

Viatica

CRLV

Pour citer cet article :

Gabriele Lo NOSTRO, «Roger de Piles et la discursivité voyageuse», *Viatica* [En ligne], n°4, mis à jour le : 04/12/2020,

URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=707>.

Les articles de la revue *Viatica* sont protégés par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

Licence CC BY : attribution.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Viatica*.

Roger de Piles et la discursivité voyageuse

Le voyage français au siècle des Lumières, entre connaissance et sensibilité

Gabriele Lo Nostro

Université de Gênes, Italie

Résumé : L'article donne un aperçu général des liens qui unissent les écrits de Roger de Piles aux textes viatiques parus en France au XVIII^e siècle grâce à une étude comparative entre les derniers ouvrages de Piles et les principaux journaux de voyage français publiés entre les années 1690 et 1780. À partir des concepts de « connaissance » et « sensibilité » définis par Wolfzettel, trois champs de recherches sont ici explorés : la conception géographique de l'art dans les relations viatiques, la terminologie adoptée par les voyageurs et les critères dont ces derniers usent pour l'observation des œuvres d'art.

Mots-clés : XVIII^e siècle, Italie, Piles (Roger de), peinture, Lumières

Keywords: eighteenth century, Italy, Piles (Roger de), painting, Enlightenment

Chez les voyageurs du XVIII^e siècle, l'idée du voyage était d'abord quelque chose que l'on voit, une image qui prenait forme à travers un processus cognitif complexe. À cet égard, la lecture des récits de voyage précédents et les savoirs acquis dans le pays d'origine représentaient un passage incontournable, un *incipit* à partir duquel on pouvait envisager les expériences viatiques futures.

C'est à travers cette préparation au voyage que, probablement, les auteurs français purent tendre, comme le souligne Friedrich Wolfzettel¹, à un parfait équilibre entre « sensibilité subjective » et « connaissances » aboutissant ainsi à une « discursivité plus distinctive² ». Dans le domaine des arts, l'auteur ramène l'équilibre de cette nouvelle discursivité à la profonde influence que la critique d'art de l'époque exerça sur les amateurs. En effet, si, dans les salons parisiens, Denis Diderot (1713-1784)³ évoquait un plaisir qui « s'accroîtra à proportion de l'imagination, de la sensibilité⁴ et des connaissances⁵ » dans les milieux académiques, Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), auteur, en 1758, du fameux *Voyage d'Italie*⁶, n'hésitait pas à relever l'existence de deux types de goût : le « goût d'élection », propre à la sensibilité de chaque individu, et le « goût acquis », fondé sur les connaissances et l'étude⁷.

Pour Cochin, comme d'ailleurs pour Diderot, le côté subjectif du plaisir esthétique devait être soutenu par une théorie capable d'orienter la sensibilité des amateurs vers une approche plus ponctuelle à l'égard des œuvres d'art. Son *Voyage d'Italie* se développait sur deux aspects apparemment distincts,

1 Friedrich Wolfzettel, *Le Discours du voyageur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 235.

2 *Ibid.*, p. 123

3 Dans ce contexte s'inscrivent, entre autres, les écrits du président Charles de Brosses (1709-1777), dont les relations épisodiques avec Diderot laissent entendre une certaine familiarité avec la critique issue de ces salons. Voir Odile Richard-Pauchet, « De Brosses victime d'une théorie esthétique dans les salons de Diderot », dans *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIII^e siècle*, Sylviane Leoni (dir.), Dijon, EUD, 2004, p. 99-107.

4 Sur le sujet, nous renvoyons à Jan Herman, Kris Peeters, Paul Pelckmans, *Dupaty et l'Italie des voyageurs sensibles (1788-1807)*, actes du colloque de Rome, 31 mars au 2 avril 2011, Amsterdam, Rodopi, 2012.

5 Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière (éd.), Paris, Garnier, 1959, p. 738. Citation reprise par F. Wolfzettel, *Le Discours du voyageur*, op. cit., p. 235.

6 Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, Jombert, 1758. Voir aussi Christian Michel (éd.), *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, édition en fac-similé avec une introduction et des notes, Rome, École française, 1991.

7 Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française, 1993, p. 259.

se partageant entre tradition et modernité. Au premier abord, on retrouve, une approche décidément novatrice : la définition d'un contexte géographique nouveau qui, dans son guide, prenait forme à travers un nouvel « éclectisme », où « toutes les périodes et toutes les écoles sont représentées⁸ », en annonçant ainsi les tentatives de Dezailler d'Argenville (1680-1765) et de Papillon de La Ferté (1727-1794)⁹ d'élargir les schémas géographiques de l'époque, y ajoutant les écoles génoise, napolitaine et espagnole.

Ensuite, son approche didactique comportait l'emploi d'une terminologie spécifique reconnue et bien établie, laquelle aurait permis à l'amateur en voyage non seulement de maîtriser l'enthousiasme devant les œuvres d'art, mais aussi de mieux structurer la rédaction de ses descriptions. Pour l'académicien, il fallait impérativement « acquérir une connaissance qu'ils [les amateurs] n'ont encore qu'imparfaitement » et à travers les « termes particuliers de l'art, parce que c'est un langage que tout amateur doit connaître¹⁰ ».

Le Voyage d'Italie de Cochin, bien reçu par la critique et consulté par nombre d'amateurs-voyageurs¹¹, semble donc avoir joué un rôle crucial dans l'évolution scripturale de ces derniers, tout en offrant une nouvelle manière de sentir et concevoir la production artistique.

Pourtant, les origines de cette démarche apparaissent beaucoup plus anciennes et semblent remonter à la seconde moitié du XVII^e siècle, lorsque les écrits sur la peinture de Roger de Piles (1635-1709) s'apprêtaient à changer à jamais l'approche des amateurs à l'égard des œuvres d'art¹². En effet, il y a de bonnes raisons de croire qu'à partir de 1699, bien avant la publication du guide de Cochin, le théoricien offrit aux voyageurs les instruments critiques et descriptifs les plus appropriés pour la compréhension du patrimoine artistique rencontré chemin faisant. Dans ce contexte les derniers ouvrages de l'auteur, tels que l'Abrégé de la vie des peintres¹³, fondé sur une « rétrospective » et une « mise en ordre du grand art du passé¹⁴ », et ensuite, son Cours de peinture par principes¹⁵, offrirent aux amateurs une « façon nouvelle de collectionner, informée et systématique¹⁶ », mais, apparemment, influencèrent également l'évolution théorique et sensible de leur écriture voyageuse.

