Père éternel, il serait vieux et aurait de la barbe. Mais la figure est d'une femme ou d'un très jeune homme ». Les portes de bronze de la cathédrale d'Augsbourg, qui datent du XI^e siècle, ne sont pas gothiques, mais romanes.

(120) *Ibid.*, p. 1242. C'est la première et unique allusion des *Voyages* à Rembrandt qui commençait pourtant à être estimé des amateurs français.

pour s'en féliciter. Dans toutes les cours allemandes, même les plus petites, on bâtit à grands frais. A Louisbourg, près de Stuttgart, ce sont, aux dires mêmes de Montesquieu, deux architectes italiens qui poursuivent la construction de la nouvelle résidence des ducs de Wurtemberg, et dans l'emploi de « courbes extraordinaires » le visiteur décèle une mauvaise imitation de Borromini. Tout lui déplaît du reste dans ce château dont les disparates disent l'histoire déjà longue. S'il le décrit pourtant en détail et prend même le soin d'en dessiner le plan, c'est pour tenter de comprendre l'impression qu'il avait eue, dès le premier instant, « de voir partout du petit sous l'apparence du grand ». Le vaste rectangle que des rampes et des statues divisent en une cour et une avant-cour témoigne d'une évidente volonté de faste, mais celle-ci se soutient fort mal dans les divers éléments de l'édifice : galeries basses et sombres, piliers massifs, entrées exiguës, colonnes mesquines, chapiteaux insolites, escalier et atrium du bâtiment principal ridiculement petits, le regard sarcastique de Montesquieu n'épargne rien, sinon la perspective inattendue que l'on découvre de l'avant-cour, à travers le misérable atrium, sur une colline lointaine. Mais de ce coup d'œil agréable les architectes ne sont pas responsables : « Ce qu'il y a de mieux, c'est la Nature qui l'a fait... » (121).

Tentée par le baroque italien, voire par le rococo, l'architecture allemande du XVIII^e siècle est surtout fascinée par la France et par Versailles. Montesquieu en fait la remarque ironique : « Versailles a ruiné tous les princes d'Allemagne, qui ne peuvent plus résister à la moindre somme d'argent. Qui aurait dit que le feu Roi eût établi la puissance de la France en bâtissant Versailles et Marly ? » (122). L'influence française n'est pas absente de Louisbourg. Elle était manifeste à Nymphenbourg près de Munich, aussi bien dans la maison que dans les jardins dessinés par Girard (123). De même à Schlessheim où le petit château de Lustheim, relié au palais par une majestueuse allée, joue les Trianons... Montesquieu est séduit par Lustheim, « petite maison fort jolie », et très impressionné par cette « grande, antique et vénérable allée ». Mais sur Schleissheim même son opinion est partagée. L'ensemble du palais et des jardins lui paraît « triste » et il y regrette Nymphenbourg. Le palais est à son avis « une grande et belle maison », mais comme à Louisbourg il y relève des disproportions choquantes :

(121) *Ibid.*, pp. 1250-1252. La construction de Louisbourg avait été entreprise en 1704.

(122) *Ibid.*, p. 1285.

(123) *Ibid.*, p. 1239. Le Français Dominique Girard avait été envoyé par Louis XIV à son allié de Bavière, Max-Emmanuel II, qui en avait fait en 1715 son Inspecteur des jardins. Cf. Pierre du Colombier, *L'Architecture française en Allemagne au XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1956, t. I, pp. 39-40.

(124) *Op. cit.*, p. 1242. Le principal architecte de Schleissheim est le Bavaois Joseph Effner qui avait travaillé à Paris avec Boffrand.

« Il y a partout de grands défauts dans l'architecture : les portes petites comme les fenêtres ; les fenêtres en certains endroits si basses qu'elles n'ont guère que leur largeur de hauteur. Le portique et l'escalier sont à la manière d'Italie ; mais cela n'est pas de bon goût : les metzzanins [*sic*] sont trop bas. Du reste cela fait une grande maison » (124).

A côté de ces demi-échecs qui tiennent à une prétention excessive, l'architecture française connaît en Allemagne de belles réussites. Montesquieu admire sans réserve la maison de campagne de l'électeur de Cologne, construite peu d'années auparavant à Poppelsdorf, près de Bonn, sur les plans de l'architecte français Robert de Cotte. Ici le dessin du bâtiment principal, une cour circulaire, à galerie, inscrite dans un carré (125), n'évoque pas Versailles mais Marly et, par delà ce modèle, la *Villa Rotonda* de Palladio. On comprend que Montesquieu qui ne fait pas ces rapprochements mais note avec intérêt le plan de l'édifice en ait aimé la perfection géométrique où la rigueur s'allie à l'élégance : mais quel regret de voir « la plus jolie maison de l'Allemagne » livrée aux démolisseurs pour fournir des matériaux au « vilain » château de Brühl ! (126).

D'un château à l'autre le voyageur découvre le nouveau visage que l'Allemagne moderne cherche à se donner. Il s'intéresse même à des bâtiments en cours de construction, comme la « très belle église » des Jésuites à Mannheim, ou à de simples projets, comme à Mannheim encore, où il examine d'un œil critique la maquette du futur château (128). Sur l'Allemagne traditionnelle, non encore francisée, son silence est en revanche à peu près total. Le Rhin de Montesquieu n'est pas celui de V. Hugo. La sympathie du philosophe ne va pas plus aux vieux burgs qu'aux ruelles tortueuses des cités médiévales. Pour lui Mannheim est « à présent une des plus belles villes d'Allemagne », car « sept rues d'un côté, croisées par sept autres rues de l'autre, font la ville ; larges, bien droites... » (129). Nous connaissions déjà à Montesquieu ce rationalisme de géomètre, mais nous avons également appris à ne pas y enfermer trop strictement sa sensibilité. En Allemagne comme en Italie il

(125) *Ibid.*, p. 1262. Cf. P. du Colombier, *op. cit.*, pp. 137-141.

(126) *Loc. cit.* Bien renseigné, Montesquieu sait toutefois que l'électeur songe déjà à reconstruire Poppelsdorf. Mais les nouveaux travaux ne devaient commencer qu'en 1744. Cf. P. du Colombier, *op. cit.*, p. 140.

(127) *Op. cit.*, p. 1258.

(128) *Ibid.*, pp. 1256-1257. S'il en approuve la conception générale, Montesquieu, cette fois encore, se montre sévère pour le détail : « Le défaut est que l'*atrium* ou salle basse d'entrée est basse et petite, sans colonnes mais voûtée, et cela est indigne d'un si grand bâtiment... » Sur les vicissitudes de la construction du château de Mannheim, voir P. du Colombier, *op. cit.*, pp. 128-131.

(129) *Op. cit.*, p. 1255. Même propos d'urbaniste moderne sur Munich (p. 1238), Augsburg (p. 1243) et Coblenz (p. 1261). La reconstruction de Mannheim, après la guerre du Palatinat, est l'œuvre d'architectes français.

sait oublier parfois ses préjugés hostiles à l'art gothique. Il est vrai que la cathédrale de Cologne était déjà au XVIII^e siècle, malgré son inachèvement, le plus célèbre monument d'Outre-Rhin. Montesquieu pouvait lire à son sujet dans Misson ou dans le *Voyage à Munster* de Claude Joly — ouvrage porté au catalogue de La Brède — quelques lignes admiratives (130). Mais son commentaire est cette fois encore plus personnel et plus précis que celui de ses guides :

« J'ai vu la grande église, qui est un très beau bâtiment gothique, dont il n'y a rien d'achevé que le chœur. La nef n'est point encore voûtée. Il y a deux clochers immenses, qui font la façade ; l'un est beaucoup avancé ; l'autre à peine sort de terre. Celui qui est avancé est un des plus beaux morceaux du gothique. Il y a une grande légèreté dans tout ceci. On y monte par un très bel escalier, comme s'il n'y avait que vingt marches. Cependant il y en a deux cent trente de faites, sans compter ce qui reste à faire [...]. La voûte du chœur est d'une élévation d'autant plus surprenante que les piliers ne sont que très peu massifs » (131).

Cette légèreté du style ogival, les architectes jésuites du XVII^e siècle avaient su la comprendre et l'utiliser. A Cologne même Montesquieu visite l'église de l'Assomption, modèle imité dans toute la Rhénanie, qu'il juge « gothique mais très agréable » (132) : ce qu'il a dû aimer, ce n'est pas la lourde façade, solennelle et froide, mais plutôt — contrastant avec la pénombre des bas-côtés — la lumière éclatante du maître-autel et du chœur, vers laquelle l'ample perspective de la nef conduit irrésistiblement le regard. Ici, comme Montesquieu l'a deviné, le gothique et le baroque se rejoignent (133).

**

« Utrecht est une jolie ville... » Mais elle le doit à son canal, à son Mail, à ses beaux arbres et à ses jardins, non à ses monuments (134). Avec ses rues, « belles, propres et larges », avec ses canaux paisibles, avec ses maisons « propres en dedans, et propre-

(130) Misson (*op. cit.*, t. I, p. 46). Claude Joly, *Voyage à Munster, en Westphalie et autres lieux voisins, en 1646 et 1647...* Paris, 1670, pp. 220-221. Le second ouvrage figure dans le *Catalogue* de La Brède sous le numéro 2745. Il a dû être acquis par Montesquieu avant, ou plutôt pendant son voyage, car la mention est de l'écriture de l'abbé Duval.

(131) *Op. cit.*, p. 1268. Au début du XIX^e siècle l'aspect de la cathédrale sera encore à peu près conforme à la description de Montesquieu : un chantier à l'abandon, d'où émergent le chœur et le tronçon de la tour sud. Cf. Louis Réau, *Cologne*, Paris, Renouard et Laurens, 1908, Ch. IV ; et P. Moisy, *Les séjours en France de Sulpice Boisserée*, Lyon, 1956, p. 152.

(132) *Op. cit.*, p. 1269.

(133) Cette église, écrit Louis Réau (*op. cit.*, pp. 117-118) « est une adroite combinaison de l'architecture gothique et de l'ornementation baroque [...], c'est une architecture d'opéra où les effets d'éclairage et de perspective sont supérieurement réglés ».

(134) *Op. cit.*, p. 1292.

ment bâties en dehors », toutes « égales », Amsterdam est assurément « une des plus belles villes du monde ». Montesquieu nous fait fait même cette confidence : « J'aimerais mieux Amsterdam que Venise ». Mais c'est pour une raison de commodité, où le jugement esthétique a peu de part : « A Amsterdam on a l'eau sans être privé de la terre » (135). Cité confortable, mais sans éclat, Amsterdam n'offre aux yeux qu'un édifice digne d'être remarqué, son hôtel de ville, « assez beau bâtiment, un peu obscur » (136). Là quelques « très beaux tableaux » de Rubens et de Van Dyck, mais l'admiration que le visiteur leur accorde est légèrement condescendante : « Ils sont tous (comme on le juge bien) dans le goût flamand » (137).

La vraie beauté d'Amsterdam n'est pas celle d'une ville d'art mais d'une fourmilière laborieuse : « C'est comme la Salente de *Télémaque* : tout travaille ». Les Hollandais ont leur Saint-Pierre, conforme au génie de leur nation : le temple du commerce et des affaires. « C'est un beau spectacle que la Bourse », s'écrie Montesquieu (138). Est-il sûr que l'homme de goût partage ici l'enthousiasme de l'économiste ? Pays calviniste, tolérant et prospère, la Hollande a malgré son « avarice » de quoi séduire un « philosophe », et au terme de son voyage sur le continent, où il a amassé tant d'observations précieuses, Montesquieu est certes plus philosophe que jamais. Mais sa sensibilité s'est enrichie d'une façon que l'auteur des *Lettres Persanes* n'avait certainement pas prévue. C'est à Utrecht, tout près de la Salente moderne, qu'il se surprend à faire cette réflexion :

« Les hommes sont grandement sots ! Je sens que je suis plus attaché à ma religion depuis que j'ai vu Rome et les chefs-d'œuvre de l'art qui sont dans ses églises. Je suis comme ces chefs de Lacédémone qui ne voulurent pas qu'Athènes périt, parce qu'elle avait produit Sophocle et Euripide, et qu'elle était la mère de tant de beaux esprits » (139).

(135) *Op. cit.*, p. 1296.

(136) *Ibid.* C'est l'actuel Palais royal, massif et sobre, dont la construction date du milieu du XVII^e siècle. L'adjectif « obscur » s'applique à l'aspect extérieur, assez sombre, non à l'intérieur qui est très suffisamment éclairé par de nombreuses petites fenêtres.

(137) *Ibid.*

(138) *Ibid.*

(139) *Ibid.*, p. 1293.

