

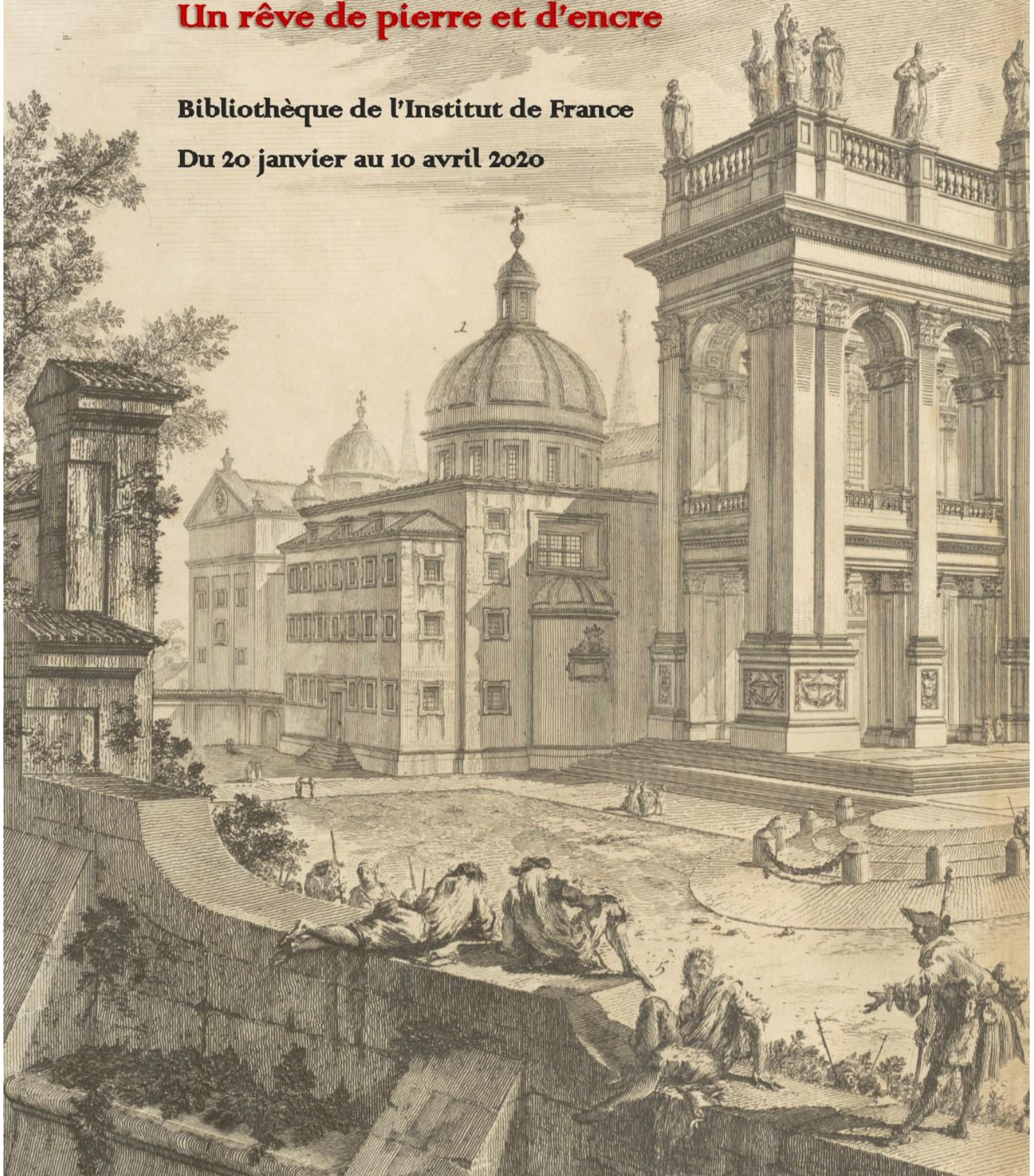


# PIRANÈSE

Un rêve de pierre et d'encre

Bibliothèque de l'Institut de France

Du 20 janvier au 10 avril 2020

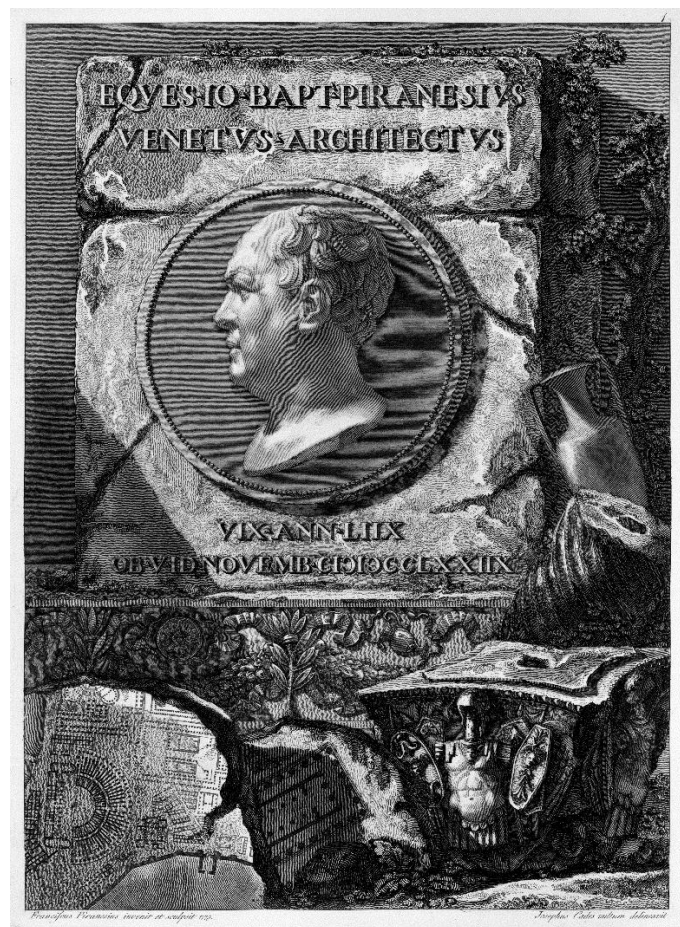






A l'occasion du tricentenaire de la naissance de Giovanni Battista Piranesi dit Piranèse (1720-1778), la bibliothèque de l'Institut de France – riche de la quasi-intégralité de son œuvre gravé (1028 planches) – rend hommage à l'un des plus grands graveurs des Temps modernes.

Doué d'un esprit vif et curieux, son approche imaginative et critique du passé devait exercer une influence durable sur les artistes européens, à commencer par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Il laisse un héritage culturel qui transcende les générations ainsi que les media d'expression artistiques et littéraires.



Francesco Piranesi d'après Joseph Cades, *Le Antichità Romane*, t. I, Rome, 1784

## 1. Formation et débuts



Giovanni Battista Piranesi naît près de Venise en 1720. Très jeune, il est initié à l'art de bâtir par son père, tailleur de pierre puis entrepreneur de maçonnerie, tandis que son frère Angelo, chartreux, lui enseigne le latin et lui transmet sa passion pour l'histoire ancienne. Confié ensuite à son oncle maternel, l'architecte et ingénieur Matteo Lucchesi (1705-1776), puis à Giovanni Antonio Scalfarotto (1690-1764), auteur de l'élégante San Simeone Piccolo sur le Grand Canal (fig.1) – deux maîtres par ailleurs fort érudits et d'une grande sûreté de goût –, Piranesi s'intéresse enfin à la gravure et à la perspective que lui enseigne Carlo Zucchi (1682-1767).