8 Christian Michel, *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin*, op. cit., p. 40.

9 On fait ici référence à l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (vol. I-III, Paris, De Bure, 1745-1752 ; vol. I-IV, seconde édition, Paris, de Bure, 1762), de Dezailler d'Argenville et aux *Extraits des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres* (vol. I-II, Paris, Ruault, 1776-1777), par Papillon de La Ferté.

10 Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie [...]*, op. cit., t. I, p. XI.

11 Voir Christian Michel, *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin*, op. cit., p. 50-51.

12 Voir Thomas Puttfarcken, « Roger de Piles, une littérature artistique destinée à un nouveau public », dans « *Vies* » d'artistes, M. Waschek Band (dir.), Paris, Musée du Louvre, 1996, p. 81-102. Voir aussi Philippe Griener, *La République de l'œil : l'expérience de l'art au XVIII^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 21-22. Sur l'amateurisme au siècle des Lumières, nous renvoyons à Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2008.

13 Publié pour la première fois à Paris en 1699, à l'imprimerie de Charles de Sercy, l'ouvrage connu, tout au long du XVIII^e siècle, plusieurs rééditions et traductions. Entre autres, nous signalons la seconde édition de 1715 (Paris, Jacques Estienne), précédée d'une biographie de l'auteur attribuée à Claude François Fraguier (1666-1728). Parmi les traductions de l'ouvrage, on signale l'édition anglaise *The Art of Painting and the Lives of the Painters* (London, J. Nutt, 1706 et 1744), l'édition allemande *Einleitung in die Malerei aus Grundsätzen* (Hambourg, Merperger, 1710) et, enfin, une édition hollandaise publiée à Amsterdam en 1766. Les citations qui suivent font référence à l'édition de 1699.

14 Cf. Thomas Crow, « La critique des Lumières dans l'art du dix-huitième siècle », *Revue de l'Art*, 1986, n° 73, p. 9-16 et 10.

15 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708. L'ouvrage, réédité en 1766 et en 1791, fut aussi traduit en anglais (Londres, 1743) et en allemand (Leipzig, 1760).

16 *Ibid.*

Or, si, comme l'on sait, les ouvrages de Roger de Piles jetèrent les bases pour la critique issue des salons de Diderot¹⁷, l'apport du théoricien à la littérature de voyage, loin d'être un sujet complètement étranger aux chercheurs¹⁸, n'a pas encore fait l'objet d'une étude plus approfondie.

Le présent article se propose donc d'offrir une vision générale des liens qui semblent réunir les écrits de Roger de Piles aux textes hodéporiques parus en France tout au long du XVIII^e siècle. Pour ce faire, il reposera sur une étude comparative entre les derniers ouvrages de l'académicien et les principaux journaux de voyage français publiés entre les années 1690 et 1780, tels que celui de Jacques François Deseine († 1715), l'abbé Jérôme Richard (1720ca.-1800), le magistrat Charles Mercier Dupaty (1746-1788) et, enfin, l'astronome Joseph Jérôme de Lalande (1732-1807), dont les récits viatiques révèlent plusieurs affinités avec les écrits du théoricien.

En partant des concepts de « connaissance » et « sensibilité » évoqués par Wolfzettel, notre étude impliquera donc trois champs de recherche : la conception géographique de l'art¹⁹ qu'on peut relever dans les relations viatiques de l'époque, la terminologie « sensible » adoptée par les voyageurs pour la description des œuvres d'art et, enfin, les critères dont ces derniers se sont servis pour l'observation des chefs-d'œuvre.

Mais avant d'aborder notre sujet, il convient de rappeler brièvement les affinités qui semblent lier *L'Abrégé de la vie des peintres* à la littérature de voyage qui, alors, s'apprêtait à devenir un genre littéraire de premier plan.

L'Abrégé de la vie des peintres, entre écrit d'artiste et guide de voyage

En reprenant les considérations de Bernard Teyssèdre²⁰, Jacques Thuillier, dans sa *Théorie générale de l'histoire de l'art*, rappelle que Roger de Piles se distingua par un « esprit pragmatique et pédagogique », en orientant ainsi son *Abrégé de la vie des peintres* vers « l'essentiel » de la peinture²¹. Chez l'auteur donc, la « mise en ordre du grand art du passé » évoquée par Crow semble se réduire à un *livre de poche* à la portée des amateurs, voire à un « découpage géographique » pour les futures saisies révolutionnaires²².

Les considérations de l'auteur sur l'*Abrégé* mériteraient sans doute d'être approfondies, mais le dénommé « livre de poche » exige quand même plusieurs éléments de réflexion. L'auteur n'hésite pas à définir Roger de Piles comme un « Grand voyageur », en rapportant la rédaction de l'*Abrégé* à ses divers voyages autour de l'Europe. Comme le souligne Teyssèdre²³, sa conception de la

17 Sur le sujet, nous renvoyons à René Démoris, Florence Ferran, *La Peinture en procès. L'Invention de la critique d'art au siècle de Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. Pour une étude plus ponctuelle sur la formation de Diderot et le rôle de Roger de Piles dans la critique des salons, voir Jacques Proust, « L'Initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1960, p. 225-230 ; Gita May, « Diderot et Roger de Piles », *PMLA*, vol. 85, n° 3, 1970, p. 444-445.

18 À cet égard, nous renvoyons à Hélène Saule-Sorbé, « Art et géographie dans les représentations modernes du paysage, le cas des Pyrénées », *Estudios Geográficos*, vol. LXXI, 2010, p. 475-504.