CHAPITRE VI

SOUVENIRS ET PROJETS

LES vingt-quatre années qui suivent le retour de Montesquieu en France, au printemps 1731, sont assurément les plus riches et les plus fécondes de sa vie intellectuelle. Mais elles apparaissent étonnamment pauvres en impressions artistiques, comme si sa curiosité s'était soudainement fermée. Les *Pensées* contiennent une allusion malveillante au château de Versailles, choisi comme exemple de fausse grandeur (1), une autre — aussi sévère — à la place des Victoires, « monument de la vanité frivole » (2), et Montesquieu y exprime également le regret d'avoir trouvé les maisons et les jardins des environs de Paris trop uniformément fidèles au goût de Le Nôtre (3). Jamais le lecteur n'y rencontre la mention d'une œuvre d'art récente ou d'un artiste français contemporain. Le seul contact de Montesquieu avec l'art vivant de son époque date apparemment de son séjour à Lunéville au début de l'été 1747 ; dans une lettre à Maupertuis il attribue au roi Stanislas, sans nommer l'architecte Boffrand, tout le mérite des embellissements de la ville (4). Mais lui, Bordelais, ne s'inté-

(1) *Op. cit.*, 661 (983). Montesquieu a beaucoup de raisons de ne pas aimer Versailles, et elles ne sont pas toutes d'ordre esthétique. Il reproche ici au château son manque d'unité, comme si l'architecte avait voulu pallier par la quantité des corps de logis la faiblesse de la conception d'ensemble. La place de ce fragment, autographe, dans les *Pensées* incite à le dater des années 1731-1734. Nous savons qu'après un séjour de deux ans en Guyenne Montesquieu était de nouveau à Paris au printemps 1733.

(2) *Ibid.*, 1442 (984). Un peu plus loin, le fragment 1455 est daté du 18 février 1742.

(3) *Ibid.*, 1131 (985). Même idée dans l'*Essai sur le goût* (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 617).

(4) *Correspondance, op. cit.*, t. III, p. 1089. L'allusion du *Spicilège* (n° 548) — qui semble suivre de peu les *Voyages* — à Jean Courtonne (1671-1739) paraît purement livresque : elle concerne moins l'architecte

resse à l'œuvre de Tourny que pour défendre les droits de l'Académie dont l'hôtel était menacé par le projet d'alignement des maisons de l'Esplanade... (5). S'il devient lui-même bâtisseur et s'inspire d'exemples italien et anglais pour embellir le parc de La Brède (6), son indifférence à ce qui se fait autour de lui en architecture, sculpture et peinture semble donc à peu près totale. A-t-il jamais mis à profit ses fréquents séjours à Paris pour visiter quelque exposition, et par exemple l'un des Salons, rétablis en 1725 ? Chez le comte de Maurepas il a dû voir souvent le comte de Caylus (7), amateur éclairé et habile graveur, qui aurait pu l'introduire dans les milieux artistiques de la capitale ou du moins le tenir informé de l'actualité. Ni les carnets de Montesquieu, ni sa correspondance, ni la version remaniée de l'*Essai sur le goût* ne portent la moindre trace de cette influence.

Devons-nous en rester à ce constat d'incuriosité, conclure que l'intérêt que Montesquieu manifestait naguère pour les arts plastiques n'a été dans sa vie qu'un épisode éphémère et sans lendemain ? Il nous serait facile d'invoquer alors à sa décharge, s'il en était besoin, le poids de ses travaux, l'effort de concentration que lui impose pendant des années son grand livre. Il faudrait surtout rappeler les troubles de la vue dont il souffre dans les quinze dernières années de sa vie, jusqu'à mourir presque aveugle. N'est-ce pas l'excuse qu'il donne en 1749 à son ami Solar pour refuser un nouveau voyage à Rome ? « Si j'avais des yeux, j'aimerais autant habiter Rome que Paris... » (8). Mais en vérité ce plaidoyer n'est pas nécessaire. Toute une série d'indices et de preuves nous montrent suffisamment qu'à défaut de découvertes nouvelles l'admirateur de Raphaël et de Michel-Ange n'oublie pas ce qu'il a appris en Italie et qu'il se propose même de ne pas le laisser improductif.

Dans une lettre du mois d'août 1738 Montesquieu se plaint de

de l'hôtel Matignon que l'auteur d'un *Traité de la perspective pratique* (1725). Quant à la *Pensée* 2260, de date incertaine — « les peintres français donnent à tous leurs portraits un air petit-maitre » — elle vient probablement des propos du chevalier Jacob (Cf. *Spicilege*, 461, *op. cit.*, p. 811) et il ne faut pas y voir une impression personnelle.

(5) Cf., *ibid.*, pp. 1280-1281, p. 1338, etc...

(6) La *Correspondance* contient de nombreuses allusions à ces travaux, notamment dans les lettres de Montesquieu à Guasco. Il s'agit surtout de dégager autour du château une vaste pelouse. Le 1^{er} août 1744 Montesquieu écrit à son ami Guasco : « Je me fais fête de vous mener à ma campagne de La Brède, où vous trouverez un château, gothique à la vérité, mais orné de dehors charmants dont j'ai pris l'idée en Angleterre » (*ibid.*, p. 1048). En réalité le premier projet de ces embellissements lui est venu en Italie, lors de sa visite à la ville d'Oreno, près de Turin (Cf. *Voyages, op. cit.*, p. 1029). A la mort de Montesquieu le château était par ailleurs très pauvre en œuvres d'art (Cf. Eylaud, *Montesquieu chez ses notaires de la Brède*, Bordeaux, 1956, p. 179).

(7) Cf. R. Shackleton, *Montesquieu...*, *op. cit.*, p. 184 : Caylus était aussi l'ami de Bouchardon et de l'abbé Conti.

(8) *Correspondance*, p. 1127, *loc. cit.* C'est nous qui soulignons.

ne pas avoir eu depuis son retour « le temps de jeter les yeux » sur ses notes de voyage (9). En 1749 il déplore de même de n'avoir plus sur Rome que des souvenirs très confus (10). Et, de fait, c'est seulement après cette date qu'il se préoccupera de la transcription, et même de la publication, du manuscrit des *Voyages* (11). Mais des souvenirs précis peuvent s'estomper en laissant vivantes certaines impressions ; la mémoire affective est plus fidèle que la mémoire intellectuelle. Jusqu'au dernier jour l'Italie, Rome surtout, continuent à vivre dans le cœur du Président, sa correspondance nous le prouve (12). Il arrive même que le souvenir latent surgisse dans un contexte imprévu. L'art ne tient aucune place dans *L'Esprit des Lois*, sinon à la dernière ligne de la *Préface* : « Et moi aussi, je suis peintre... » Mais que le sociologue s'interroge sur le « motif d'attachement pour les diverses religions », et l'efficacité de la religion catholique — religion sensuelle — lui apparaît aussitôt : « Lorsque le culte extérieur a une grande magnificence, cela nous flatte et nous donne beaucoup d'attachement pour la religion. Les richesses des temples et celles du clergé nous affectent beaucoup » (13). Ces lignes sont l'écho direct de la réflexion faite autrefois en Hollande sur les églises romaines : Montesquieu ne les aurait pas écrites s'il n'avait été frappé, au *Gesù* ou à Saint-Pierre, par la beauté du décor et la somptuosité païenne du culte catholique. On voit bien à cette réminiscence que l'enseignement des *Voyages* est devenu culture et fait désormais partie intégrante de sa personnalité.

Bien plus, nous avons la certitude que Montesquieu a été plus soucieux qu'il ne le dit de conserver, de préciser et d'utiliser ses *Voyages*. C'est probablement dès son retour en France qu'il rédige sa *Lettre sur Gênes* (14). A peine débarrassé des *Considérations*, il pense à tirer parti des réflexions que lui avaient inspirées, à la galerie des Offices, la décadence de la sculpture antique : c'est peut-être en effet de 1734 qu'il faut dater la brève ébauche publiée en 1896 sous le titre d'essai *De la manière gothique* (15). Montesquieu y développe une idée déjà exprimée dans les *Voyages* : « La manière gothique n'est la manière d'aucun peuple particulier ; c'est

(9) A Martin Folkes, 1^{er} août 1738, *ibid.*, p. 1088.

(10) Au duc de Nivernais, 24 octobre 1749, *ibid.*, p. 1262 (*loc. cit.*).

(11) Voir l'introduction de M. A. Masson aux *Œuvres complètes de Montesquieu* (*op. cit.*, t. II, p. XCII) et la lettre de Montesquieu à Guasco, datée du 8 décembre 1754 (*ibid.*, t. III, p. 1527). En 1747 déjà il envisageait de tirer de son manuscrit, à l'intention de l'Académie de Berlin, « quelques petites observations » (*ibid.*, t. III, p. 1088).

(12) Voir ci-dessus Ch. IV, note 4.

(13) *De l'Esprit des Lois*, XXV, 2.

(14) Les éditeurs de Bordeaux suggèrent la date de 1731, à laquelle M. Shackleton se rallie.

(15) Reproduit au t. III des *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 275-282. Selon l'éditeur le traité « doit être de très peu postérieur » aux notes sur Florence (*ibid.*, p. 275). L'étude du texte et de ses sources conduit M. Shackleton à proposer la date approximative de 1734.

la manière de la naissance ou de la fin de l'art » (16). Et après l'avoir définie, pour la sculpture et la peinture, par l'uniformité et la « raideur » des attitudes (17), il s'adresse à lui-même deux objections : pourquoi les Égyptiens qui ont été les maîtres des Grecs en sont-ils toujours restés à cet art primitif ? Pourquoi leurs statues, toujours raides et « dures », manifestent-elles parfois une réelle science du dessin ? (18). Ce double paradoxe s'éclaire, selon Montesquieu, si l'on se rappelle la rigidité de la « police » que la religion égyptienne imposait aux artistes ; interdisant toute nouveauté, elle n'empêchait pas toutefois l'habileté individuelle de s'exprimer dans le cadre des formules traditionnelles. La même raison explique la stagnation de l'art aux Indes, en Chine et au Japon. Et, en sens inverse, la décadence de la sculpture romaine est liée à l'avènement du christianisme, non aux invasions barbares (19). En revanche, dans les temps modernes, l'influence de la religion sur l'art se manifeste par le contraste entre les pays catholiques et les pays protestants : « Si la religion protestante avait prévalu en Europe, de combien de beaux ouvrages aurions-nous été privés ? » (20).

On voit comment la réflexion du sociologue s'empare des remarques de l'amateur d'art. L'intérêt de cette dissertation inachevée vient moins de sa valeur intrinsèque que de la place qu'elle occupe dans la pensée de Montesquieu ; car elle conduit à *L'Esprit des Lois* aussi bien qu'à *L'Essai sur le goût*. La différence de registre n'exclut pas les échanges entre le domaine du philosophe et celui de l'homme de goût. C'est à de telles interférences qu'on reconnaît une pensée vivante. Et l'esprit de Montesquieu, on le sait de reste, est particulièrement apte à la synthèse. Faut-il cependant déplorer que, du seul point de vue esthétique, l'essai de 1734 soit un peu décevant ? Le « gothique » y est défini de manière toute péjorative, et l'on cherche en vain dans ces quelques pages le souvenir des impressions beaucoup plus positives que le voyageur avait parfois ressenties en Italie ou en Allemagne. Il est vrai que nous avons affaire à une simple ébauche, et que celle-ci ne porte pas sur l'architecture, mais sur la peinture et sur la sculpture : ni le palais des doges, ni la Spina, ni Sainte-Marie-des-Fleurs, ni la cathédrale de Cologne ne s'y trouvent concernés. On est cependant tenté d'y voir déjà à l'œuvre le démon familier de l'auteur de *L'Esprit des Lois*, cet esprit de système qui multiplie volontiers les exemples et les preuves mais donne aussi facilement un coup de pouce au réel pour le faire entrer, de gré ou de force, dans un cadre préconçu.

(16) *Op. cit.*, p. 276 (Cf. ci-dessus, Ch. III).

(17) *Ibid.*

(18) *Ibid.*, pp. 276-277. Montesquieu donne en exemple des statues de la collection parisienne du cardinal de Polignac et de la collection de lord Pembroke.

(19) *Ibid.*, pp. 278-280.

(20) *Ibid.*, p. 280.

Prenons-en notre parti : les idées de Montesquieu ne s'harmonisent pas toujours parfaitement avec l'expérience, son expérience... Mais reconnaissons-lui le mérite d'avoir voulu élargir celle-ci en complétant grâce au livre les leçons de son voyage. En juin 1733 il relève dans le *Mercur* un « Parallèle des églises de Saint-Paul et de Saint-Pierre » (20 bis). Vers la même époque les *Pensées* font écho aux réflexions du P. Buffier « sur la nature du goût » (21). Deux ou trois ans plus tard Montesquieu a en mains les *Remarques* d'Addison sur l'Italie, et il entreprend d'en faire l'extrait (21 bis). Simultanément il acquiert pour sa bibliothèque de La Brède un important ouvrage de Félibien, *Des principes de l'architecture, et des autres arts qui en dépendent...* (22). Enfin le *Spicilège* nous a conservé une liste de livres qu'à la même époque il projetait d'acheter ; parmi eux des ouvrages sur la perspective, notamment celui du Fr. Pozzo ; des traités d'architecture, Vignole, Palladio, Scamozzi, Serlio ; des « livres sur la peinture », Vinci, Vasari, et le *De pictura veterum* de Junius (23). Certes le projet ne semble pas avoir eu de suites : aucun de ces auteurs ne figure au *Catalogue* de La Brède ni à l'inventaire après décès de la bibliothèque parisienne de Montesquieu. Mais l'énumération est en elle-même pleine d'intérêt : elle confirme, malgré la présence du Fr. Pozzo, que ses préférences vont aux auteurs les plus classiques (le choix de Junius, prédécesseur de Félibien, est à cet égard révélateur) (24) ; elle atteste de nouveau un désir de documentation technique qui ne nous sur-

(20 bis) *Spicilège*, 638.