Église San Simeone Piccolo, Venise © Didier Descouens

Jeune artiste formé à la discipline de Vitruve et de Palladio, pétri d'admiration pour l'antique, Piranesi, en 1740, accompagne l'ambassadeur de la république de Venise auprès du Saint-Siège comme « dessinateur ». Il peut alors étudier d'après nature les monuments et les vestiges qui ont nourri son éducation. Fort de l'enseignement multidisciplinaire qu'il a reçu, il collabore un temps avec les frères Domenico (1700-1771) et Giuseppe Valeriani (1708-1762), célèbres décorateurs de théâtre, mettant en pratique ses talents de védutiste et d'architecte. Vers 1742, il fréquente l'atelier de l'un

des plus importants graveurs de la Péninsule, Giuseppe Agostino Vasi (1710-1782), sous la direction duquel il participe à l'édition des *Vedute di Roma sul Tevere* et perfectionne sa technique d'aquafortiste.



Giambattista Piranesi ; Giuseppe Vasi / *Basilica di S. Maria Maggiore*. Rome, vers 1748

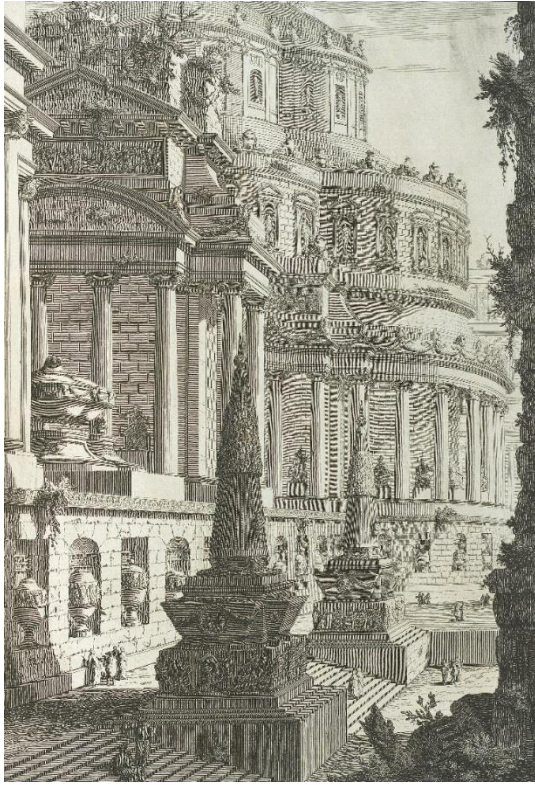
Enfin, en 1743, il prend part à une grande entreprise éditoriale : la réduction de la célèbre *Nuova Topografia di Roma* réalisée d'après les relevés de Giovanni Battista Nolli, premier plan de la ville exécuté sur des critères scientifiques modernes.