19 On fait ici référence, entre autres, aux travaux du groupe de recherche Atl@s (École normale supérieure de Paris – ENS) coordonné par Béatrice Joyeux-Prunel. L'attention des chercheurs se focalise sur les approches spatiales et numériques de l'histoire de l'art entre les XIX^e et XX^e siècles.

20 « Son petit livre, résultat d'une expérience accumulée en plus de trente ans, peut se prévaloir de sa commodité, brièveté d'un manuel de poche, qui contraste avec la démesure de Vasari, Sandrart ou Félibien, coupe court aux digressions et descriptions, élimine les peintres de second ordre, réduit les *Vies* à l'essentiel », Bernard Teyssèdre, *L'Histoire de l'art vue du grand siècle. Recherches sur l'Abrégé de la vie des peintres et ses sources*, Paris, René Juillard, 1964, p. 12.

21 Jacques Thuillier, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 151.

22 *Ibid.*

23 Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1957, p. 342, note 1.

géographie artistique ne puise pas seulement à la littérature d'art antérieure, mais elle semble reconstruire, même si c'est sommairement, ses séjours et missions à l'étranger²⁴.

Son volume aborde en effet quatre écoles : la vie des peintres romains et florentins, probablement conçue lors de son premier voyage en Italie en 1673 ; la vie des peintres vénitiens et celle des peintres lombards, qu'on peut rapporter à son séjour à Venise de 1683 ; un abrégé de la vie des peintres allemands et flamands, fruit de sa mission diplomatique en Hollande et, enfin, la vie des peintres français, qu'il put observer et étudier à Paris et à Rome.

Toutefois, en dépit de sa brièveté et de son découpage géographique, l'apport pédagogique de l'*Abrégé* semble prendre forme à travers une architecture décidément plus complexe. En effet, après une lecture plus approfondie, la structure générale de cet ouvrage semble se situer à mi-chemin entre historiographie et littérature, entre écrit sur l'art et guide de voyage.

Il est tout aussi important de noter que, lorsque de Piles rédigea son *Abrégé de la vie des peintres*, il pouvait compter non seulement sur une formation culturelle effectivement variée²⁵, mais aussi sur une expérience scripturale développée à travers la rédaction de ses publications sur la peinture et le coloris. Au fil du temps, l'auteur put ainsi perfectionner son discours sur l'art²⁶, affiner sa rhétorique de la couleur²⁷ et, surtout, définir un vocabulaire artistique plus approprié pour instruire le public d'amateurs auquel ses ouvrages étaient adressés²⁸.

L'aspect terminologique occupe sans doute une place de premier plan, mais il paraît s'inscrire, cependant, dans un projet beaucoup plus ample. Apparemment, dans les pages de l'*Abrégé*, le théoricien s'efforce de contribuer à l'idée du voyage que les amateurs formulaient dans leur esprit avant leur départ, en préparant la toile sur laquelle peindre les images de leurs futures expériences viatiques.

Le volume est organisé en trois parties où, au premier abord, on retrouve *L'Idée du Peintre Parfait*²⁹, un véritable « manuel pour tout amateur³⁰ ». Dans *L'Idée*, l'auteur rappelait aux voyageurs l'importance des estampes qui, comme l'on sait, constituaient un outil indispensable du voyage, capable de « représenter les choses absentes comme si elles étaient devant nos yeux » et, par conséquent, de préparer les voyageurs « aux choses qu'ils ont à voir, ou pour en conserver les idées quand ils les auront vues³¹ ».

Par la suite, afin d'offrir à ces derniers une image la plus claire possible du voyage, de Piles encadre ses vies d'artiste dans un espace géographique défini, restreint, mais suffisamment vaste pour leur permettre de mieux planifier leurs itinéraires artistiques.

24 À cet égard, nous renvoyons à Léon Mirot, *Roger de Piles. Peintre, amateur, critique, Membre de l'Académie de Peinture (1635-1709)*, Paris, Jean Schemit, 1924.

25 D'ailleurs, comme le rappelle Léon Mirot, ses connaissances « ne se limitaient pas à la peinture ; son instruction avait été soignée ; aussi pénétra-t-il dans certains milieux littéraires et fut-il sans doute assidu aux *mercuriales* de Ménage et y rencontra-t-il Chapelain, Furetières, Bautru, Perrot d'Ablancourt, Sarrazin et l'abbé de Valois » (Léon Mirot, *Roger de Piles [...], op. cit.*, p. 31).

26 Pour une étude plus approfondie à ce sujet, voir Svetlana Alpers, « Roger de Piles and the History of Art », dans Peter Ganz, Nikolaus Meier, Martin Warnke (dir.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wolfenbütteler Forschungen, vol. 48, Wiesbaden, Harrassowitz, 1991, p. 175-188. Voir aussi Thomas Puttfarcken, « Roger de Piles, une littérature artistique destinée à un nouveau public », dans M. Waschek Band (dir.), *Les Vies d'artistes*, Paris, Musée du Louvre, 1996, p. 81-102.

27 On fait ici référence aux importants travaux de Jacqueline Lichtenstein et, en particulier, à son ouvrage *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge baroque* (Paris, Flammarion, 1989).

28 Sur le sujet, nous renvoyons à René Verbraeken, « Roger de Piles et le vocabulaire artistique », *Revue Romane*, vol. 18, janvier 1979, p. 128-140.

29 L'ouvrage, ayant pour sous-titre « pour servir de règle au jugement que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres » (titre décidément évocateur, puisque que l'on parle du voyage d'amateur), parut pour la première fois dans l'*Abrégé de la vie des peintres* et connu par la suite plusieurs éditions. On signale, entre autres, celle de 1736, publiée à Amsterdam, chez François l'Honoré. Pour une étude plus récente, nous renvoyons à l'édition dirigée par Xavier Carrère (Paris, Le Promeneur, 1993).

30 Voir Bernard Teyssède, *L'Histoire de l'art vue du grand siècle [...], op. cit.*, p. 22-37.

31 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, op. cit.*, p. 80.