(21) Mes *Pensées*, 272 (956). Le *Cours de Sciences* du P. Buffier, où avait paru cet essai, est de 1732.

(21 bis) Ce sont les onze premières pages du recueil manuscrit des *Geographica*. Cf. *Œuvres complètes* de Montesquieu, *op. cit.*, t. II, pp. 923-924. Nous regrettons que les éditeurs n'aient pas jugé utile de reproduire cet extrait. L'accès au manuscrit — qui est conservé au château de La Brède — nous ayant été malheureusement refusé, nous ignorons si l'art y occupe une place importante. L'extrait se termine sur cette remarque : « Je n'ai point achevé de lire ce livre ». Selon Mme F. Weil (*ibid.*, p. LXXVIII), il est de l'écriture du secrétaire *e* qui a été au service de Montesquieu de 1734 à 1738.

(22) Paris, J.-B. Coignard, 1676, 1 vol. in-4° (*Catalogue*, 1784 ; l'inscription est aussi de l'écriture *e*).

(23) *Spicilège*, 660. Ce fragment, autographe, figure aux pp. 631-632 du manuscrit. On peut le dater avec vraisemblance de 1736 ou 1737 car il est suivi à la page 634 d'un extrait de la *Gazette d'Amsterdam* de décembre 1737. (Nous devons ces observations à l'obligeance de M. Louis Desgraves). Signalons qu'*Ingano del Occhio* (L'art de tromper la vue) est le titre d'un ouvrage de P. Accolti, publié à Florence en 1625. Le même fragment fait allusion à la *Pratica di prospettiva* de Lorenzo Sirigatti (Venise, 1596) et aux *Due regole della prospettiva pratica* publiées par E. Danti (Rome, 1583).

(24) Le *De pictura Veterum* est de 1637. Junius y formule déjà tous les principes que va appliquer au XVII^e siècle l'école française. Il tient par exemple la couleur pour un simple ornement, l'essentiel étant à son avis l'ordonnance, le dessin et l'expression. Cf. A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France...*, *op. cit.*, pp. 22-23.

prend pas de sa part mais déborde largement la simple curiosité d'un amateur. Apparemment satisfaite au niveau des œuvres, celle de Montesquieu veut s'attacher aux principes. Peut-être cette distinction nous fournit-elle la clef de son indifférence aux productions de l'art contemporain. Il semble bien, en tout cas, que dans cette période qui suit les *Considérations* et où il n'est pas encore accaparé par la rédaction de *L'Esprit des Lois* Montesquieu ait voulu entreprendre, en vue de quelque grand ouvrage, des études très spécialisées.

Nous devons peut-être rattacher à ce dessein les deux fragments des *Pensées*, presque identiques, où il s'amuse à dresser un parallèle entre des écrivains et des peintres célèbres : « S'il faut donner le caractère de nos poètes, je compare Corneille à Michel-Ange, Racine à Raphaël... » (25). Les deux premiers rapprochements sont assez clairs et très admiratifs. D'autres sont plus ambigus et ne prennent un sens que par référence soit à l'échelle des valeurs généralement reconnues en ce début du XVIII^e siècle, soit aux jugements littéraires de Montesquieu. Un ou deux enfin sont franchement énigmatiques ou déroutants. Comparer La Fontaine au Titien et le Corrège à Marot revient à assigner aux uns et aux autres le premier rang dans des genres mineurs. Il en est un peu de même lorsque Montesquieu rapproche le Parmesan de La Fare ou de Chaulieu. Égaler le Bernin à Fontenelle équivaut à un jugement très favorable, même s'il s'y mêle quelques réserves (26). Hésiter pour Voltaire entre le Guide et Pierre de Cortone, c'est faire un effort d'objectivité où perce quelque malveillance : « Voltaire n'est pas beau, il n'est que joli... » (27). L'assimilation du Dominiquin au Tasse et surtout de J. Romain à Milton est peut-être plus avantageuse aux deux peintres qu'aux deux poètes, mais on ne peut guère se tromper sur les intentions de Montesquieu, même s'il est persuadé que Milton ne vaut pas Homère (28). Mais pourquoi Giorgione et Mathurin Régnier ? Pourquoi La Motte et Rembrandt ? On se perd en conjectures, d'autant que si le jugement de Montesquieu sur La Motte est en général favorable (29), le voyageur n'avait guère apprécié Rem-

(25) *Pensées*, 1215 (893). C'est la reprise, à quelques variantes près, du fragment 1198. L'un et l'autre figurent au tome II du manuscrit, rédigé entre 1734 et 1738. Leur rédaction est probablement plus voisine de la seconde date que de la première, car un peu plus loin le fragment 1225 fait allusion à un événement de janvier 1738. Dans une conférence académique de 1755 sur « la légèreté de l'outil » Caylus rapprochera également Titien et La Fontaine (*Vies d'artistes...*, *op. cit.*, pp. 149, *sq.*).

(26) Montesquieu aimait et admirait Fontenelle [*ibid.*, p. 1294 (906)] bien que la préciosité de son style l'agaçât parfois [*ibid.*, 692 (907)].

(27) *Pensées*, 896 (925).

(28) *Ibid.*, 2252.

(29) *Ibid.*, 143 (916) ; 1287 (917). Le fragment 894 (848) qui porte sur la querelle des Anciens et des Modernes est moins favorable : « M. de La Motte manquait de sentiment, et son esprit s'était rétréci par le commerce de gens qui n'avaient que de la bavarderie, et eux ni lui

brandt... Reste que l'auteur des *Pensées* s'emploie ici à clarifier ses propres idées, et que dans l'ensemble il se montre fidèle à ses préférences anciennes. Dix ans après son départ pour l'Italie ses souvenirs ne sont pas aussi flous qu'il lui arrive de le prétendre.

Il lui faudra pourtant encore quinze autres années pour trouver le loisir de les utiliser. Dans l'intervalle *L'Esprit des Loix* aura absorbé tout son temps et toutes ses forces. Mais le sujet lui tenait à cœur. En novembre 1753 il refuse à d'Alembert d'écrire pour l'*Encyclopédie* les articles *Démocratie* et *Despotisme*, mais propose de les remplacer par l'article *Goût* (30). La mort l'empêchera de donner à ce projet une forme définitive ; « trouvé imparfait dans ses papiers », le texte en sera cependant publié en 1757 à la suite de l'article de Voltaire sur le même sujet (31). Repris en 1758 dans les *Œuvres complètes*, il a été complété depuis lors par la découverte de quelques autres fragments (32). L'ensemble ne représente vraisemblablement qu'une faible partie du livre que Montesquieu avait sans doute souhaité écrire, mais suffit à nous donner une idée de ce que l'ouvrage aurait pu être : non plus un traité abstrait à la manière de Batteux et du P. André, mais une étude vivante et équilibrée où la critique d'art, parallèlement à la critique littéraire et à la critique musicale, aurait animé et nourri la réflexion esthétique. Montesquieu saisit en effet l'occasion offerte par d'Alembert pour revoir son premier *Essai sur le Goût* à la lumière de son expérience italienne. S'agit-il de démontrer que le plaisir esthétique suppose l'union de l'agréable et du raisonnable ? Le philosophe se rappelle avoir vu à Pise et à Gênes des peintures contraires au bon sens, « le fleuve Arno peint dans le ciel avec son urne qui roule des eaux [...], des saints dans le ciel qui souffraient le martyr » (33). Veut-il analyser les « plaisirs de l'ordre » ? Il se souvient que les bons peintres de batailles — lisons Jules Romain — savent mettre de l'ordre dans la confusion même (34), et qu'il existe un art de grouper les figures dans un tableau, qui concilie l'ordre et la variété : là nous savons que Montesquieu songe surtout à Raphaël

n'avaient aucun savoir ni aucune connaissance de l'Antiquité ». Est-ce le dernier point, tout négatif, qui justifie le rapprochement avec Rembrandt ?

(30) A d'Alembert, 16 novembre 1753, *Correspondance*, op. cit., p. 1480.

(31) Cf. d'Alembert, *Éloge de M. de Montesquieu*, *Œuvres complètes de Montesquieu*, op. cit., t. I, p. XXXIII.

(32) Publiés par M. A. Masson au t. III des *Œuvres complètes*, pp. 529-535. Le texte de 1758 est reproduit à la fin du t. I de la même édition (pp. 611-638), sous le titre d'*Essai sur le goût dans les choses de la Nature et de l'Art*.

(33) *Fragments de l'Essai sur le goût*, op. cit., t. III, p. 532. Le premier exemple est absent des *Voyages* ; le second est emprunté, nous l'avons vu, à l'église *San Ciro* de Gênes.

(34) *Essai sur le goût*, op. cit., t. I, p. 619.

(35) *Ibid.*, p. 621.

(35). Il ne tarde du reste pas à le nommer, à propos du plaisir du *je ne sais quoi*, qui tient selon lui à la « progression de la surprise » :

« Nous admirons la majesté des draperies de Paul Véronèse ; mais nous sommes touchés de la simplicité de Raphaël et de la pureté du Corrège. Paul Véronèse promet beaucoup, et paie ce qu'il promet : Raphaël et le Corrège promettent peu et paient beaucoup, et cela nous plaît davantage » (36).

Ici Montesquieu se montre plus enthousiaste du Corrège qu'à Parme et Modène ; à cette nuance près les lignes qui précèdent viennent directement des *Voyages*. Deux pages plus loin l'exemple de Raphaël, comparé à Virgile, est du reste repris à l'appui de la même idée, par contraste avec le « coloris plus fort » et les « attitudes forcées » des peintres vénitiens (37). Il en va de même pour l'exemple attendu de la basilique Saint-Pierre qui « ne paraît pas d'abord aussi grande qu'elle l'est » et qui, malgré sa masse énorme, donne une impression de légèreté (38). Le second point est presque une idée neuve, car l'*Essai sur le Goût* développe en quinze lignes ce que les *Voyages* disaient d'un mot. On voit que Montesquieu n'est pas esclave de ses notes qui doivent, elles aussi, une vie nouvelle à la rencontre de la culture du voyageur et de la réflexion du philosophe.

Pour l'essentiel l'*Essai sur le Goût* confirme cependant l'enseignement des *Voyages*. Montesquieu s'y montre fidèle à lui-même et à ses choix anciens. En sculpture il craint la « raideur gothique » mais redoute autant le défaut inverse, un excès d'agitation qui engendre la monotonie à force de contrastes (39). Rationaliste, il n'a pas la superstition des règles, sachant bien que s'il existe des « règles générales », chaque œuvre d'art constitue un cas d'espèce : « Personne n'a jamais plus connu l'art que Michel-Ange ; personne ne s'en est joué davantage » (40). Sensible aux « grâces » du Corrège et, plus encore, à la simplicité de Raphaël, il exprime en effet une dernière fois, dans l'*Essai sur le Goût*, l'admiration qu'il avait conçue à Florence et à Rome pour l'architecte de Saint-Pierre, le sculpteur du *Bacchus* et même le peintre de la *Passion des Offices* : « Il n'y a point d'ouvrage de Michel-Ange où il n'ait mis quelque chose de noble. On trouve du grand dans ses ébauches même, comme dans ces vers que Virgile n'a point finis » (41).

(36) *Ibid.*, p. 630.

(37) *Ibid.*, pp. 632-633. Cf. *Voyages*, p. 1123, *loc. cit.* D'un texte à l'autre la pensée s'est enrichie : la comparaison de Raphaël à Virgile et des Vénitiens à Lucain n'apparaît que dans l'*Essai sur le goût*.

(38) *Essai sur le goût, op. cit.*, p. 633. Cf. *Voyages*, p. 1123 et p. 1147, *loc. cit.*

(39) *Essai sur le goût, op. cit.*, pp. 622-624, *Des contrastes*. Rappelons nous les réticences du voyageur devant certaines œuvres de la sculpture baroque.

(40) *Fragments...*, *op. cit.*, t. III, p. 531.

(41) *Essai sur le goût, op. cit.*, p. 637.

CONCLUSION

MÊME pour son époque, l'univers artistique de Montesquieu peut sembler étriqué. Qu'il se limite à une Europe occidentale où l'Allemagne apparaît à peine, tandis que l'Espagne n'y figure pas, n'a rien de surprenant : vers 1730 l'horizon des amateurs les plus compétents est aussi étroitement circonscrit. On s'étonne davantage qu'au moment où l'art français commence à dominer l'Europe un esprit averti se montre aussi indifférent à l'école française de peinture, ou que les maîtres flamands ou hollandais, recherchés alors par tous les connaisseurs, le retiennent si peu. Pendant et après le voyage sa curiosité reste comme prisonnière du cadre que lui avait tracé son premier guide, le chevalier Jacob, un cadre presque exclusivement italien. Dans sa fidélité à cette orientation initiale, Montesquieu ne demeure-t-il pas un homme de lettres égaré parmi les vrais amateurs, en grande partie étranger au goût vivant de son siècle ?