## **2. La Prima parte di architetture e prospettive**



Le premier résultat personnel de ces années de formation et d'études qui ont conduit Piranèse de Venise à Rome est la publication de la *Prima parte* parue à la fin de 1743. L'ouvrage comprend douze planches ayant pour thème central l'Antiquité. Ce ne sont toutefois pas de simples reconstitutions de monuments anciens opportunément réunis dans une même composition telles qu'en ont inventées Fischer von Erlach ou Pannini, mais pures inventions, par ailleurs irréalisables sur le plan technique, qui portent la marque d'une imagination féconde.





*Mausoleo antico* (détail).

Extrait de *Prima parte di architettura*. Rome, 1743

quelques années à Piranèse pour qu'il donne plus de liberté à son dessin et qu'il apprenne le secret de colorer ses gravures par un jeu subtil de contrastes.

Les cinq planches supplémentaires ajoutées à l'édition de 1750 que l'on présente ici ont été exécutées entre 1743 et 1745. Elles constituent sans doute les éléments de la *Seconda parte* que laisse prévoir le titre du premier recueil et qui ne fera pas l'objet d'une publication à part, mais sera insérée dans les *Opere varie* qui paraissent de 1743 à 1757.

Malgré l'influence considérable qu'elle exercera quelques années plus tard sur nombre de jeunes artistes, en France notamment, la première édition de la *Prima parte* semble avoir rencontré peu de succès. Aussi, bien qu'ayant tiré profit de son séjour romain, tant sur le plan de la pratique, que celui du savoir historique ou esthétique, l'artiste échoue pourtant à trouver un commanditaire qui lui permette de rester après la fin de l'ambassade vénitienne. Peut-être Piranèse espère-t-il trouver à Naples un accueil plus heureux et de meilleures occasions de succès. Il y effectue un bref séjour où il découvre les fouilles toute récentes d'Herculanum et la manière de Luca Giordano. Mais, au milieu des années 1740, la pension paternelle qui finançait son séjour hors de Venise vient à s'épuiser, ce qui contraint l'artiste à abrégé son voyage. Ayant regagné sa patrie, il entre dans l'atelier de Giambattista Tiepolo alors que celui-ci travaille aux grandioses fresques de la salle de bal du palais Labia.

L'ensemble est significatif, en effet, des aptitudes de l'auteur, de même qu'il conjugue à parts égales les caractères de l'enseignement qu'il a reçu, comme architecte, comme décorateur et comme graveur. C'est là, de fait, la production d'un élève de Palladio tourmenté par des réminiscences du baroque, expert dans toutes les adresses de son art, habitué à l'ampleur et à la richesse fictives de l'architecture de la scène. Pourtant, quelque précoce et singulier qu'il se montre, Piranèse n'a pas encore atteint la pleine maturité de son art. Malgré le don de la fantaisie et la maîtrise de ses compositions, toutes ces planches sont gravées avec une sagesse qui se sent encore de l'apprentissage. La plupart d'entre elles sont d'une pointe habile et froide : c'est la belle rigidité monotone des graveurs d'architecture. Il faudra encore

### 3. Le Carceri d'Invenzione



Le bénéfice du séjour vénitien de Piranèse est sensible dès la première édition des *Carceri*, vers 1749. Il s'agit d'une série de quatorze planches où l'artiste développe le thème exploité dans la planche « *Carcera oscura* » de la *Prima parte* et déploie toutes les sombres magnificences de ses dons de peintre. S'il n'est issu d'aucune tradition iconographique, le thème a un point de départ connu : c'est le décor créé par l'architecte et ornemaniste Daniel Marot pour l'opéra *La Prison d'Amadis*, mais, sous le burin de Piranèse, les variations qui en découlent, amplifiées, donnent lieu à des fictions saisissantes empreintes de malaise où s'exprime un génie très personnel et ombrageux. Sans équivalent dans la production iconographique du temps, il s'agit là d'un rêve de pierre où les silhouettes humaines, errantes ou suppliciées, ne semblent présentes que pour animer vainement des espaces indéfinis et sans échelle.

La technique est étonnamment libre, le geste ample et léger. Au contact de Tiepolo dont l'œuvre gravé, bien que confidentiel, est particulièrement prisé des amateurs, Piranèse a sans doute appris que l'on pouvait manier la pointe comme la plume d'un dessinateur qui improvise, se servir des morsures de l'acide comme d'une palette. De la *Prima parte* aux *Carceri*, on observe une forme de prise de conscience chez Piranèse qui semble saisir alors que la gravure peut prétendre à un autre rôle que celui de servante impersonnelle de l'architecture dont elle reproduit et répand les ouvrages, pour s'affirmer comme un art complet qui se suffit à lui-même et peut tout exprimer. Les planches de la *Prima parte* étaient un peu sèches : c'est encore la belle rigidité monotone des graveurs d'architecture.