Il s'agit d'un « découpage » que Roger de Piles avait annoncé dès 1677, dans ses *Conversations sur la connaissance de la peinture*³², mais qui sera bien explicité dans le chapitre conclusif de l'*Abrégé* ayant pour titre *Du goût et de sa diversité par rapport aux différentes Nations*³³. Dans ce chapitre, l'auteur amorce non seulement une première classification du goût spécifique à chacune des écoles de peinture mentionnées dans son ouvrage, mais, à l'instar de Cochin, il s'efforce d'établir une distinction assez nette entre le goût naturel, c'est-à-dire « l'idée qui se forme dans notre imagination à la vue de la simple nature », et le goût artificiel, « une idée qui se forme par la vue des ouvrages d'autrui, et par la confiance que nous avons aux conseils de nos maîtres, en un mot, par l'éducation³⁴ ».

Or, à la lumière de ces éléments, on serait tenté de définir l'*Abrégé de la vie des peintres* non comme un simple « livre de poche », mais plutôt comme un ouvrage à la portée de tout voyageur, ou pour mieux dire, à la portée de tout amateur-voyageur. Certes, réduire l'apport théorique de l'*Abrégé* à une simple préparation au voyage serait pour le moins hasardeux, voire provocant, mais cela n'empêche pas d'émettre l'hypothèse selon laquelle le théoricien aurait voulu se servir de ce genre littéraire pour mieux orienter les préférences artistiques des amateurs lors de leurs voyages, ce qui expliquerait plusieurs affinités qui semblent lier certains récits viatiques à cet ouvrage.

Circonscrire les « connaissances ». Les voyageurs en Italie et la géographie de l'art

Au fil du temps, comme le soulignent Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, la production artistique italienne fut longtemps considérée comme répartie en deux factions : la prédominance de certains « centres » culturels et les retards des « lieux périphériques³⁵ ». Il s'agit d'une distinction qui marqua en profondeur l'histoire artistique de la Péninsule, en négligeant de la sorte les nombreux renvois culturels qui eurent lieu entre les deux réalités géographiques.

Pour ce qui est du voyage des Français en Italie, les notions de « centre » et « périphérie » semblent acquérir une signification plus ample. Les « connaissances » géographiques de voyageurs se focalisèrent, dans la plupart des cas, sur trois centres artistiques principaux : la région vénitienne, la région lombarde et, enfin la toscano-romaine³⁶.

À cet égard, le Nouveau voyage d'Italie, publié en 1699 par le libraire François-Jacques Deseine, nous offre un exemple absolument singulier. Selon l'auteur, son guide se distinguait, par rapport à la « quantité de livres en français qui portent le titre Voyage d'Italie³⁷ », par une analyse plus détaillée des lieux visités. En effet, comme on peut le lire dans la préface au premier volume, la méthodologie de Deseine comportait deux approches différentes : l'observation directe de lieux et la lecture des

32 Roger De Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, et de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, chez Nicolas Langlois, 1677, p. 104 et 260-261.

33 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, op. cit., p. 525-532.

34 *Ibid.*, p. 527.

35 Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique, dans l'histoire de l'art italien », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, novembre 1981, *Sociologie de l'œil*, p. 51-72. Pour une étude plus approfondie sur la notion de « centre artistique » et ses influences, nous renvoyons à Kenneth Clark, *Provincialism*, Londres, The English Association Presidential Address, 1962.

36 Une première classification des écoles italiennes fut proposée par l'Italien Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) dans son *Trattato dell'arte della pittura* (Milan, 1584), traduit en français par le peintre Hilaire Pader (*La Peinture parlante*, Paris, Tolosain, 1653).

37 Jacques-François Deseine, *Nouveau voyage d'Italie contenant une description exacte de toutes les provinces, villes et lieux considérables, et des Îles qui en dépendent*, t. I, Lyon, J. Thidy, 1699, préface, [s.p.].

principaux textes de l'époque³⁸. À côté des plus importants historiographes italiens tels que Giorgio Vasari, le comte Malvasia, Giovanni Baglioni et Carlo Ridolfi, Deseine n'hésita pas à faire mention de certains guides locaux, laissant entendre une connaissance plus profonde de la production artistique italienne.

Pourtant, malgré les lectures mentionnées par l'auteur, son guide révèle un attachement profond aux dictames et aux connaissances acquises par ce dernier dans le pays d'origine. À ce propos, s'inscrivent les relations napolitaines et génoises, deux villes quasiment étrangères à la géographie artistique de l'époque, et dont les noms des artistes locaux furent souvent omis par l'auteur en faveur d'autres dont la renommée avait dépassé les frontières italiennes.

À Naples, nonobstant la lecture des guides de Pompeo Sarnelli (1649-1724)³⁹, l'auteur s'arrêta davantage sur la production étrangère. Néanmoins, en citant les peintures du peintre espagnol Jacques de Ribera (1591-1652) qui décoraient l'église de Jésus, il n'hésita pas à encadrer la production de ce peintre dans un contexte géographique plus connu, tout en l'indiquant comme « disciple de Michel-Ange de Caravage », peintre lombard⁴⁰.

Encore plus frappante apparaît la description de la ville de Gênes, pour laquelle Deseine ne fit pas mention de Raffaele Soprani (1612-1672), auteur des *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi* (1674), ni des peintres génois. En revanche, tout comme dans sa relation napolitaine, il offrit une description très soignée de la production étrangère, où la production de Pierre Paul Rubens (1577-1640), bien décrite par Roger de Piles dans ses écrits sur la peinture⁴¹, occupait une place de premier plan⁴².