Encore son Italie eût-elle paru anachronique à beaucoup de ses contemporains. Certes l'art moderne y a sa place, et Naples en fait partie, avec Jordan et Solimène. Mais pour un connaisseur français de ce début du XVIII^e siècle les maîtres les plus *actuels* ne sont pas forcément les plus récents. Pour apprécier historiquement les préférences de Montesquieu il faut être moins attentif à la date des œuvres citées qu'à leur rang dans l'échelle des valeurs admises. C'est alors qu'il apparaît en net retrait par rapport aux engouements de son époque : un degré d'enthousiasme en moins pour le Corrège, un ou deux de plus en faveur de Daniel de Volterre, une légère insistance sur l'un des tableaux où Guido Reni n'est pas seulement gracieux, une attention plus grande à Annibal qu'à Louis Carrache, toutes ces nuances révèlent un état d'esprit. Et de même la hiérarchie instituée entre les différentes écoles. Roger de Piles, le président de Brosses et Cochin s'accordent à vanter en premier lieu l'école bolonaise ou « lombarde » : éclectisme prudent

qui concilie la tradition et le goût moderne pour Venise (1). Pour sa part Montesquieu apprécie les bolonais dans la mesure où il comprend mal les vénitiens... A Bologne il préfère Rome et même Florence. S'il a lu également Félibien et Piles, il est manifestement plus proche du premier que du second, renchérissant même à l'occasion sur l'intellectualisme de l'auteur des *Entretiens*. Ampleur et clarté de l'ordonnance, précision du dessin, vigueur et vérité de l'expression, voilà du reste les critères de son jugement, plutôt que l'harmonie ou la grâce du coloris.

Comprenons toutefois que cet attachement aux valeurs les plus classiques n'est pas simple routine mais choix délibéré : il ne nous révèle pas les limites d'une culture mais les préférences raisonnées d'un goût. A travers la variété de ses expériences italiennes Montesquieu a su trouver sa voie propre. Sa personnalité s'affirme dans des partis pris où l'on reconnaît le « Romain » cher à l'amitié de Madame de Tencin. Certes ils n'ont rien de rigide ni d'exclusif. Bien que Montesquieu dogmatise volontiers, les certitudes du « bon goût » n'empêchent pas chez lui les surprises de la sensibilité. Le voyageur a soupçonné que tout n'était pas méprisable dans l'art des siècles « gothiques » ; il s'est montré ouvert aux recherches subtiles d'un Borromini, sensible surtout — en sculpture comme en peinture — à l'élégance des formes. Mais de même que gravité et désir de plaire coexistent dans *L'Esprit des Lois*, le critique d'art juxtapose à cette esthétique de la grâce un idéal héroïque. On a vu son insistance à célébrer, chaque fois qu'il les rencontrait, le « sublime » et le « grand simple ». En un siècle épicurien Montesquieu a voulu demander à l'art autre chose que le plaisir des sens. L'admirateur du palais Farnèse a cru que la beauté pouvait être sévère. Il est permis de voir dans cette conviction l'un des traits les plus personnels de son jugement esthétique. Si elle le conduit à surestimer Jules Romain, elle le met aussi en mesure de goûter la *terribiltà* de Michel-Ange. Cinquante ans plus tard, en un moment beaucoup plus favorable puisque le peintre du *Jugement dernier* aura déjà retrouvé en Italie de nombreux thuriféraires, Goethe apprendra « par cœur » les fresques de la Sixtine (2). Plus discrète, l'admiration de Montesquieu est peut-être, en son temps, plus originale.

Sobriété gracieuse ou grandeur austère : deux ou trois générations plus tard le goût néo-classique oscillera entre ces deux pôles.

(1) Pour R. de Piles, voir l'étude de B. Teyssèdre sur la *Balance des peintres (L'Histoire de l'art..., op. cit., p. 184)*. De Brosses, quittant Rome, se réjouit de retrouver Bologne : « Enfin je persiste à mon dire, et l'école de Bologne est toujours ma favorite » (*Lettres familières*, t. II, p. 398, *loc. cit.*). Cochin écrit enfin que l'« école lombarde » a porté la peinture « au plus haut degré de perfection » (*Voyage pittoresque d'Italie, op. cit., t. II, p. 181*).

(2) *Voyage en Italie, op. cit., p. 420, 434, 546.*

Montesquieu a beau se montrer fort indifférent à l'archéologie, les artisans du « retour à l'antique » auraient pu à bon droit se réclamer de lui. Nul doute qu'il eût préféré Canova au Bernin, et surtout David à Boucher. La nostalgie de la « vertu » républicaine qui s'exprime dans *L'Esprit des Loix* n'annonce-t-elle pas le temps des nouveaux Brutus ? Dans l'histoire des idées et de la sensibilité il arrive ainsi qu'un retardataire soit aussi bien un précurseur.

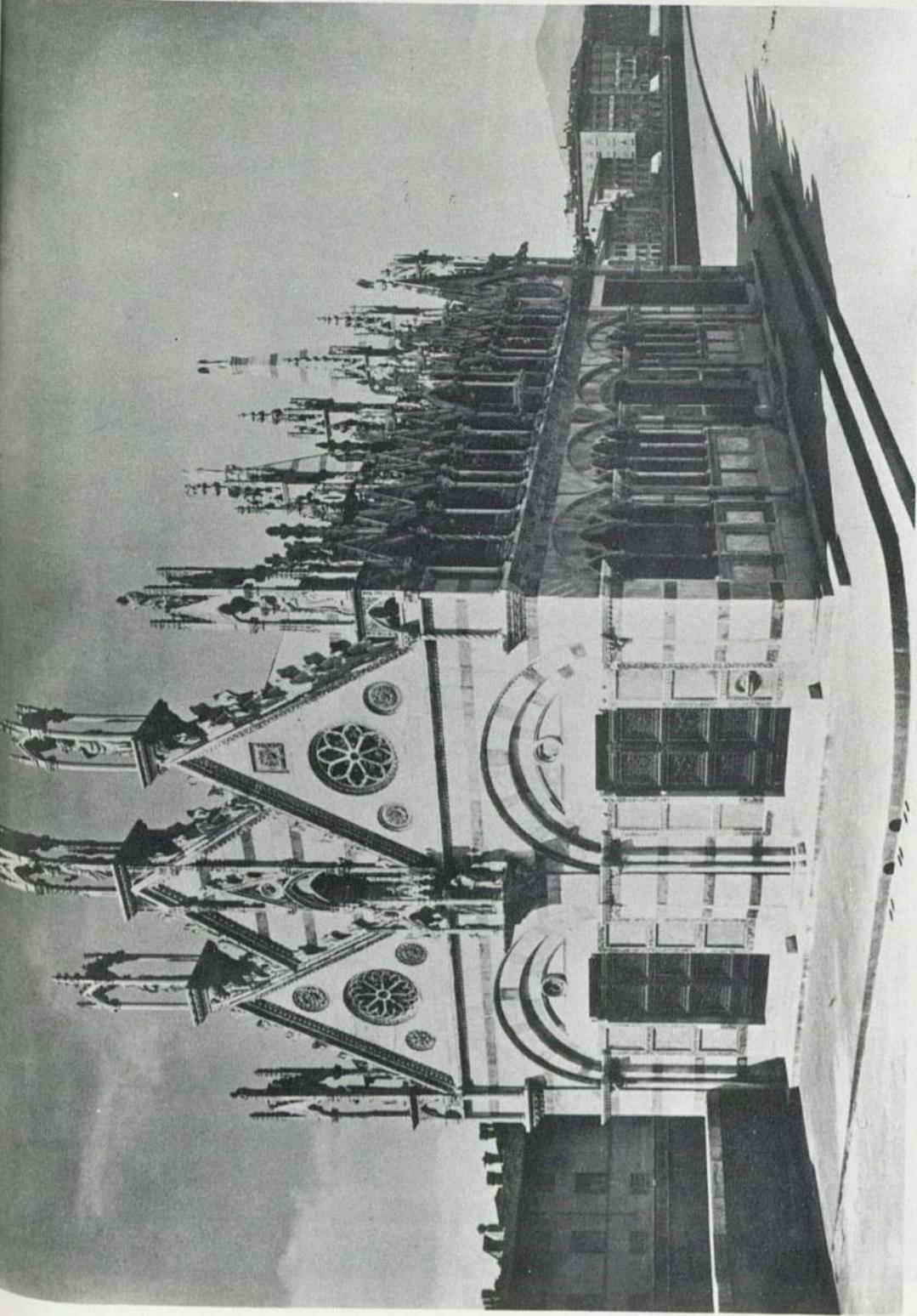
★★

Sérieux dans ses goûts, Montesquieu ne l'est pas moins dans sa méthode critique. On peut sourire de l'empressement qu'il met à solliciter partout l'avis des gens de métier, juger naïve sa conception du « naturel » dans l'art, s'inquiéter de le voir réduire le génie créateur à des recettes d'atelier (3). Ne rappelle-t-il pas ces gentilshommes français que raillait son compatriote Montaigne, moins pressés de limer leur cervelle contre celle d'autrui que de mesurer le visage de Néron ou le diamètre de la *Santa Rotonda* ? (4). Mais plus artiste et en tout cas plus historien que Montaigne, il a moins que lui l'amour du fait « singulier », des *curiosa*. Son goût des faits précis va de pair avec une curiosité technique qui soutient et nourrit son jugement. Et il ne suffit pas d'invoquer ici, par anticipation, l'esprit de *l'Encyclopédie*. En réalité tous les petits travers que nous avons pu relever dans les *Voyages* sont la rançon d'une qualité que Montesquieu, seul en son siècle, possède au plus haut degré et qui se retrouve dans tous les registres de son activité intellectuelle. En matière d'art il n'a pas la désinvolture brillante d'un de Brosses, ni l'imagination lyrique qui permet à Diderot de récréer pour ses lecteurs les tableaux des Salons. Mais il ne s'en tient pas au dilettantisme un peu superficiel du premier et, à solidité égale, il évite le pathos du second. Chez lui la volonté de comprendre prime le besoin de sentir. C'est pourquoi la présence de l'homme dans les analyses du critique est toujours si discrète. On peut y voir une limite de son génie : Montesquieu n'est pas Baudelaire ; eût-il été moins mauvais versificateur qu'il n'aurait pas eu davantage l'idée

(3) Cf. *Voyages, op. cit.*, p. 1221. « Je fais en passant cette remarque que la plupart des ouvriers seraient très bons s'ils étaient bien montrés. Ce que l'on peut voir par exemple des trois Carrache, bons, parce que deux avaient étudié sous Louis, et de trois Parmesan ou Mazzola, bons peintres parce qu'ils avaient été sous de bons maîtres ; de tous les élèves de Raphaël et des Carrache, qui ont tous réussi ». La réussite ne serait donc pas le don du « génie » mais la récompense d'un bon apprentissage... Ce que Montesquieu dit ailleurs de Michel-Ange nuance heureusement cette affirmation.

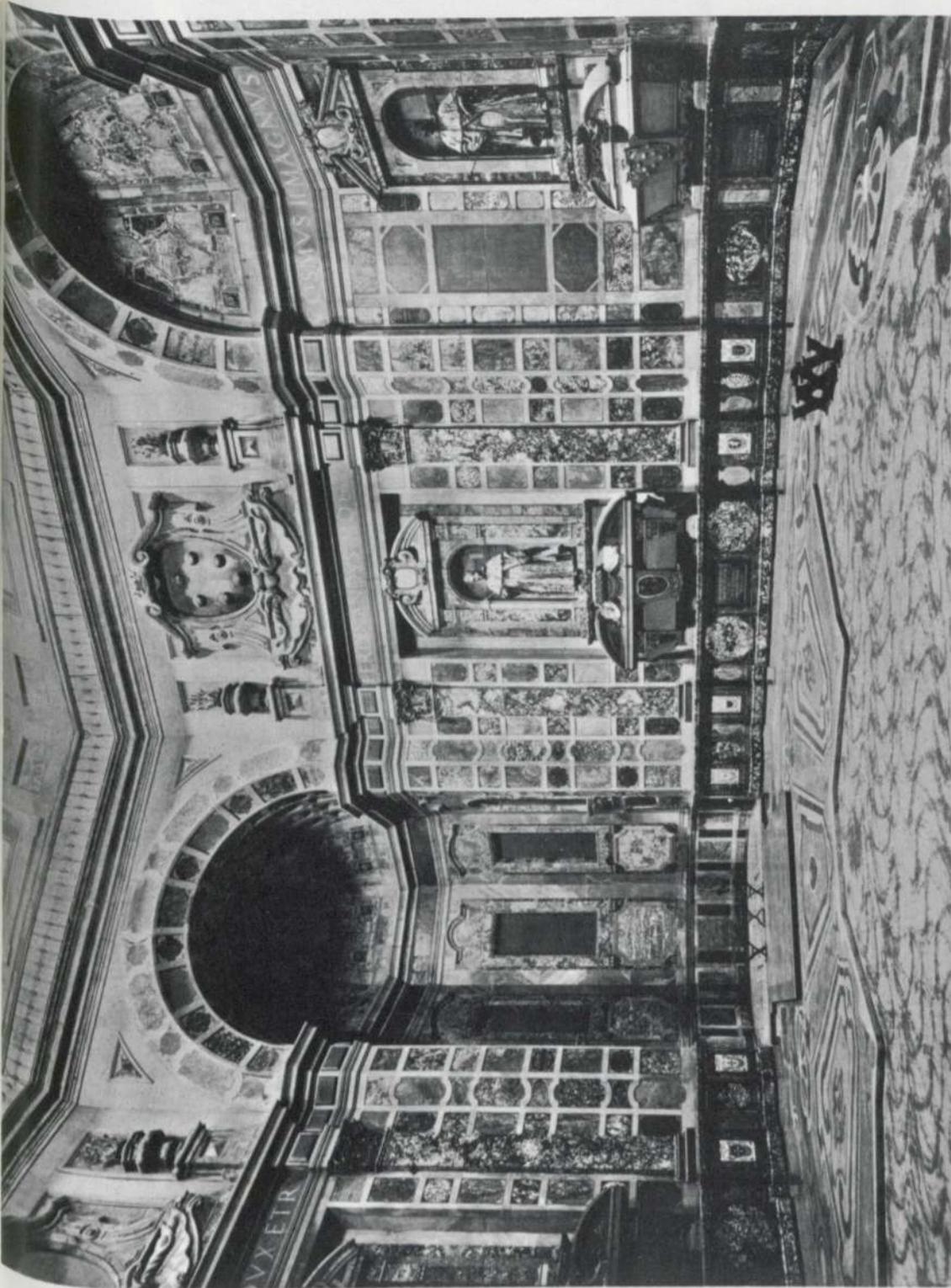
(4) *Essais*, livre I, ch. XXVI. Dans son *Journal de voyage en Italie* le même Montaigne se borne à mentionner un certain nombre d'édifices et quelques statues, antiques ou modernes (dont le *Moïse* de Michel-Ange).