Au contraire, dans les *Carceri*, l'artiste donne une souplesse inédite à son dessin gravé qu'il apprend à colorer vigoureusement au moyen de morsures profondes. Reste que l'inventeur des *Prisons* doit beaucoup à la décoration théâtrale. En outre, comme dans les planches de la *Prima parte* et les grandes estampes postérieures, l'adresse de la mise en page, la composition et les effets de lumière sont la manière d'un décorateur de théâtre qui sait utiliser et agrandir son cadre par l'illusion de la perspective.

Il est probable que c'est au début des années 1760 que Piranèse reprend ses *Carceri* et qu'il leur donne leur forme définitive : le lumineux cahier vénitien exécuté avec une franchise un peu lâche disparaît sous les surcharges et se trouve saturé d'effets de morsure. Bien qu'ayant perdu le feu de la première, cette seconde version est beaucoup plus élaborée. A côté des dessins légers de la première édition, les planches de la seconde sont énergiques et nuancées comme des œuvres peintes, de telle sorte



que Piranèse donne aux motifs une puissance colossale nouvelle, ainsi qu'une effrayante solennité. D'une édition à l'autre, on passe du décor de théâtre au drame.



*Invenzioni capric di carceri*, 1<sup>ère</sup> édition, 1<sup>er</sup> état. Rome, vers 1749 – planche XI



*Carceri invenzione*, 2<sup>ème</sup> édition. Rome, vers 1761 – planche XI



#### 4. Les Vedute di Roma



En 1747, après une période d'incertitude pour Piranèse, le graveur et marchand d'estampes vénitien Giuseppe Wagner lui confie la gestion d'une succursale, entreprise qui ramène celui-là à Rome et restitue en quelque sorte l'artiste à lui-même. Aussi, à la faveur de cette opportunité, Piranèse s'installe-t-il définitivement dans la carrière à laquelle il consacrera toute sa vie, inaugurant l'activité logique et cohérente des années qui suivront...bien qu'il se présentera, longtemps encore, comme « architteto veneziano ».

Architecte sans protecteur ou graveur et marchand, Piranèse avait-il d'ailleurs le choix ? Non, si l'on sait qu'il est arrivé à Rome dans un moment où l'activité des chantiers a beaucoup baissé : après 1740, le temps des grands travaux est passé et l'on citerait difficilement une entreprise de quelque envergure, en fait d'architecture ou d'urbanisme, qui remonte à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> s.

Piranèse ouvre alors boutique sur le Corso, face au palais Mancini qui, depuis 1725, est le siège de l'Académie de France (jusqu'en 1803). Ce voisinage resserre des relations qui s'étaient peut-être déjà formées au cours de la période précédente ; surtout, les jeunes pensionnaires s'enthousiasment pour cet artiste fécond, comme eux férus de l'antique, et son œuvre singulière qui leur offrent tant d'orientations nouvelles. Très rapidement, l'ascendant du Vénitien devient perceptible, à la fois dans le choix des thèmes et dans le traitement de leurs propres dessins qui, à leur tour, deviennent source d'inspiration et permettent la diffusion, en France, d'un vocabulaire que l'on dira « piranésien ».



*Veduta, nella Via del Cors, del Palazzo dell' Accademia istituita da Luigi XIV, re di Francia (détail).*

Extrait des *Vedute di Roma*. Rome 1748-1778



Durant ces mêmes années, Piranèse entreprend la grande série des *Vedute di Roma* qui, répandue avec le plus de facilité et avec la plus grande diffusion a peut-être le plus contribué à sa gloire à travers l'Europe. Les cent trente-cinq planches dont elle se compose sont une œuvre de longue haleine à laquelle Piranèse travaille toute sa vie avec une grande régularité, notamment dans les années 1770-1778, où il s'y consacre avec plus d'ardeur que jamais.

Lorsqu'il crée l'une des planches du cycle, Piranèse met en œuvre tous les savoirs acquis au cours de ses années de formation. De ce qu'il a appris auprès de son père résulte une grande familiarité avec la pierre comme matériau, sensibilité à laquelle se joint les leçons de l'oncle Matteo qui lui a transmis son approche d'« antiquaire » et d'ingénieur. Piranèse montre enfin les monuments sous leur angle le plus frappant, ainsi fait-il appel constamment aux techniques des décorateurs de théâtre qu'il a apprises chez les Valeriani, tels les principes de la « scena per angolo » mis au point par les Bibiena qui lui permettent de produire des effets étonnants grâce à l'emploi de plusieurs points focaux.