Le guide de Deseine témoigne donc d'une stagnation qui caractérisa la géographie artistique du siècle suivant et dont Roger de Piles se le fit porte-parole dans son *Abrégé*. En effet, dans le découpage proposé dans le dernier chapitre, le Goût des nations⁴³, ce dernier renforça les frontières géographiques existantes, tout en fournissant aux amateurs une schématisation plus ponctuelle qui conditionna l'esprit des voyageurs du siècle des Lumières⁴⁴ :

Le goût romain est une idée des ouvrages qui se trouvent dans Rome. [...] toutes ces choses consistent principalement dans une source inépuisable des beautés du dessin, [...] ; le goût vénitien est opposé au goût romain, en ce que celui-ci a un peu trop négligé ce qui dépend du coloris [...] : le goût lombard consiste dans un dessin coulant, [...] mêlé d'un peu d'antique et d'un naturel bien choisi, avec couleurs fondues, fort approchantes du naturel⁴⁵.

38 « [...] j'ai été plusieurs fois sur les lieux pour rendre mes descriptions plus exactes, et je les ai confrontées avec les meilleurs livres faits sur ce sujet pour les habitants des lieux. [...] je les ai traduits, et inséré les meilleurs endroits de leurs livres dans le mien », *ibid*.

39 L'auteur, dans la préface, fait en effet mention de la *Guida de' forestieri per Pozzoli* (Naples, 1680) et de la *Guida de' forestieri della Regale città di Napoli* (Napoli, 1685).

40 François-Jacques Deseine, *Nouveau voyage d'Italie, op. cit.*, t. II, p. 511.

41 « De toutes les villes d'Italie où Rubens a fait du séjour, Gênes a été celle où il s'est arrêté davantage, soit qu'il en trouvât le climat plus doux, soit qu'il en reçût plus d'honnêteté qu'ailleurs, ou qu'enfin il y rencontrât des occasions avantageuses de faire valoir ce qu'il avait appris, et d'exercer les talents qu'il avait reçus pour la peinture : car on y voit beaucoup de ses ouvrages, et ils y sont estimé autant qu'un lieu du monde ; la plupart des gens de qualité voulurent avoir un morceau de sa main, et l'église du Jésus conserve chèrement deux de ses tableaux, dont l'un est une Circoncision, et l'autre un Saint Ignace qui guérit des malades », Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres. Le Cabinet de Monseigneur le duc de Richelieu. La Vie de Rubens*, Paris, N. Langlois, 1681, p. 81. *La Vie de Rubens* fut aussi réédité dans l'*Abrégé de la vie des peintres* et dans *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, publié à titre posthume, Paris, 1775.

42 Pour ce qui est du voyage français à Gênes, nous renvoyons à Gabriele Lo Nostro, *Gênes et le goût français. Les journaux de voyage français entre le XVII^e et le XVIII^e siècle*, Thèse en cotutelle entre l'Université Paris-Sorbonne et l'Université des études de Gênes (2013), sous la direction de François Moureau et de Maurizia Miglioni.

43 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, op. cit.*, p. 525-532.

44 Sur le sujet, voir Élisabeth Chevallier, « Les guides d'Italie et la vulgarisation de la critique d'art au XVIII^e siècle. Cochin, l'abbé Richard, Lalande, Cassini », *Revue de littérature comparée*, n° 179, juillet-septembre 1971, p. 366-391.

45 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, op. cit.*, p. 525-532.

Il s'agit d'une systématisation qui investit également la production européenne où, parmi les écoles du Nord, celle flamande se distinguait « par une plus grande union de couleurs bien choisies, par un excellent clair-obscur, et par un pinceau plus moelleux⁴⁶ ».

Lorsque Cochin publia le *Voyage d'Italie*, son « éclectisme » devait donc faire face à une conception spatiale profondément marquée par la géographie des historiographes du siècle précédent et qui, inévitablement, avait conditionné la perception artistique des voyageurs. En effet, même si la diversité régionale italienne n'avait pas cessé de constituer un attrait pour tout voyageur cultivé, les relations de voyage ne manquèrent pas d'encadrer la production locale des régions visitées à l'intérieur du schéma conçu par Roger de Piles et reproposé, en 1715, dans la réédition de l'*Abrégé* par l'Abbé Fraguier.

Dans ce contexte, l'introduction aux III^e et IV^e livres de la *Description historique et critique de l'Italie* de l'abbé Jérôme Richard⁴⁷ apparaît particulièrement évocatrice. Dans ces pages, rédigées probablement à la fin de son voyage italien, Richard a voulu offrir aux amateurs une image générale des principales écoles de peinture de la péninsule, tout en s'appuyant sur l'expérience directe de son séjour :

L'école romaine est regardée comme la première, et date son existence du temps de Raphaël qu'elle reconnaît pour son chef. C'est la plus célèbre de toutes, pour la beauté et la correction du dessin, l'élégance des compositions, la vérité de l'expression, et l'intelligence des attitudes. [...] L'école lombarde a réuni toutes les qualités qui forment la perfection de l'art de peindre. À l'étude de l'antique, sur lequel elle s'est formée pour le dessin, ainsi que les écoles romaine et florentine, elle a joint les beautés vivantes et sensibles de la nature, la richesse de l'ordonnance, la vérité de l'expression, la pureté et la finesse des contours, un coloris souvent aussi beau et aussi vrai que la nature même, une facilité de pinceau admirable [...]. L'école vénitienne a produit des peintres excellents, dont plusieurs, dans le cours d'une longue vie, semblent en avoir consacré tous les instants à produire un nombre immense de chefs-d'œuvre de l'art. Ils ont imité la nature avec une perfection et une fidélité qui séduit les yeux. Leur coloris est savant et enchanteur ; on y remarque la plus grande intelligence du clair-obscur, une belle imagination, une ordonnance riche, les touches les plus gracieuses et les plus spirituelles⁴⁸.

Nonobstant les efforts de Cochin et les quatre volumes de d'Argenville, parus pour la première fois en 1745, c'est-à-dire presque une vingtaine d'années avant le voyage italien de Richard, la dissertation de ce dernier se bornait à l'individuation des trois écoles auparavant analysées par de Piles. En outre, si à la suite de ses séjours dans les divers duchés et républiques d'Italie, Richard put se confronter avec une réalité culturelle et artistique résolument hétérogène, il s'efforça néanmoins d'insérer les artistes locaux dans le schéma proposé par le *Goût des Nations*⁴⁹.