qu'on pût composer un sonnet pour faire goûter un tableau. Ce qu'il y a de créateur dans la critique lui échappe totalement, et il est, de ce point de vue, bien inférieur à Diderot. Mais malgré le caractère le plus souvent informe de ses notes de voyage, malgré une attention vétilleuse au détail, en dépit d'une sécheresse parfois déroutante, il s'y révèle remarquablement doué pour une autre forme de critique, l'aptitude à s'effacer devant l'objet pour mieux le saisir, qui est l'humilité supérieure de l'intelligence.



1. — Pise, Église S. Maria della Spina

(Photo Ainaro)



2. — Florence, San Lorenzo, chapelle des Princes

(Photo Atinari)



3. — Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis

(Photo Atinari)



4. — Florence, Offices, *Aphrodite à l'oie*

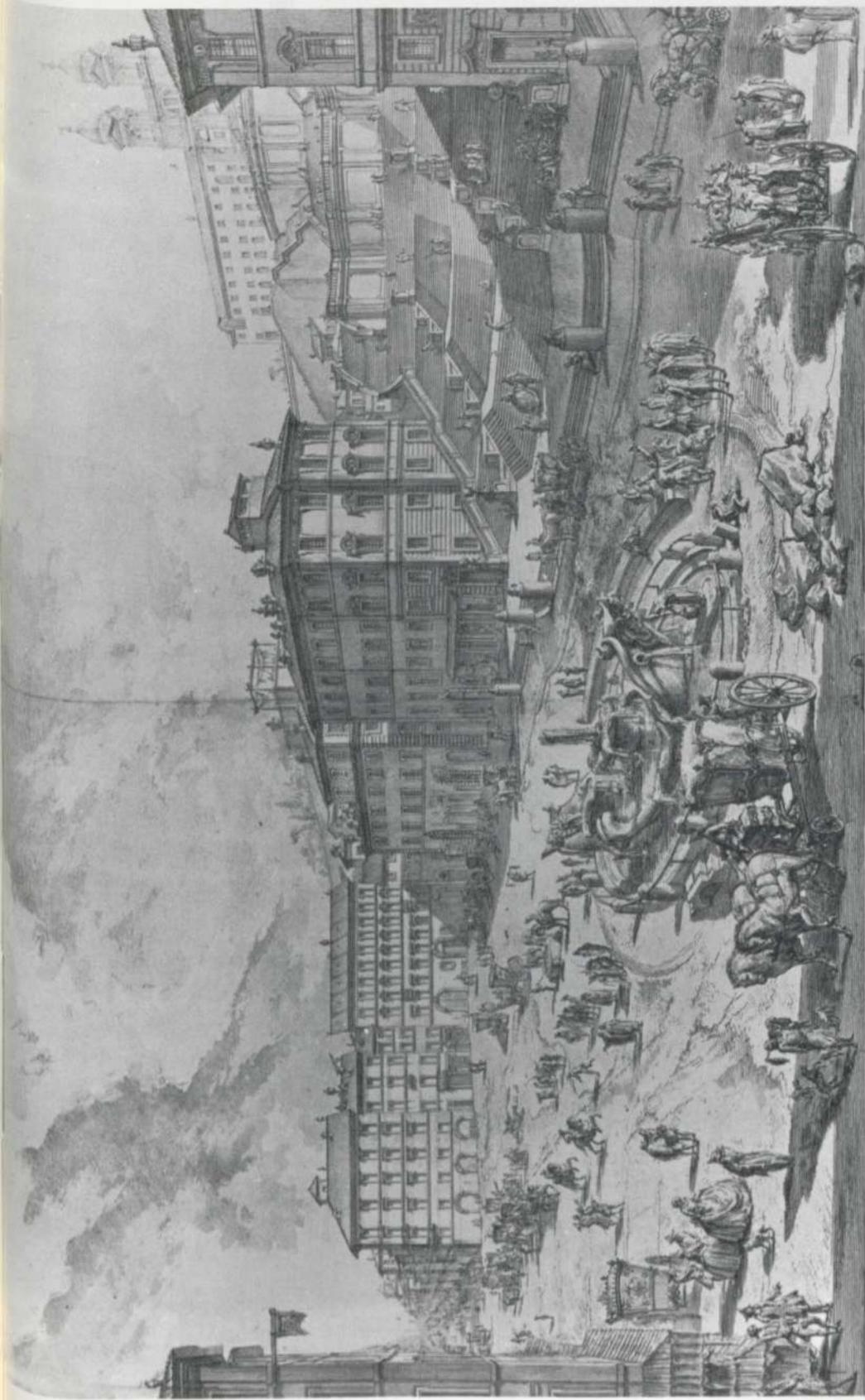
(Gori, *Museum Florentinum*, t. III, pl. III. — Photo B.N.)



Montaron
Mon. Lo L'edito d. Francis de...
Coma alla c. S. Ignazio...
il d. 12 Luglio 1729

5. — Ghezzi Mons.^{re} le Président Montascù

(Photo Bibl. Vaticane)



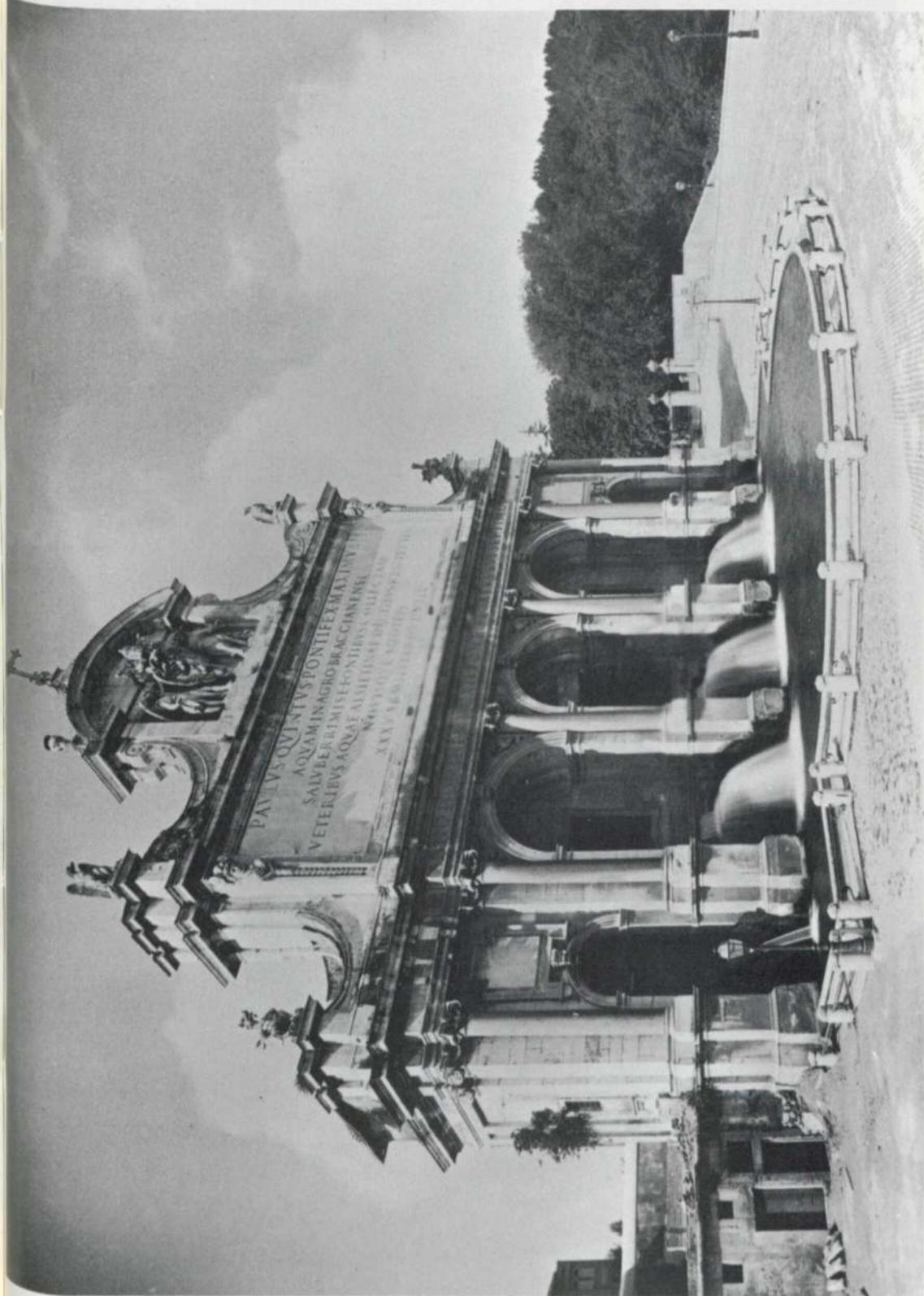
6. — Piranesi, *Vue de la place d'Espagne*

(*Opere varie da G.-B. Piranesi, Rome, 1750, pl. 36. — Photo B.N.*)



7. — Rome, San Carlino al Quirinale.

(Photo Anderson)



8. — Rome, Fontaine de l'Acqua Paola

(Photo Brogi)



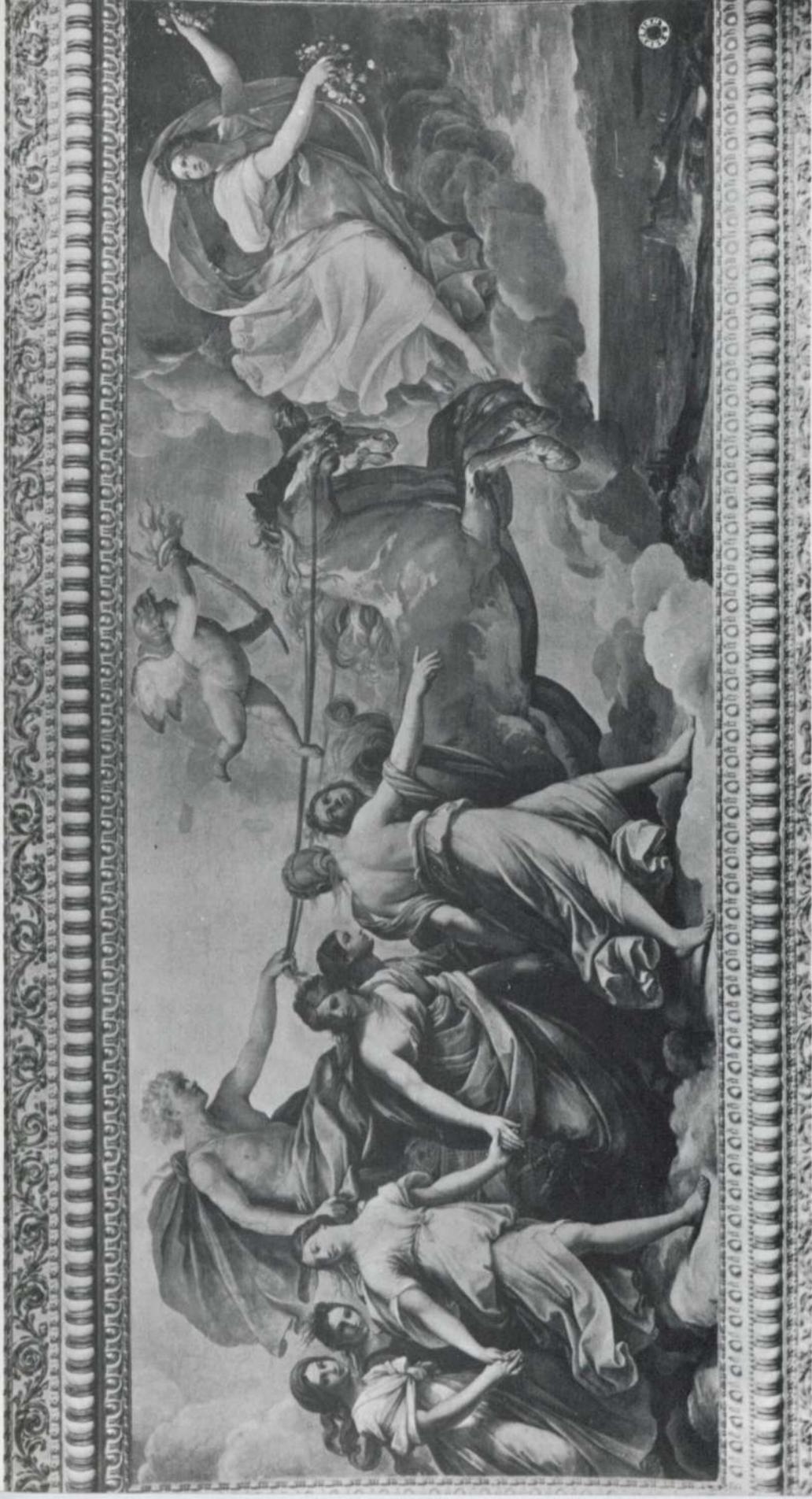
9. — Bernin, *Apollon et Daphné*

(Photo Alinari)