*Veduta del tempio di Ercole nella città di Cora.*

Extrait des *Vedute di Roma*. Rome, 1748-1778

## 5. Les Antichità Romane et la Magnificenza



Dans une seconde période, de 1750 à 1761, Piranèse élargit ses vues sur l'art antique.

C'est l'époque à laquelle paraissent les *Antichità Romane* dont les quatre tomes in-folio sont publiés de 1750 à 1756 et dont le succès est considérable et immédiat, dans la Péninsule comme à l'étranger. Si la maturation des capacités visionnaires de Piranèse est particulièrement sensible dans le développement qu'il donne au genre de la « veduta », l'amplification poétique qu'il confère à ses planches d'archéologie culmine dans les volumes des *Antichità Romane*. C'est par cette poursuite inlassable de reconstructions presque entièrement imaginaires, dans la suite de celles d'un Pirro Ligorio (*Antiquae Urbis Romae Imago*, 1551) ou d'un Giovanni Battista Montano (1534-1621), que le maître vénitien est en mesure de transcender les illustrations conventionnelles liées aux recherches des « antiquaires ». Les planches des plus doués des prédécesseurs de Piranèse ont, en effet, à côté de ses grandes eaux-fortes vivantes, quelque chose d'atone et de mort.

L'originalité des *Antichità* réside également dans le fait que les monuments traités ont été vus par un artiste et par un technicien. Par là, elles ne sont pas seulement émouvantes, elles rendent un immense service à l'archéologue et à l'historien puisque Piranèse procède en « antiquaire », illustrant par la gravure le mode de construction, les éléments constitutifs d'un monument. Ce sont les perspectives obliques et les artifices d'éclairage qui lui permettent, par exemple, de mettre en valeur les détails d'une structure en ruine.



Frontispice des *Antichità Romane*, t. III, 2<sup>ème</sup> édition.  
Rome, 1784 (détail)



Là encore, par son approche à la fois imaginative et critique du passé, Piranèse devait faire une profonde impression sur les jeunes artistes et architectes finissant leur apprentissage à Rome, spécialement les pensionnaires de l'Académie de France.

*Della Magnificenza ed architettura de' Romani* préparée de 1756 à 1760 parut en 1761. Ses deux cent douze pages de texte illustrées de quarante planches ou vignettes forment le complément historique et critique des *Antichità romane*. Avec des moyens différents, ces deux opus reposent sur les mêmes méthodes et défendent la même cause, ils s'associent étroitement l'une à l'autre pour faire mieux connaître la gloire du génie romain et pour contrer les théories nouvelles qui menacent son autorité.

## 6. Piranèse antiquaire



Les *Antichità romane* peuvent être considérées comme le point de départ d'une série publiée, non pas selon un plan

organique prédéterminé par Piranèse, mais dans l'esprit d'une synthèse, d'une collection de documents ouverte à de nouvelles enquêtes. Ainsi, à partir de 1761, Piranèse étend ses observations hors de Rome, mais il ne cesse pas, en poursuivant sa tâche, d'appliquer les mêmes principes qui sous-tendent les *Rovine del castello dell'Acqua Giulia*, les *Lapides Capitolini* (1762) ou encore le *Campo Marzio*.

Paru en 1762, cet opus souligne les liens qui unissent désormais le graveur et le milieu anglais de Rome en ce qu'il est dédié à l'architecte Robert Adam et que la



Frontispice d'*Il campo marzio dell'antica Roma*. Rome, 1762

planche présentée ici mentionne l'appartenance de Piranèse à la prestigieuse Société des Antiquaires de Londres.

La reconstitution du Champ de Mars qu'il donne ici – l'une de ses plus étonnantes créations – ne correspond pourtant pas à l'effort d'exactitude que l'on pourrait être en droit d'attendre de la part d'un érudit. Partant de quelques points de repère certains (on reconnaît sur la gravure le mausolée d'Hadrien et le pont qui lui fait face), Piranèse imagine en effet une Rome antique de fiction qui, sous son burin, accède au rang de cité idéale. Aussi le développement spatial qu'il confère à l'*Urbs* est-il bien supérieur à ce que l'on sait avoir été l'extension la plus vaste de la Rome impériale. Le graveur la peuple d'immenses sanctuaires, de cirques, de portiques, de théâtres, autant de complexes monumentaux qui s'imbriquent les uns dans les autres et donnent l'impression d'une saturation de l'espace urbain, comme de celui de la feuille. Cette planche, plus que tout autre œuvre de Piranèse, donne à voir comment le passé de Rome est devenu le terrain sur lequel il projette ses rêves d'architecte et d'urbaniste, s'abandonnant à une « archéofiction », pour citer l'heureuse formule de Georges Brunel (*Piranèse et les Français*, 1976).