La réticence de certains voyageurs vis-à-vis d'une clarification des diverses écoles de peinture semble donc prendre sa source dans l'adhésion de ces derniers à ce que Wolfzettel définit en termes de « connaissances ». Dans ce contexte, l'ancienne classification des écoles de peinture, ultérieurement renforcée par Roger de Piles, semble avoir joué un rôle crucial, favorisant l'enracinement des savoirs qui, depuis le XVII^e siècle, contaminaient la conception géographique des amateurs.

Pourtant, il y a des raisons suffisantes de croire que les écrits du théoricien avaient non seulement influencé la « conception spatiale » de ces derniers, mais aussi, un demi-siècle avant la parution du guide de Cochin, qu'ils avaient également favorisé la diffusion d'une terminologie spécifique capable d'influencer leur transport émotif face aux œuvres d'art rencontrées pendant le voyage.

46 *Ibid.*, p. 531.

47 Jérôme Richard, *Description historique et critique de l'Italie ou nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle*, t. III, Paris, Delalain, 1770.

48 *Ibid.*, p. XXIX-LXVIII.

49 Par exemple, l'auteur inscrit les ouvrages des Génois Luca Cambiaso (1527-1585) et Benedetto Castiglione (1609-1664) dans l'école lombarde, négligeant de la sorte l'identité territoriale des deux artistes (p. XLVIII-LIIJ).

De la terminologie spécifique à la sensibilité acquise

En France, les volumes sur la peinture de Roger de Piles avaient non seulement permis de renouveler l'intérêt des amateurs à l'égard du coloris et la peinture flamande⁵⁰, mais, comme l'on vient de le faire remarquer, ils avaient participé à la diffusion d'une terminologie artistique spécifique et issue des milieux académiques de l'époque, marquant en profondeur les connaissances des amateurs.

Pourtant, l'influence de ses écrits dans la littérature hodoépique semble aller bien au-delà des théories sur la couleur. La critique du théoricien s'étendit en fait aux diverses productions de l'art, en apportant à l'expérience voyageuse des amateurs un modèle critique plus complet et exhaustif.

Les recherches de Lucille Gaudin-Bordes montrent que, pour la description des tableaux rubéniens faisant partie du *Cabinet de Richelieu*, de Piles eut plusieurs fois recours à l'expression « toucher », dans le but de « remuer les passions » du spectateur⁵¹.

Or, comme le souligne justement l'auteur, le verbe « toucher » semble occuper une place importante dans les écrits de Fénelon qui, dans son *Dialogue sur l'éloquence*, soutenait qu'il faut « non seulement instruire les auditeurs des faits, mais les leur rendre sensibles, et frapper leurs sens par une représentation parfaite de la manière touchante dont ils sont arrivés⁵² ».

Il est évident que l'utilisation de ce terme dans les textes de Roger de Piles ne vise pas seulement à la mise en valeur du coloris, mais, plus généralement, à la lecture de l'œuvre d'art. En effet, pour le théoricien, l'acquisition d'une terminologie artistique devait donc aller de pair avec une éducation et être capable de solliciter la sensibilité des amateurs face au génie créateur de l'artiste, cette « lumière de l'esprit » qui « nous rend infailliblement heureux⁵³ ».

La nécessité pour de Piles d'établir un rapport toujours plus étroit entre l'art et l'observateur avait favorisé ensuite l'élaboration d'autres notions. Dans l'*Abrégé*, à côté des mots « toucher » et « touché » employés dans le *Cabinet de Richelieu* et, par la suite, repris aussi par d'autres penseurs du XVIII^e siècle⁵⁴, on trouve d'autres expressions plus « incisives », telles que *sentir* et *frapper*. Ainsi, dans l'*Idée du peintre parfait*, en dressant la liste des bénéfices que l'on peut retirer de la consultation des estampes, l'auteur n'hésita pas à remarquer : « Ces effets sont généraux ; mais chacun en peut sentir de particuliers, selon ses lumières et son inclination », alors que, dans la *Vie de peintres grecs*, Appelle, ayant vu un tableau de Protogène, en « fut tellement frappé, qu'il resta sans parole⁵⁵ ».

Les écrits de Roger de Piles préfigurent ainsi la discursivité et la critique du voyageur futur, une nouvelle façon de « sentir » dont on retrouve même des traces dans le voyage italien de Nicolas Cochin. Dans le troisième volume du *Voyage d'Italie*, en consacrant une note en bas de page à la définition du mot « esprit » qu'il avait employé, Cochin précisait que ce terme « n'est point ce qu'on entend communément par ce mot : c'est-à-dire des expressions de têtes finies, ni cette connaissance

50 « Roger de Piles n'est cependant point un révolutionnaire. Il n'y a point de révolutionnaires au XVII^e siècle, il y a des réformateurs. Roger de Piles se range parmi ces derniers. » André Fontaine, *Les Doctrines d'art en France. Peintres. Amateurs. Critique de Poussin à Diderot*, Paris, H. Laurence, 1904, p. 122.

51 Lucille Gaudin-Bordes, « Peindre le toucher : la leçon de continence de Rubens mise en mots par Roger de Piles », *L'Esprit Créateur*, vol. 47, n° 3, Fall 2007, p. 93-105. Sur le *Cabinet de Richelieu*, voir aussi Bernard Teyssède, « Une collection de Rubens au XVII^e siècle : le cabinet du duc de Richelieu décrit par Roger de Piles (1676- 1681) », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1963, p. 241-300.

52 François De Salignac de la Mothe Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence* (1681-1686), dans *Œuvres*, t. III, Paris, Didot, 1787, p. 226 [passage relevé par Gaudin-Laborde]. Pour une édition plus récente, voir Fénelon, *Œuvres*, J. Le Brun (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

53 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, op. cit., p. 13-14.

54 Parmi ceux-ci, Montesquieu qui, dans son *Essai sur le goût*, ne manqua d'être « touché » par le linéarisme de Raphaël et du Corrège : « [...] nous admirons la majesté des draperies de Paul Véronèse ; mais nous sommes touchés de la simplicité de Raphaël et 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. » Montesquieu, *Essai sur le goût*, Paris, Armand-Colin, 1993, p. 56-57.