10. — A. Carrache, *Le triomphe de Bacchus et d'Ariane*

(Photo Anderson-Giraudon)



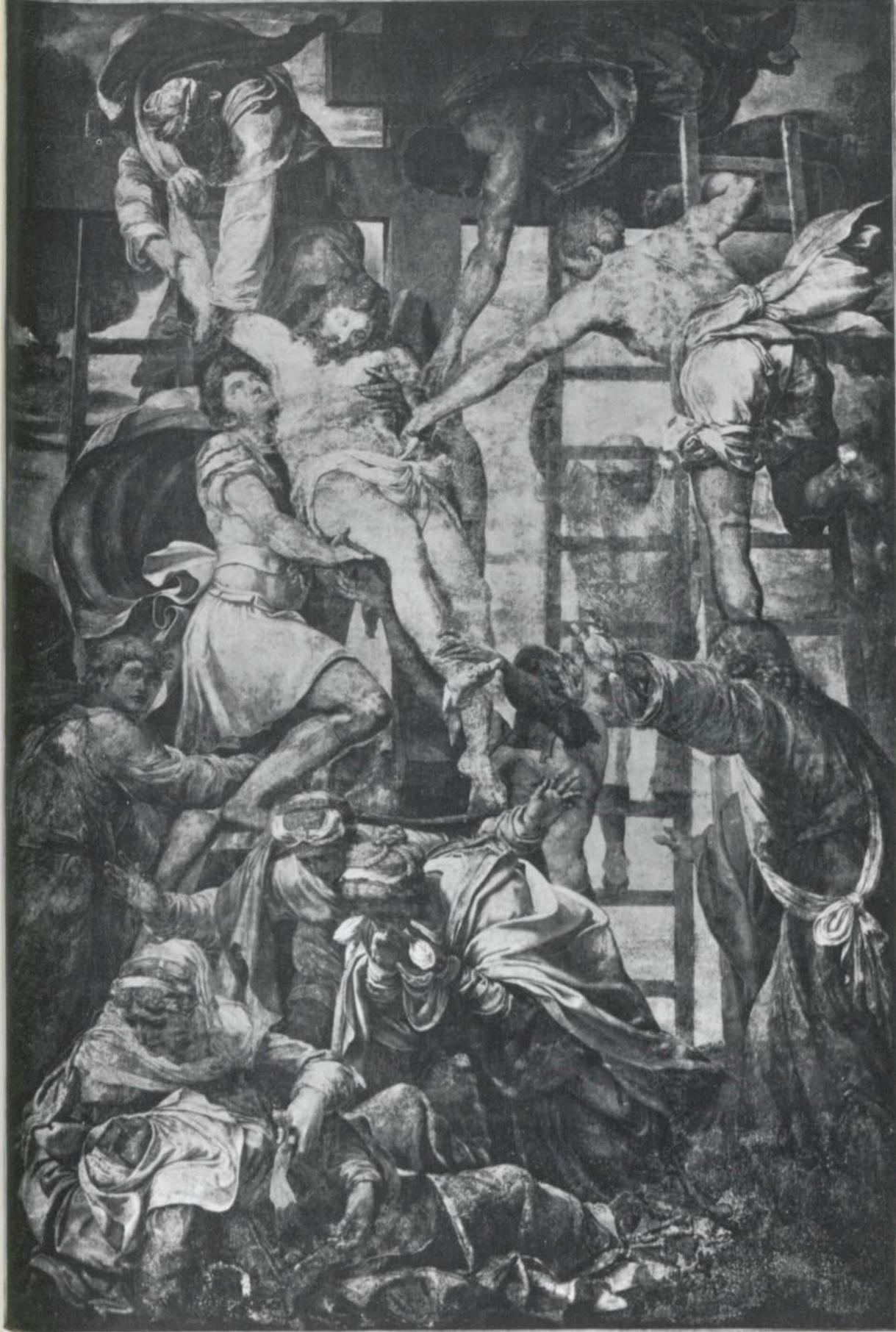
11. — Guido Reni, *L'Aurore*

(Photo Anderson-Giraudon)



12. — Dominiquin, *La communion de Saint Jérôme*

(Photo Anderson-Giraudon)



13. — Daniel de Volterra, *La Descente de Croix*

(Photo Alinari)



14. — Raphaël, *Galatée*

(Photo Anderson-Giraudon)



15. — Guido Reni, *Le Massacre des Innocents*

(Photo Alinari-Brogi-Giraudon)



16. — Jules Romain, *La Chute des Géants*

(Photo Alinari-Giraudon)

CHRONOLOGIE

- 5 avril 1728. Départ de Paris.
- 26 avril-9 juillet. *Vienne* (séjour coupé par un voyage en Hongrie de fin mai au 26 juin).
- 9 juillet-11 août. Gratz.
- 16 août-14 septembre. *Venise*.
- 14-16 septembre. Padoue.
- 16-17 septembre. Vicence.
- 17-20 septembre. Vérone.
- 24 septembre-16 octobre. *Milan*.
- 16-18 octobre. Lac Majeur et îles Borromées.
- 18-20 octobre. Novare.
- 23 octobre-5 novembre. *Turin*.
- 9-20 novembre. *Gênes*.
- 23 novembre. Lucques.
- 24-30 novembre. Pise - Livourne.
- 1^{er} décembre 1728-15 janvier 1729. *Florence*.
- 15-18 janvier 1729. Sienne - Viterbe.
- 19 janvier-17 avril. *Rome* (1^{er} séjour).
- 23 avril-6 mai. *Naples*.
- [?] mai-4 juillet. *Rome* (second séjour).
- 4-9 juillet. Lorette - Ancône - Fano - Rimini.
- 9-17 juillet. *Bologne*.
- 17-[?] juillet. Modène.
- [?]-26 juillet. Parme.
- 27-29 juillet. Mantoue.
- 29 juillet. Vérone.
- 30-31 juillet. Trente.
- 3-15 août. Munich.
- 16-24 août. Augsbourg.
- 24 août-1^{er} septembre. Louisbourg - Heidelberg - Mannheim - Francfort.
- 3-8 septembre. Bonn.
- 8-10 septembre. Cologne — Düsseldorf.
- 11-28 septembre. Münster - Hanovre - Brunswick.
- 28 septembre-7 octobre. Visite du Hartz.
- 12-15 octobre. Utrecht.
- 15-31 octobre. Amsterdam - La Haye.
- 3 novembre. Arrivée à *Londres*.
- Novembre 1729-mai 1731. Séjour en Angleterre.
- Mai 1731. Retour en France.

LEXIQUE

AFFETTO (italien). — Passion, amour.

COSTUME (*id.*). — « L'art de traiter un sujet dans toute la vérité historique » (Jaucourt, *Encyclopédie*, art. *Costume*). « On comprend encore dans le *costume* tout ce qui concerne les bienséances, le caractère et les convenances propres à chaque âge et à chaque condition » (*ibid.*).

GOTHIQUE : Barbare (par opposition à *antique*). — Le mot désigne notre gothique, mais aussi le roman, le mauresque, le byzantin, voire l'art égyptien et un certain baroque. Il s'agit donc moins d'une catégorie historique précise que d'une notion esthétique, au demeurant assez floue, qui tire son unité de sa valeur dépréciative. Elle implique en effet : 1°) en architecture une ornementation surabondante ; 2°) en sculpture la raideur des formes ; 3°) en peinture cette même raideur, soulignée par des tons crus et entiers, et alliée parfois à une excessive délicatesse de détail. Surchargé, raide ou mièvre, le « gothique » est donc à l'opposé de la simplicité, la variété et la noblesse qui caractérisent le « naturel » et le « bon goût » classiques. En 1792 le *Dictionnaire des arts* de Wattlelet et Lévésque confirmera encore ce que Montesquieu écrivait un demi-siècle plus tôt : le gothique est le goût de l'ignorance, « l'enfance » de l'art.

En matière d'architecture une volonté de clarification se manifeste cependant au long du siècle. Le gothique vient-il du nord ou du midi, des Goths ou des Arabes ? C'est la thèse « sarrazine » — souvent curieusement combinée à la théorie sylvestre de Jean-François Félibien, qu'illustrera *Le Génie du Christianisme* — qui l'emporte au XVIII^e siècle, et au delà, de Fénelon à Alexandre Lenoir. Mais la concurrence des deux systèmes historiques traduit le sentiment de la complexité de l'art médiéval. Dans l'*Encyclopédie* l'article *Gothique* s'inspire de Jean-François Félibien pour distinguer un gothique « ancien », massif et pesant, et un gothique « moderne », léger et délicat jusqu'à l'excès ; dans l'article *Architecture* du même dictionnaire Jacques-François Blondel réserve le mot au premier « gothique » (le roman) qu'il croit nordique, et attribue le second aux Arabes, sans du reste trouver de terme pour le désigner. On notera toutefois que cette volonté d'élucidation historique, même lorsqu'elle s'accompagne d'un essai de compréhension technique (la croisée d'ogives) ou de remarques admiratives sur quelques édifices particuliers, est loin d'aboutir à une complète réhabilitation de l'architecture du Moyen Age. Etrangère à la mesure classique, celle-ci demeure le lieu des extrêmes : comme l'écrivit Blondel, elle n'échappe à sa lourdeur primitive que pour tomber « dans un excès opposé en devenant trop légère ».

HARDIESSE. — 1) Dans l'invention du tableau ; 2) Dans l'exécution : « la hardiesse du pinceau » est l'art d'appliquer les couleurs avec une heureuse facilité. Michel-Ange n'est « hardi » que dans le premier sens du mot ; mais c'est à propos du « maniement » lourd ou léger que Richardson vante la hardiesse de Titien, de Rubens et de Van Dyck (*Traité de la peinture...*, *op. cit.*, t. I, pp. 131-137).

HARMONIE. — Reflets de lumière et de couleur par lesquels les objets d'un tableau « participent les uns des autres » (Piles, *Cours de peinture...*, pp. 353-354).

MANIÈRE. — 1) La marque propre d'une école ou d'un artiste, chacun pouvant avoir plusieurs « manières » successives ; en ce sens à peu près synonyme de style ; 2) Une pratique habituelle, affectée ou routinière, qui déforme la nature. — Le *Dictionnaire du Trévoux* (édit. 1752 et 1771) ignore cet emploi péjoratif du mot, que donne le *Dictionnaire des Arts...* de Wattelet et Lévesque (1792). En réalité le second sens est aussi fréquent que le premier dans la langue de la critique d'art du XVIII^e siècle, éprise de « naturel ». L'amphibologie du terme résume les hésitations de l'esthétique des lumières. Pour Caylus qui donne en 1747 à l'Académie une conférence *sur la manière et les moyens de l'éviter* elle n'est « de quelque côté qu'on puisse la regarder [...] qu'un défaut plus ou moins heureux » ; mais le confrencier ne croit ni possible ni même souhaitable que l'artiste échappe absolument à ce travers, et il se borne à recommander, par la vérité de l'expression, un juste milieu entre deux excès : le « strapassé » qui est l'extrême de la manière, et le « froid » qui en est l'opposé. (Texte cité par Fontaine à la suite des *Vies d'artistes...*, *op. cit.*, pp. 175-182).

MORBIDEZZA (italien). — « Le sentiment des chairs » (Wattelet et Lévesque, *op. cit.*). — Au XVIII^e siècle le Corrège passe pour le grand initiateur de cette délicatesse dans le modelé des chairs que les Français appellent parfois « morbidesse ».

SBATTIMENTO (italien). — Ombre portée.