Parallèlement, Piranèse participe ou s'intéresse aux découvertes les plus récentes faites dans les chantiers de fouilles d'Herculanum, de Pompéi et de la Villa Adriana à Tivoli, comme l'attestent de nombreux dessins, traduits plus tard en gravures par son fils Francesco. De même, la constitution de sa propre collection d'antiquités (vendue par ses fils au roi de Suède) et son rôle d'« antiquario », faisant commerce d'objets restaurés à la demande d'une clientèle surtout anglaise, lui fournissent de nouveaux objets d'étude et donnent lieu à la publication des *Vasi, candelabri, cippi...* (1768-1778).

## **7. Piranèse polémiste et théoricien**

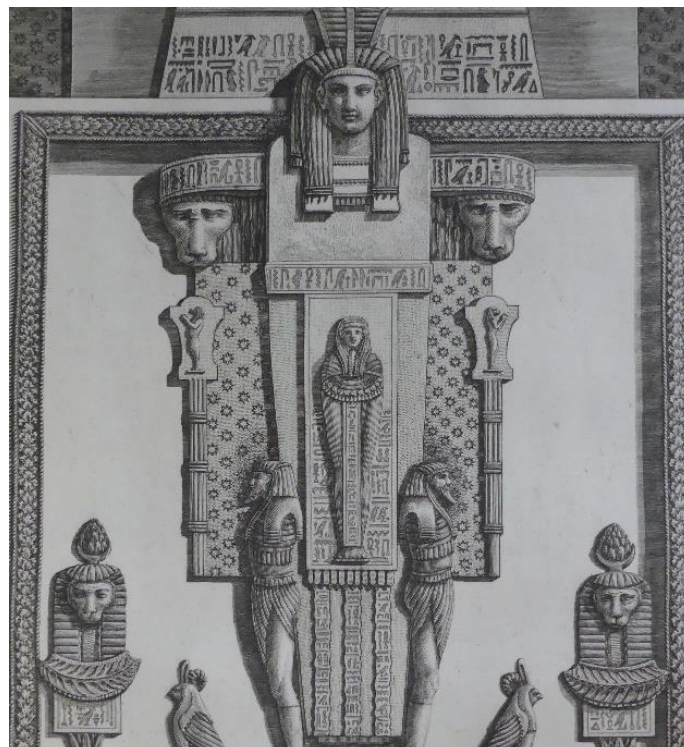


Tandis que Piranèse exalte la grandeur de la Rome antique, l'intérêt d'un nombre grandissant d'artistes et d'antiquaires se focalise de plus en plus sur la Grèce. Déjà, dans la première moitié du siècle, des théoriciens comme Amédée Frézier et Jean-Louis de Cordemoy ont attiré l'attention sur son architecture, relayés en cela par le comte de Caylus qui, après avoir voyagé au Levant, publie son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (1752-1767). Enfin, Marc-Antoine Laugier, dans son *Essai sur l'architecture* (1755), enfonce le coin dans la pensée vitruvienne en défendant l'idée de la supériorité artistique de la Grèce, affirmant que « l'architecture [lui] doit ce qu'elle a de plus parfait (...), nation privilégiée à qui il était réservé (...) de tout inventer



dans les arts ». Enfin et surtout, après que Julien-David Le Roy a publié ses *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), premier ouvrage établissant un principe de filiation entre architecture grecque et romaine, Piranèse s'érige en défenseur du génie romain. Dès lors, il objecte que l'art grec est séduisant mais capricieux et dépourvu de grandeur, et que, si les ordres venaient de Grèce, l'architecture utilitaire et fonctionnelle a ses racines dans le sol romain : égouts, aqueducs, cirques, routes prouvent la supériorité des architectes et ingénieurs de l'empire et même de leurs prédécesseurs étrusques. Mariette, qui pourtant apprécie l'art du Vénitien, s'invite alors dans la controverse en s'opposant aux idées de Piranèse, lequel lui répond vivement par ses *Osservazioni sopra la « lettre de M. Mariette »* (1765).

Mais, rapidement, Piranèse déplace les termes du débat, abandonnant sa position de champion de la primauté de Rome en faveur d'un plaidoyer pour la liberté d'inventer. Parti de Vitruve et de Palladio, il aboutit ainsi, sans détourner ses regards de l'antique, à des formes audacieusement personnelles et nouvelles. Dans les *Diversere d'adornare i cammini* suivi d'un *Ragionamento apologetico...*, Piranèse réclame en effet le droit d'inventer : l'antiquité n'est pas à ses yeux un domaine aride où règnent d'inflexibles canons, mais une matière ample et variée à laquelle il mêle l'héritage étrusque et même l'Égypte qu'il connaît par l'exemple des décorateurs romains du I<sup>er</sup> siècle. A la pureté frileuse que défend Mariette, Piranèse oppose des conceptions vigoureuses, entasse les motifs, créant un effet d'accumulation anti-classique qui confine à la bizarrerie. En introduisant le concept d'une licence créative, il contribue à l'affaiblissement du classicisme conventionnel et ouvre la voie à l'éclectisme.