55 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, op. cit., p. 85 et 128.

particulière de l'histoire et du costume » mais, plutôt, « cette aptitude à bien sentir, et à bien représenter ce qui fait de la vie⁵⁶ ».

Il va de soi que, tout au long du siècle des Lumières, les termes « toucher », « frapper » et, surtout, « sentir » allaient constituer la dimension sensible de l'écriture voyageuse, en devenant un *leitmotiv* récurrent. Parmi les nombreux témoignages on retrouve, entre autres, les intéressantes notes de voyage du magistrat Charles Dupaty qui, face au patrimoine artistique qu'il put admirer durant son séjour dans la Péninsule, se laissa guider par la vague d'un irréfrenable enthousiasme. Dans ses lettres italiennes, publiées pour la première fois en 1788, trois ans après son voyage, le magistrat de Bordeaux ne put s'abstenir de manifester son admiration devant la salle des plâtres de l'*Accademia di Belle Arti* de Florence. Si la sensibilité de l'auteur ne saurait s'arrêter aux reproductions étalées autour de lui, Dupaty s'attarde cependant sur « le sentir » d'autrui, celui des jeunes artistes qui essayent de reproduire les mêmes sensations des originaux :

La salle des plâtres est immense : sur deux lignes parallèles, sont rangés tous les plâtres des plus belles statues que possède aujourd'hui l'Italie. C'est au milieu des plus belles formes humaines, écloses dans les plus heureux climats, choisies par le goût le plus pur, exprimées par le ciseau du génie, qu'on voit incessamment errantes les imaginations de cent jeunes artistes, qui essaient, à l'envi, ou de les comprendre, ou de les sentir, ou de les imiter⁵⁷.

Pourtant, au-delà d'une terminologie « sensible » développée à partir de ses premiers ouvrages, on retrouve aussi chez Roger de Piles une approche didactique plus directe. Dans son *Cours de peinture*, on assiste, en effet, à l'évolution d'un processus cognitif plus ponctuel, visant soit à consolider les enseignements précédents, soit à fournir aux amateurs les moyens nécessaires pour acquérir une connaissance plus profonde de l'art et, inévitablement, de l'expérience viatique, car « on ne peut acquérir parfaitement la connaissance d'aucun art, ni d'aucune science, sans en avoir la véritable idée⁵⁸ ».

À l'intérieur de l'œuvre d'art. Le détail, pour une description plus sensible

La définition d'un espace géographique et l'acquisition de termes spécifiques, nous l'avons vu, représentaient certainement un outil pédagogique de premier plan, mais, en ce qui concerne une approche plus directe des ouvrages, cela impliquait nécessairement un effort supplémentaire. Pour affiner cet aspect, Roger de Piles pouvait compter sur une expérience personnelle par laquelle il ambitionnait de mener les amateurs vers une lecture plus sensible de ce qui les attendait durant leur voyage. Pour une compréhension totale de l'œuvre d'art, il fallait impérativement pénétrer à l'intérieur de l'œuvre même, s'identifier à elle, créer un lien indissoluble entre elle et l'âme du spectateur. Ce n'était pas seulement une question de « sentir », mais de vivre à la première personne la création artistique, passer de l'« extérieur », à l'« intérieur » de l'émotion elle-même. Dans ce contexte, les réflexions de Daniel Arasse⁵⁹ peuvent fournir une nouvelle clé de lecture non seulement pour la compréhension des moyens descriptifs utilisés par les voyageurs, mais aussi et surtout pour comprendre l'*ekphrasis* des auteurs⁶⁰.

56 Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie [...]*, t. III, p. 7-8.

57 Charles Mercier Dupaty, *Lettres sur l'Italie*, t. I, Paris, chez De Senne, 1788, p. 194-195.

58 Roger de Piles, *Cours de peinture par principe*, *op. cit.*, p. 1.

59 Voir Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 246-247. Sur le sujet, voir aussi Pascal Griener, *La République de l'œil : l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

60 Sur ce sujet, nous renvoyons à *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Pascale Auraix-Jonchière (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003. Voir aussi Manuel Couvreur, « Les ekphrasis animées Commentaire

En 1708, comme il le relève, la parution du *Cours de peinture par principes* offrit, en effet, les règles d'une juste observation des peintures, en apportant à l'analyse du détail une fonction prépondérante. Dans son dernier ouvrage, Roger de Piles se souciait de rappeler aux lecteurs qu'« il n'est pas à propos de laisser à l'œil la liberté de vaquer avec incertitude, parce que, s'arrêtant au hasard sur l'un des côtés du tableau, il agirait contre l'intention du peintre [...]. D'où il s'en suit qu'il faut fixer l'œil, et que le peintre doit le déterminer à l'endroit de son tableau qu'il jugera à propos pour l'effet de son ouvrage⁶¹ ».

Apparemment, pour l'observation correcte d'une œuvre d'art, il fallait passer de l'extérieur à l'intérieur, c'est-à-dire au détail, le seul point de jonction entre le *génie* de l'artiste et l'*œil* du spectateur. On retrouve une telle approche chez les voyageurs qui, tout au long de leur pèlerinage dans la Péninsule, examinèrent les œuvres d'art avec une méticulosité extrême. Parti d'une première vue d'ensemble, leur regard se posait par la suite sur tout élément capable d'éveiller l'« esprit sensible » évoqué par Cochin. Une sensibilité que Dupaty retrouve dans les arts plastiques et, plus précisément, sous le *ciseau* du sculpteur Pierre Puget (1620-1694). À Gênes, à la Basilique de Carignan, l'auteur posa son regard sur le *Saint Sébastien* sculpté par le Marseillais, tout en offrant au lecteur une description dictée par un transport émotif sans égal :

[...] et il faut faire grâce à l'église de Carignan, en faveur de la statue de saint Sébastien, créée par le ciseau du Puget. L'expression du visage est admirable. La douleur y combat avec la foi. Que ce marbre souffre ! Ils ont eu la barbarie de percer de flèches un si beau corps, de tourmenter si cruellement une si belle âme⁶² !