SUBLIME. — « Tout ce qui nous élève au-dessus de ce que nous étions » (Jaucourt, in *Encyclopédie*). — C'est la définition de Boileau et de Longin, constamment reprise au XVIII^e siècle par la critique d'art comme par la critique littéraire. Richardson s'évertue, sans grand succès, à la préciser (*op. cit.*, t. I, pp. 183 sq). A la suite de Boileau qui donnait comme exemple de sublime authentique le simple « Qu'il mourût » du vieil Horace Wattelet insiste heureusement sur l'idée que la « simplicité appartient au sublime » ; au lieu d'identifier le sublime au « merveilleux », il le définit comme « l'unité d'intention » et l'économie des moyens : « une seule intention prédominante dans une composition, dans laquelle tout se montre l'effet de cette intention, à quelque chose d'imposant qui appartient au sublime. Peu d'objets dans un tableau, nulle complication dans la disposition des objets, une seule lumière, un coloris sans recherche, un accord simple et général, tendant à un effet unique, etc... Voilà quels sont, pour tendre au sublime, les moyens de l'art ».

VAGO (italien). — D'un ton aérien. — Dans la langue commune le mot signifie aussi bien *vague* que *charmant* ; les deux sens se confondent dans la critique d'art pour exprimer la séduction d'une touche vaporeuse, d'un coloris léger et imprécis, tel que celui du ciel :

BIBLIOGRAPHIE

1. — TEXTES

- ADDISON (JOSEPH). — *Remarques sur divers endroits d'Italie... pour servir de supplément au voyage de M. Misson*, Paris, A. Cailleau, 1722, in-8°.
- ALBERTI (LEANDRO). — *Descrizione di tutta Italia*, Venise, s.e., 1557, 1 vol. in-4°.
- ARGENVILLE (ANTOINE-JOSEPH DÉZALLIER d'). — *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, Paris, de Bure l'aîné, 1745-1752, 3 vol. in-4°.
- ARGENS (JEAN-BAPTISTE BOYER, marquis d'). — *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris, Rollin, 1752, 239 p. in-8°.
- ARGENS (JEAN-BAPTISTE BOYER, marquis d'). — *Lettres juives*, La Haye, Paupie, 1736-1737, 6 vol. in-8°.
- AVILER (AUGUSTIN-CHARLES d'). — *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtiments et de ceux de Michel-Ange*, 1691, nouvelle édit., Paris, J. Mariette, 1710, 2 vol. in-4°.
- AVILER (d'). — *Le Vignole d'Architecture...*, 1720, nouvelle édit., Paris, Audin, 1825-1826, 2 vol. in-12.
- BELLORI (PIETRO). — *Descrizions delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara*, 1695, nouvelle édit., Rome, Barbiellini, 268 p. in-12.
- BIANCHI (GIUSEPPE). — *Ragguaglio delle Antichità e rarità che si conservano nella galleria Mediceo-imperiale*, Florence, Stamperia Imperiale, 1759, XIII-236 p. in-8°.
- BORGHINI (RAFFAELLO). — *Il Riposo*, 1584, Reggio, P. Fiaccadori, 1826-1827, 3 t. en 1 vol. in-8°.
- BROSSES (CHARLES de). — *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et en 1740*, édit. R. Colomb, Paris, P. Didier et Cie, 1869, 2 vol. in-8°.
- BRUNO (RAFFAELLO del). — *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, 1689, nouvelle édit., Florence, Carlieri, 1719, 1 vol. in-12.
- CAYLUS (Comte de). — *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture*, publiés par A. Fontaine, Paris, Renouard et Laurens, 1910.
- CAYLUS (Comte de). — *Voyage d'Italie (1714-1715)*, édition annotée et précédée d'un essai sur le comte de Caylus par Amilda-A. Pons, Paris, 1914.
- CECCONI (G.-F.). — *Roma sacra e moderna già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da Francesco Posterla...*, Rome, Mainardi, 1725, h.-t., 775 p. in-8°.

- COCHIN (CHARLES-NICOLAS). — *Voyage pittoresque d'Italie...*, Paris, C.-A. Jombert, 1756 ; nouvelle édit., *ibid.*, 1758, 3 vol. in-8°.
- COYPEL (ANTOINE). — *Discours prononcés aux conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J. de Collombat, 1721, 189 p. in-4°.
- COYPEL (CHARLES). — *Discours sur la peinture*, Paris, P.-J. Mariette, 1732, 36 p. in-4°.
- Descrizione di Roma moderna* formata nuovamente con le autorità dal Card. Baronio, Alfonso Ciaconio, Antonio Bosio, e Ottavio Panciroli..., Rome, Rossi, 1727, 780 p in-8°.
- Descrizione di Roma Antica* formata nuovamente con le autorità di Bartolomeo Marliani, Onofrio Panvinio, Alessandro Donati, e Famiano Nardini..., Rome, Rossi, 1727, 614 p. in-8°.
- DESEINE (FRANÇOIS-JACQUES). — *Description de la ville de Rome*, 1690, nouvelle édit., Leyde, P. Van der Aa, 1713, 4 vol. in-12.
- DOLCE (LODOVICO). — *Dialogo della Pittura intitolato l'Areтино...*, 1557, édit. bilingue préfacée par N. Wleughels, Florence, 1735.
- DUBOS (Abbé J.-B.). — *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719, 2 vol. in-12 ; seconde édit., *ibid.*, 1733, 3 vol. in-12.
- FALDA (G.-B.). — *Le Fontane di Roma*, Rome, Rossi, 1691, 2 vol. in-4°.
- FÉLIBIEN (ANDRÉ). — *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent...*, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, Paris, J.-B. Coignard, 1676, troisième édit., 1697, 1 vol. in-4°.
- FÉLIBIEN (ANDRÉ). — *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1688, nouvelle édit., Trévoux, Imprimerie de S.A.S., 1725, 6 vol. in-12.
- GËTHE (J.-W.). — *Voyage en Italie*, présenté par R. Michéa, trad. par J. Naujac, Paris, Aubier, 1961, 2 vol. in-16.
- GËTHE (J.-W.). — *Voyage en Italie*, trad. de Jacques Porchat, revue par Maurice Besset, Paris, Club des Libraires de France, 1962, h.-t., 569 p. in-8°.
- GORI (A.-F.). — *Museum Florentinum*, Florence, M. Nestonus et F. Moïcke, 1731-1762, 10 vol. gr. in-fol.
- JACOB (HILDEBRAND). — *Works*, Londres, 1735, 1 vol. in-8°.
- JOLY (CLAUDE). — *Voyage à Munster en Westphalie, et autres lieux voisins, en 1646 et 1647...*, Paris, P. Aubouin, 1670, 356 p. in-12.
- JUNIUS (FRANCISCUS). — *De pictura veterum libri tres*, 1637, nouvelle édit., Rotterdam, R. Leers, 1694, 2 parties en 1 vol. in-fol.
- LABAT (le P.). — *Voyages en Espagne et en Italie*, Paris, J.-B. et C.-J.-B. Delespine, 1730, 8 vol. in-12.
- LALANDE (JÉRÔME de). — *Voyage d'un Français en Italie*, Paris, Desaint, 1769, 8 vol. in-12.
- LE BRUN (CHARLES). — *Conférence... sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, Paris, E. Picart, 1698, II-61 p. in-8°.
- LE BRUN (CHARLES). — *Expression des passions de l'âme représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, J. Audran, 1717, 1 vol. in-fol.
- LE CLERC (SÉBASTIEN). — *Traité d'architecture avec des remarques et des observations très utiles*, Paris, P. Giffart, 1714, VIII-196 p. in-4°.
- MALVASIA (CARLO-CAESARE). — *Felsina Pittrice, vite dé pittori Bolognesi...*, Bologne, Barbieri, 1678, 2 vol. in-4°.
- MALVASIA (CARLO-CAESARE). — *Le pitture di Bologna...*, 1686, nouvelle édit., Bologne, G. Monti, 1706, 369 p. in-12.

- MARTINELLI (DOMENICO). — *Il ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia*, 1664, nouvelle édit., Venise, Baseggio, 1705, 1 vol. in-12.
- MISSON (FRANÇOIS-MAXIMILIEN). — *Nouveau voyage d'Italie fait en l'année 1688...*, 1691, nouvelle édit., Amsterdam et Paris, Clousier, 1743, 4 vol. in-8°.
- MONTESQUIEU (CHARLES-LOUIS de SECONDAT de). — *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par R. Caillois, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1949-1951, 2 vol. in-16.
- MONTESQUIEU (CHARLES-LOUIS de SECONDAT de). — *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de M. André Masson, Paris, Nagel, 1950-1955, 3 vol. gr. in-8°.
- MURATORI (L.-A.). — *Philicaya. Delle Antichità estensi ed italiane*, Modène, 1714, nouvelle édit., *ibid.*, Stamperia ducale, 1717-1740, 2 vol. in-fol.
- PERRAULT (CLAUDE). — *Architecture générale de Vitruve réduite en abrégé*, Amsterdam, Hugueton et G. Gallet, 1681, pl.-225 p. in-12.
- PILES (ROGER de). — *Conversation sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, N. Langlois, 1677, 337 p. in-12.
- PILES (ROGER de). — *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages*, 1699, seconde, édit., Paris, J. Estienne, 1715, 557 p. in-12.
- PILES (ROGER de). — *Cours de Peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708, 511 p. in-12.
- RAGUENET (FRANÇOIS de). — *Les Monuments de Rome, ou description des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, qui se voient à Rome et aux environs...*, Amsterdam, Étienne Roger, 1701, 264 p. in-12.
- RICHARD (abbé JÉRÔME). — *Description historique et critique de l'Italie...*, Paris, M. Lambert, 1766, 6 vol. in-8°.
- RICHARDSON (JONATHAN). — *Traité de la peinture et de la sculpture*, trad. de l'anglais, Amsterdam, H. Uytwerf, 1728, 3 t. en 2 vol. in-8°.
- ROGISSART (de). — *Les délices de l'Italie...*, Paris, La compagnie des libraires, 1707, 4 vol. in-8°.
- SILHOUETTE (ÉTIENNE de). — *Voyage de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie...*, du 22 avril 1729 au 6 février 1730, Paris, Merlin, 1770, 4 t. en 2 vol. in-8°.
- SPON (JACOB). — *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 et 1676...*, Lyon (A. Cellier), 1678, 4 vol. in-12.
- VASARI (G.). — *Les Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens...*, trad. Ch. Weiss, 3^e édit., Paris, Dorbon aîné, s.d., XII-944 p. in-8°.
- VASARI (G.). — *La Vita di Michelangelo nelle redagioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, ed. Riccardo Ricciardi, 5 vol., 1962.
- VINCI (LÉONARD de). — *Traité de la Peinture*, traduit et reconstruit pour la première fois par André Chastel, Paris, Club des Libraires de France, 1960.
- Voyage du chevalier des *** en Italie*, 1738, Mss. B.N., Ancien Fonds Français, n° 14-662.
- WINCKELMANN (J.). — *Histoire de l'Art chez les Anciens*, trad. de l'allemand, Amsterdam, 1766, 2 vol. in-8°.

2. — ÉTUDES

- BARRIÈRE (PIERRE). — *L'expérience italienne de Montesquieu*, *Rivista di Letterature Moderne*, janvier-mars 1952, pp. 15-28.
- BENEZIT. — *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs...*, nouvelle édition, Paris, Gründ, 1948, 8 vol. gr. in-8°.
- BEYER (CHARLES). — *Montesquieu et le relativisme esthétique*, *Studies on Voltaire and the XVIII th. century*, XXIV, Genève, 1963, pp. 171-182.
- BERENSON (BERNARD). — *Les peintres italiens de la Renaissance*, trad. de l'anglais par Louis Gillet, Paris, Gallimard, 1953, VIII-500 p. gr. in-8°.
- BLUNT (ANTHONY). — *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, trad. J. Debouzy, Paris, Julliard, 1962.
- BERSELLI-AMBRI (PAOLA). — *L'Opera di Montesquieu nel Settecento Italiano*, Florence, Leo S. Olschki, VIII-237 p. gr. in-8°.
- BOUCHAUD (PIERRE de). — *Bologne*, Paris, Renouard et Laurens, 1909, 152 p. in-8°.
- BRIGANTI (G.). — *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Rome, Cosmopolità, 1945, pl.-145 p. in-fol.
- CHASTEL (ANDRÉ). — *L'art italien*, Paris, Larousse, 1956, 2 vol. in-16.
- DARGAN (EDWIN PRESTON). — *The aesthetic doctrine of Montesquieu, its application in his writings*, Baltimore, J.H. Furst, 1907, VIII-205 p. in-8°.
- DESGRAVES (LOUIS). — *Catalogue de la bibliothèque de Montesquieu*, Genève, Droz et Lille, Giard, 1954, XX-277 p. in-8°. (Voir le compte rendu de R. Shackleton, *French Studies*, 1955, vol. IX, pp. 71-75).
- Dessins des Carrache. XXVIII^e Exposition du Cabinet des Dessins*, Musée du Louvre, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1961.
- COLOMBIER (PIERRE du). — *L'architecture française en Allemagne au XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1956, 334 p. in-8°.
- DUMONT-WILDEN (L.). — *Amsterdam et Harlem*, Paris, Renouard et Laurens, 1913, 156 p. in-8°.
- EHRARD (JEAN). — *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963, 2 vol. in-8° (Ch. V - *Nature et Beauté*).
- EYLAUD (J.-M.). — *Montesquieu chez ses notaires de La Brède*, Bordeaux, Delmas, 1956, pl.-194 p. in-16.
- FONTAINE (A.). — *Les doctrines d'art en France : peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Paris, H. Laurens, 1909, III-361 p. in-8°.
- FOVILLE (JEAN de). — *Gênes*, Paris, Renouard et Laurens, 1907, 152 p. in-8°.
- FOVILLE (JEAN de). — *Pise et Lucques*, Paris, Renouard et Laurens, 1914, 156 p. in-8°.
- FRANKL (P.). — *The gothic, literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton, 1960.
- FRANKL (P.). — *Gothic architecture*, Penguin Books, 1962, pl.-XXII-299 p. gr. in-8°.
- GOTTI (AURELIO). — *Le Gallerie ei musei di Firenze : discorso storico*, Florence, 1875, 1 vol. in-8°.
- INCISO della ROCCHETTA (G.). — *Montesquieu a Roma, L'Urbe*, juillet-août 1952, pp. 11-17.