*Diversere d'adornare i cammini*. Rome, 1769

Cheminée à l'égyptienne (détail)

## 8. Erik Desmazières et l'héritage piranésien



Du vivant de Piranèse, mais plus encore après sa disparition (1778), ses planches, en plus d'être rapidement plagiées ou simplement interprétées, ont fait l'objet de multiples rééditions, leur assurant une très large diffusion et facilitant leur accessibilité, y compris dans les ateliers et les écoles d'art. Ainsi l'œuvre du Vénitien, outre son originalité frappante et la qualité de son exécution, a-t-il bénéficié d'un soutien d'ordre pratique qui a contribué aussi à entretenir la fascination qu'il exerça sur plusieurs générations d'artistes.

A sa manière, Erik Desmazières compte parmi les héritiers de Piranèse : à deux siècles d'intervalle, les deux artistes partagent en effet une sensibilité commune à la dimension poétique de l'espace et du décor d'architecture, faculté qui tient peut-être à leur parenté de formation. En effet, après s'être inscrit à l'École spéciale d'architecture, Erik Desmazières, en 1971, encouragé par le graveur Philippe Mohlitz et le galeriste new-yorkais Andrew Fitch, s'oriente vers le dessin et la gravure, se formant auprès de Jean Delpéch. En 2008, il est élu membre de l'Académie des beaux-arts à la section gravure au fauteuil de Jean-Marie Granier.

Erik Desmazières en témoigne lui-même : la découverte de la suite des *Prisons* a joué un rôle déterminant dans sa vocation de graveur et Piranèse figure en bonne place parmi les maîtres qui ont influencé son œuvre. Aussi, en 2009, lors de sa réception à l'Académie des beaux-arts, Hugues Gall souligne : « (...) Aucun espace n'est laissé à lui-même, votre pointe, fût-ce légèrement, passe partout. Vous n'avez pas votre pareil, dans la lignée d'un Piranèse, pour suggérer l'ombre et du coup la lumière (...) ».

C'est en manière d'hommage au maître vénitien qu'Erik Desmazières s'est associé à l'exposition organisée par la bibliothèque en présentant quelques-unes de ses gravures ainsi que des œuvres de Philippe Mohlitz, issues de sa collection, qui témoignent d'un héritage piranésien toujours vivant. Qu'il en soit remercié.



Erik Desmazières – *Place désertée II*, 1982





Erik Desmazières – *Passage du Bourg l'abbé*, 1989

## Liste des œuvres exposées :

### 1. Giambattista Piranesi

#### ***Varie vedute di Roma antica, e moderna disegnate e intagliate da celebri autori.***

In Roma, 1748. A spese di Fausto Amidei libraro al Corso

Recueil de 90 eaux-fortes, dont le titre gravé, par Piranèse, Bellicard, Legeay, Duflos, Anesi

Planche présentée : « Palazzo de Venezia »

Reliure aux armes de l'Académie royale d'architecture

Fol N 118

### 2. Giambattista Piranesi ; Giuseppe Vasi

#### ***Basilica di S. Maria Maggiore***

[Rome, vers 1748 ?]

Tirage XIXème siècle

Provenance : Legs d'Emmanuel-Pierre Rodocanachi (1859-1934), historien spécialiste de l'histoire de l'Italie, membre libre de l'Académie des sciences morales et politiques

Fol Rodocanachi 44

### 3. Giambattista Piranesi

#### ***Opere varie di architettura, prospettiva, grotteschi, antichità, inventate, ed incise da Giambattista Piranesi architetto Veneziano, raccolte da Giovanni Bouchard mercante Librajo al Corso.***

In Roma, MDCCL

Seconde édition de la Prima parte publiée en 1743, enrichie de cinq planches supplémentaires

Planche présentée : « Mausolée antique »

Relié avec : *Antichità romane de' tempi della repubblica* (1ère édition)

Reliure aux armes de l'Académie royale d'architecture

Fol Z 181 bis (Tome 1, 2<sup>ème</sup> partie)

### 4. Giambattista Piranesi

#### ***Invenzioni di carceri all'acqua forte datte in luce da Giovanni Buzard in Roma mercante al corso***

[Rome, vers 1749]

Première édition, premier état.

Suite composée de 14 planches dont le frontispice.

Planche présentée : planche XI « L'arc décoré d'une coquille »

Relié avec : [Caprices décoratifs] (6 planches) et un extrait des *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano* (20 planches)

Reliure aux armes de l'Académie royale d'architecture

Fol Z 181 bis (Tome 2, 1<sup>ère</sup> partie)

### 5. Giambattista Piranesi

#### ***Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi archit. vene***

[Rome, vers 1761]

Seconde édition, augmentée de deux planches supplémentaires

Planche présentée : planche XI « L'arc décoré d'une coquille »

Relié avec : *Opere Varie* (2<sup>ème</sup> édition) ; *Trofei di Ottaviano Augusto...* (2<sup>ème</sup> édition) ; *Alcune vedute di archi trionfali...* (2<sup>ème</sup> édition)

Fol Z 181 N (f. 42-57)



**6. Giambattista Piranesi**

***Veduta dell'insigne Basilica Vaticana coll' ampio Portico, e Piazza adjacente***

[Rome, 1748-1778]