La description de l'auteur se focalise principalement sur un élément : le visage du saint, tout en s'arrêtant sur l'expression des souffrances, parfaitement rendues par le sculpteur. On serait tenté de ramener l'émotion du voyageur au phénomène d'extase mystique que les images divines suscitaient chez les dévots et qui les menait, comme l'explique bien Frédéric Cousinié⁶³, à la contemplation spirituelle.

En réalité, la question est bien plus complexe. Entre le spectateur et le visage du Saint (le détail), s'instaure un rapport plus profond et unilatéral, intime, et qui en excluant tout facteur extérieur, aboutit à un combat sans précédent : la bataille de la *foi* contre la *douleur* d'un corps affaibli par le martyr, de la chair contre le marbre.

Parfois, dans les journaux de voyage, le rapport entre les auteurs et le détail conduit à une *ekphrasis* encore plus personnelle, où les émotions vont converger sur une affinité élective. On en retrouve un exemple dans la description de Jérôme François de Lalande du tableau des *Noces de Cana* par Paul Véronèse (1528-1588)⁶⁴, aujourd'hui au musée du Louvre et, à l'époque, conservé auprès du réfectoire du monastère de San Giorgio Maggiore à Venise. Le tableau, aux dimensions très imposantes, fait l'objet dans son journal d'une description minutieuse de presque trois pages.

L'approche frappe, au premier abord, par les critères adoptés pour la description. Tout comme chez de Piles, le regard se pose initialement sur l'ensemble, voire sur l'extérieur. Lalande présente le tableau au lecteur dans son contexte, il souligne la grandeur du réfectoire, puis attise la curiosité par les proportions de l'ouvrage et son unicité :

artistique et fiction narrative au temps de Louis XIV », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, n° XIV, 1992, p. 45-58.

61 Roger de Piles, *Cours de peinture par principe*, *op. cit.*, p. 122-123.

62 Charles Mercier Dupaty, *Lettres sur l'Italie*, *op. cit.*, p. 92.

63 Frédéric Cousinié, « L'Écriture de l'extase, en effets. Quelques dispositifs de mise en œuvre de l'extase dans la peinture du XVII^e siècle : *La descente du Saint-Esprit* de Charles Le Brun (1657) », *ERES, Savoirs et critique*, 2007/1 - n° 8, p. 47-58.

64 Jérôme François de Lalande, *Voyage d'un Français en Italie fait en 1765 et 1766*, t. I, Paris, Desaint, 1769, p. 130-132.

Le réfectoire qui est grand et beau, est du Palladio ; on y admire le tableau célèbre de Paul Véronèse, représentant les noces de Cana qui, tient tout le fond du réfectoire, et l'on distingue 120 figures ; c'est une grande machine et l'un des plus beaux ouvrages de ce peintre ; ce fut le premier qu'il fit à Venise.

Ensuite, l'auteur entame la description de la composition, laquelle se fait de plus en plus frénétique. Lalande fouille parmi les personnages, tout en cherchant, probablement, les éléments dont il a entendu parler. Il fait appel à son savoir, à ses connaissances :

[...] on observe que parmi les musiciens qu'il a représentés dans ce tableau, celui qui joue de la viole est son propre portrait ; le second qui tient un violon est le portrait du Titien ; le troisième qui joue encore du violon est le Tintoret, le quatrième tient une flûte, c'est le Bassan⁶⁵.

Le narrateur, loin de s'arrêter, poursuit sa recherche. Il méprise les figures du Christ et de la Vierge qui « sont les figures les moins bonnes », le clair-obscur et le chaos de la composition, mais, enfin, il découvre une figure, un détail, qui comblent toutes les attentes de son appétit insatiable et lui permettent de retrouver sa « sensibilité ». C'est la figure « de la mariée qui est au coin du tableau », et qui, inévitablement, « est très belle ».

À l'origine d'une nouvelle discursivité

Réédité en 1769 et en 1773⁶⁶, le *Voyage d'Italie* de Cochin avait sans doute conquis un nombre très élevé d'amateurs. L'ouvrage, souvent mentionné dans les journaux de voyage parus tout au long du XVIII^e siècle⁶⁷, allait constituer un véritable passage obligé pour tout voyageur voulant visiter le patrimoine artistique italien. Toutefois, à la lumière de ce qui précède, il paraît que les récits viatiques se firent le véhicule d'une théorie artistique bien établie qui, bien avant le guide de l'académicien, avait ouvert la voie à une nouvelle façon de « sentir » l'expérience viatique.

Dans ce contexte s'inscrit l'œuvre d'un « réformateur » d'exception : Roger de Piles⁶⁸. Les ouvrages de ce dernier, directement ou indirectement assimilés par les voyageurs, semblent avoir influencé non seulement l'idée du voyage conçue par les amateurs avant leur pèlerinage dans la Péninsule, mais également l'approche de ces derniers vis-à-vis des œuvres d'art et, par conséquent, leurs descriptions. Même si à l'intérieur de la production hodéporique de l'époque les théories et les écrits de Roger de Piles constituèrent une présence silencieuse, ils semblent, néanmoins, avoir annoncé l'équilibre entre « connaissances » et « sensibilité » relevé par Wolfzettel, une harmonie qui caractérisera la nouvelle discursivité du siècle des Lumières.

65 *Ibid.*

66 Christian Michel, *Le Voyage d'Italie de Charles-Louis Cochin, op. cit.*, p. 52.

67 Entre autres l'Abbé Richard qui, pour une analyse plus détaillée des chefs-d'œuvre mentionnés dans son journal, n'hésita pas à renvoyer le lecteur à « la description qu'en a donnée M. Cochin » (Richard, 1770, t. III, p. 132-33).

68 Voir André Fontaine, *Les Doctrines d'art en France [...], op. cit.*, p. 122.