- KAUFMANN (EMIL). — *L'architecture au siècle des lumières*, Paris, Julliard, 1963, pl. 310 p. in-8°.
- LANCKHEIT (KLAUSS). — *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der Letzen Medici (1670-1743)*, Munich, Bruckmann, 1962.
- LANSON (R.). — *Le Moyen Age dans l'art français du XVIII^e siècle*, *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne*, février 1925, pp. 43-51.
- La peinture italienne au XVIII^e siècle*. — Exposition du Petit Palais, Paris, 1960.
- Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle*. — Musée du Louvre, Paris, 1965.
- LECOY de la MARCHE. — *L'Académie de France à Rome. Correspondance inédite de ses directeurs, précédée d'une étude historique*, Paris, Didier, 1874, VII-387 p. in-8°.
- LOVEJOY (A. O.). — *The first gothic revival and the return to Nature. Essays in the history of ideas*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1932.
- MANSUELLI (GUIDO-A.). — *Galleria degli Uffizzi. Le sculture*, Rome, Istituto polygrafico dello Stato, 1958, in-4°.
- MICHEA (RENÉ). — *Le voyage en Italie de Goethe*, Paris, Aubier, 1945, 523 p. in-8°.
- MICHEL (A.). — *Histoire de l'art*, publiée sous la direction d'André Michel..., Paris, A. Colin, 1905-1929, 8 t., index et tables en 17 vol. in-4°.
- MOISY (PIERRE). — *Les églises des Jésuites de l'ancienne Assistance de France*, Rome, Institutum historicum S.J., 1958, 2 vol. in-8°.
- MOISY (PIERRE). — *Les séjours en France de Sulpice Boisserée*, Lyon, I.A.C., 1956, 1 vol. gr. in-8°.
- MONTAIGLON (A. de). — *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, Paris, s.e., 1887-1912, 8 vol. in-8°.
- MUNTZ (EUGÈNE). — *Les historiens et les critiques de Raphaël... Essai bibliographique*, Paris, Hachette, 1883, 174 p. in-8°.
- PAUL (PIERRE). — *Le cardinal Melchior de Polignac (1661-1741)*, Paris, Plon et Nourrit, 1922, XV-413 p. in-8°.
- PELLI (G.). — *Saggio storico della reale galleria di Firenze*, Florence, Cambiagi, 1779, 2 vol. in-8°.
- PEYRE (ROGER). — *Padoue et Vérone*, Paris, Renouard et Laurens, 1907, 188 p. in-8°.
- POIRIER (ALICE). — *Les idées artistiques de Chateaubriand*, Paris, P.U.F., 1930, XV-462 p. in-8°.
- POPE-HENNESSY (J.). — *Italian Renaissance Sculpture*, Londres, Phaidon Press, 1958.
- POPE-HENNESSY (J.). — *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, *ibid.*, 3 vol., 1963.
- ROCHEBLAVE (SAMUEL-ÉLIE). — *L'art et le goût en France de 1600 à 1900*, Paris, A. Colin, nouvelle édit., 1923, 345 p. in-8°, pl.
- RODDIER (HENRI). — *Montesquieu et Venise, Venezia nelle letterature moderne*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venise-Rome, 1961, pp. 33-41.
- ROSEROT (A.). — *La vie et l'œuvre d'Edme Bouchardon en Italie*, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1908, pp. 17-37.
- ROUCHON (ULYSSE). — *La mission du cardinal Melchior de Polignac à Rome (1724-1732)*, Paris, E. Champion, 1927, pl. 252 p. in-8°.
- SHACKLETON (R.). — *Montesquieu. A critical biography*, Oxford University Press, 1961, XV, 432 p. in-8°.

- SHACKLETON (R.). — *Montesquieu et les Beaux-Arts, Atti del V° Congresso internazionale di lingue e letteratura moderne*, Florence, Valmartina, 1955, pp. 248-253.
- SCHEFER (GASTON). — *Deux critiques d'art au XVIII^e siècle, Montesquieu et le président de Brosses (1728-1739)*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, t. XII, pp. 423-432.
- SCHLOSSER (J.) et MAGNINO (A.). — *La Letteratura artistica*, Florence, « La nuova Italia », 3^e édit., 1964, XI-792 p. in-8°.
- SOCIO (GIUSEPPE de). — *Le Président de Brosses et l'Italie, Etude historique et littéraire*, Rome, A. Marchesi, 1923, IX-320 p. gr. in-8°.
- TAPIÉ (V.-L.). — *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.
- TEYSSÈDRE (BERNARD). — *L'Histoire de l'art vue du Grand Siècle*, Paris, Julliard, 1964, pl.-400 p. in-8°.
- TEYSSÈDRE (BERNARD). — *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1965, pl.-684 p. in-8°.
- THIEME (ULRICH) et BECKER (FÉLIX). — *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur gegenwart...*, Leipzig, W. Engelmann, 1907-1950, 37 vol. in-4°.
- THUILLIER (JACQUES). — *Polémiques autour de Michel-Ange au XVII^e siècle*, « XVII^e siècle », juillet-octobre 1957, pp. 353-391.
- TOPAZIO (V.). — *Art criticism in the Enlightenment, Studies on Voltaire and the XVIIIth century*, XXVII, Genève, 1963, pp. 1639-1656.
- VENTURI (A.). — *Storia dell'arte italiana*, Milan, U. Hoepli, 1901-1941, 23 vol. in-8°.
- VENTURI (L.). — *La peinture italienne*, Genève-Paris, A. Skira, 1950-1952, 3 vol. in-4°, pl.
- VERLET (P.). — *Le style Louis XV*, Paris, Larousse, 1943, 154 p. in-12.
- WEIL (FRANÇOISE). — *Promenades dans Rome en 1729 avec Montesquieu, Techniques. Art. Sciences*, octobre 1958, pp. 1-12.
- WITTKOWER (R.). — *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*, Penguin Books, 1958, pl.-428 p. gr. in-8°.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. — Pise, Église *S. Maria della Spina*
2. — Florence, *San Lorenzo*, chapelle des Princes
3. — Florence, *San Lorenzo*, chapelle Médicis
4. — Florence, Offices, *Aphrodite à l'oie*
(Gori, *Museum Florentinum*, t. III, pl. III. — Photo B.N.)
5. — Ghezzi, *M. le Président Montascù*
6. — Piranesi, *Vue de la place d'Espagne*
(*Opere varie da G.-B. Piranesi*, Rome, 1750, pl. 36. — Photo B.N.)
7. — Rome, *San Carlino al Quirinale*.
8. — Rome, Fontaine de l'*Acqua Paola*
9. — Bernin, *Apollon et Daphné*
10. — A. Carrache, *Le triomphe de Bacchus et d'Ariane*
11. — Guido Reni, *L'Aurore*
12. — Dominiquin, *La communion de Saint Jérôme*
13. — Daniel de Volterre, *La Descente de Croix*
14. — Raphaël, *Galatée*
15. — Guido Reni, *Le Massacre des Innocents*
16. — Jules Romain, *La Chute des Géants*

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
<i>Avant-propos</i>	9
CHAPITRE PREMIER.	
Un pays inconnu	11
CHAPITRE II.	
L'éveil de la sensibilité	19
CHAPITRE III.	
Florence, ou le « grand goût » de Michel-Ange	41
CHAPITRE IV.	
Les deux Rome	69
CHAPITRE V.	
A travers l'Europe et les styles	101
CHAPITRE VI.	
Souvenirs et projets	125
CONCLUSION	133
CHRONOLOGIE	137
LEXIQUE	139
BIBLIOGRAPHIE	143

TABLE DES MATIÈRES

142	BIBLIOGRAPHIE
139	LENGUE
127	CHRONOLOGIE
123	CONCLUSION
122	SOUVENIRS ET PROJETS
101	CHAPITRE VI. A travers l'Europe et les styles
69	CHAPITRE V. Les deux Rome
44	CHAPITRE IV. Florence, ou le « grand goût » de Michel-Ange
19	CHAPITRE III. L'éveil de la sensibilité
11	CHAPITRE II. Un pays inconnu
9	CHAPITRE PREMIER. Avant-propos
I	TABLE

PUBLICATIONS
DE LA FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DE CLERMONT-FERRAND

FASC. I. — Louis HARMAND, <i>LIBANIUS : DISCOURS SUR LES PATRONAGES</i> (1955). In-8° raisin, 216 pages	13 »
FASC. II. — Louis HARMAND, <i>LE PATONAT SUR LES COLLECTIVITES PUBLIQUES</i> (1957). In-8° raisin, 552 pages	20 »
FASC. III. — Jacques BLONDEL, <i>EMILY BRONTE, EXPERIENCE SPIRITUELLE ET CREATION POETIQUE</i> (1955). In-8° carré, 452 pages	15 »
FASC. IV. — Georges COUTON, <i>ETUDE SUR LA POETIQUE DE LA FONTAINE</i> (1957). In-8° raisin, 40 pages	3,50
FASC. V. — André BOSSUAT, <i>LE BAILLIAGE ROYAL DE MONT-FERRAND</i> (1957). In-8° carré, 208 pages	9 »
FASC. VI. — Jacques DROZ, <i>LES REVOLUTIONS ALLEMANDES DE 1848</i> (1957). In-8° raisin, 656 pages	24 »
FASC. VII. — Francis VIAN, <i>HISTOIRE DE LA TRADITION MANUSCRITE DE QUINTUS DE SMYRNE</i> (1959). In-8° raisin, avec 4 planches hors-texte	10 »
FASC. VIII. — Jean MAZALEYRAT, <i>LA VIE RURALE SUR LE PLATEAU DE MILLEVACHES</i> (1959). In-8° raisin, 302 pages ..	25 »
FASC. IX. — Paulette LEBLANC, <i>LES PARAPHRASES FRANÇAISES DES PSAUMES A L'EPOQUE BAROQUE 1610-1660</i> (1960). In-8° raisin, 320 pages	16 »
FASC. X. — Claude MOSSÉ, <i>LA FIN DE LA DEMOCRATIE ATHENIENNE</i> (1962). In-8° carré, 496 pages	18 »
FASC. XI. — Robert RICATTE, <i>LA GENESE DE LA FILLE ELISA</i> (1960). In-8° carré, 220 pages	10 »
FASC. XII. — Gabriel FOURNIER, <i>LE PEUPEMENT RURAL EN BASSE-AUVERGNE DURANT LE HAUT MOYEN AGE</i> (1962). In-8° raisin, 680 pages, 62 figures dans le texte, 12 planches hors-texte	35 »
FASC. XIII. — André FEL, <i>LES HAUTES TERRES DU MASSIF CENTRAL, TRADITION PAYSANNE ET ECONOMIE AGRICOLE</i> (1962). In-8° raisin, 340 pages ..	18 »
FASC. XIV. — Paul PORTEAU, <i>DEUX ETUDES D'HISTOIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE</i> (1962). In-8° raisin, 52 pages	8 »
FASC. XV. — Pierre ESTIENNE, <i>VILLES DE MASSIF CENTRAL</i> (1963). In-8° raisin, 88 pages	6 »
FASC. XVI. — Jean CARLES, <i>LE POEME DE KUDRUN. ETUDE DE SA MATIERE</i> (1963), In-8° raisin, 360 pages	20 »
FASC. XVII. — Paul VERNONIS, <i>LE STYLE RUSTIQUE DANS LES ROMANS CHAMPETRES APRES G. SAND</i> (1963). In-8° raisin, 336 pages	20 »
FASC. XVIII. — A. TELLIER, <i>LA POESIE DE DYLAN THOMAS, THEMES ET FORMES</i> (1963). In-8° raisin, 252 pages	22 »
FASC. XIX. — Jean CARLES, <i>LA CHANSON DU DUC ERNST</i> (1964). In-8° raisin, 162 pages	18 »
FASC. XX. — Jacques BLONDEL, <i>LE COMUS DE JOHN MILTON</i> (1964). In-8° raisin, 128 pages	8 »
FASC. XXI. — Jean EHRARD, <i>MONTESQUIEU, CRITIQUE D'ART</i> . In-8° raisin, 184 pages	25 »
FASC. XXII. — C. SAHAMI, <i>L'ECONOMIE RURALE ET LA VIE PAYSANNE DANS LA PROVINCE SUD-CASPIENNE DE L'IRAN, LE GUILAN</i> . In-8° raisin, 84 pages	8 »

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, boulevard Saint-Germain - 75 - Paris (vi^e)