Collection Baptiste Essevaz-Roulet

**7. Giambattista Piranesi**

***Veduta, nella Via del Corso, del Palazzo dell' Accademia istituita da Luigi XIV, re di Francia***

[Rome, 1748-1778]

Tirage XIX<sup>ème</sup> siècle

Collection Baptiste Essevaz-Roulet

**8. Giambattista Piranesi**

***Antichita romane, opera del cavaliere Giambatista Piranesi architetto veneziano divisa in quattro tomi***

In Roma, MDCCLXXXIV

Seconde édition des *Antiquités romaines* augmentée de trois planches supplémentaires à la fin du 1<sup>er</sup> tome

Planche présentée : Frontispice du 3<sup>ème</sup> tome « Cirque de Mars et autres monuments voisins vus depuis la via Appia »

Fol Z 181 F

**9. Giambattista Piranesi**

***De Romanorum magnificentia et architectura***

In Roma, MDCCLXI

Planche présentée : « Le débouché de la Cloaca Maxima dans le Tibre »

Fol Z 181 B (1)

**10. Giambattista Piranesi**

***Il Campo Marzio dell' antica Roma***

Romae, apud autorem, 1762

Fol Z 181 K

**11. Giambattista Piranesi**

***Altare antico di marmo ritrovato fra la macerie della Villa Adriana***

[Rome, 1768-1778]

Planche extraite de : *Vasi candelabri cippi sarcofagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal cav. Gio. Battista Piranesi*

Planche dédiée à Thomas Barret

Provenance : fonds Hercule Catenacci (1814-1884), ornemaniste et illustrateur

Fol N 253 (8)

**12. Paolo Maria Paciaudi (1710-1785)**

***Lettres de Paciaudi au comte de Caylus***

A Paris, chez Heni Tardieu. An XI (1802)

Provenance : Jean-François Boissonade (1774-1857), membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres

8° Z 8 v

**13. Pierre-Jean Mariette (1694-1774)**

***Lettre de M. Mariette, sur les ouvrages de M. Piranesi***

[Paris, 1764]

Provenance : Legs Georges Duplessis (1834-1899), conservateur en chef du département des estampes de la Bibliothèque Nationale, membre libre de l'Académie des beaux-arts

8° Duplessis 1215

**14. David Le Roy (1728-1803)**

***Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce***

Seconde édition corrigée et augmentée

A Paris, de l'imprimerie de Louis-François Delatour, 1770

Fol Z 128

**15. Giambattista Piranesi**

***Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall' architettura egizia, etrusca, e greca***

In Roma, MDCCLXIX

Fol Z 181 D

**16. Erik Desmazières**

***Place désertée II***

1982

Eau-forte sur vélin BFK Rives

Epreuve numérotée 88/90

Collection de l'artiste

**17. Erik Desmazières**

***L'embarcadère***

1974 et 1985

Eau-forte et aquatinte sur vélin BFK Rives

Collection de l'artiste

**18. Erik Desmazières**

***Dernier pont avant la mer***

1985

Eau-forte et aquatinte sur vélin BFK Rives

Epreuve numérotée 4/90

Collection de l'artiste

**19. Edifice grec près d'Athènes**

A Paris, chez Hoequart [18.. ?]

Gravure sur bois en couleurs

Vue d'optique d'après *Ponte Magnifico* de Giambattista Piranesi

Fonds Véronique Schiltz



**20. Erik Desmazières**

***Passage du Bourg l'Abbé***

1989

Eau-forte

Epreuve numérotée 32/90

Collection de l'artiste

**21. Erik Desmazières**

***Passage Choiseul***

1990

Eau-forte

Epreuve numérotée 30/90

Collection de l'artiste

**22. Philippe Mohlitz**

***L'église***

[1975]

Burin, 1<sup>er</sup> état

Collection E. Desmazières

**23. Philippe Mohlitz**

***L'église***

1975

Burin, 2<sup>ème</sup> état

Collection E. Desmazières

**24. Philippe Mohlitz**

***Passage d'un aérostat***

1971

Burin.

Epreuve numérotée 9/50

Collection E. Desmazières

## **Exposition réalisée par la bibliothèque de l'Institut de France**

### **Commissaires :**

Yoann Brault, ingénieur d'études / Olivier Thomas, bibliothécaire assistant spécialisé

Sous la responsabilité de Françoise Bérard, directrice de la bibliothèque

### **Remerciements à :**

Erik Desmazières, membre de l'Académie des beaux-arts, et Baptiste Essevaz-Roulet pour leurs prêts

Ghislaine Vanier pour le montage de l'exposition

Cécile Bouet pour la réalisation de l'affiche et la communication

Aurélia Salahou pour la mise en forme des cartels et du livret d'exposition

Et à toute l'équipe de la bibliothèque.

### **Photographies :**

Sauf mention contraire, ©Bibliothèque de l'Institut de France – Olivier Thomas