

Piranèse et son empreinte

Un rêve de pierre et d'encre

Exposition
Bibliothèques Mazarine
& de l'Institut de France

2 mars - 14 mai 2022

Entrée libre
du lundi au samedi
de 10h à 18h

23 quai de Conti
Paris 6^e



ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE



FONDATION
DOSNE-THIERS
INSTITUT DE FRANCE

Figure emblématique de cette « Académie de l'Europe » qu'est Rome au 18^e siècle, Piranèse (1720-1778) occupe une place singulière dans notre héritage artistique et notre culture visuelle.

Certes, il n'est pas seul à avoir fait accéder l'architecture figurée, réelle ou fictive, à un genre de plein droit. Mais cet artiste au génie impétueux et tourmenté, par la souplesse de sa technique, par ses effets dramatiques dans l'arrangement des lumières, ses disproportions et perspectives inattendues, a produit un univers visuel d'une puissance poétique inégalée.

Piranèse a nourri la veine française du néoclassicisme, et les efforts redoublés de ses fils ont permis de diffuser son œuvre et d'étendre son influence depuis Rome ou Paris. Mais, après un demi-siècle de fascination, les productions de son génie n'ont pas échappé à l'usure de la curiosité et du goût. Dès la Restauration, les artistes du nouveau siècle se détournent de son empreinte. Bien qu'ici ou là tel amateur célèbre encore la « vigueur » de sa manière, on brocarde bientôt un œuvre « improvisé avec facilité par l'imagination plutôt que produit par l'étude et par le temps » (Alfred Maury).

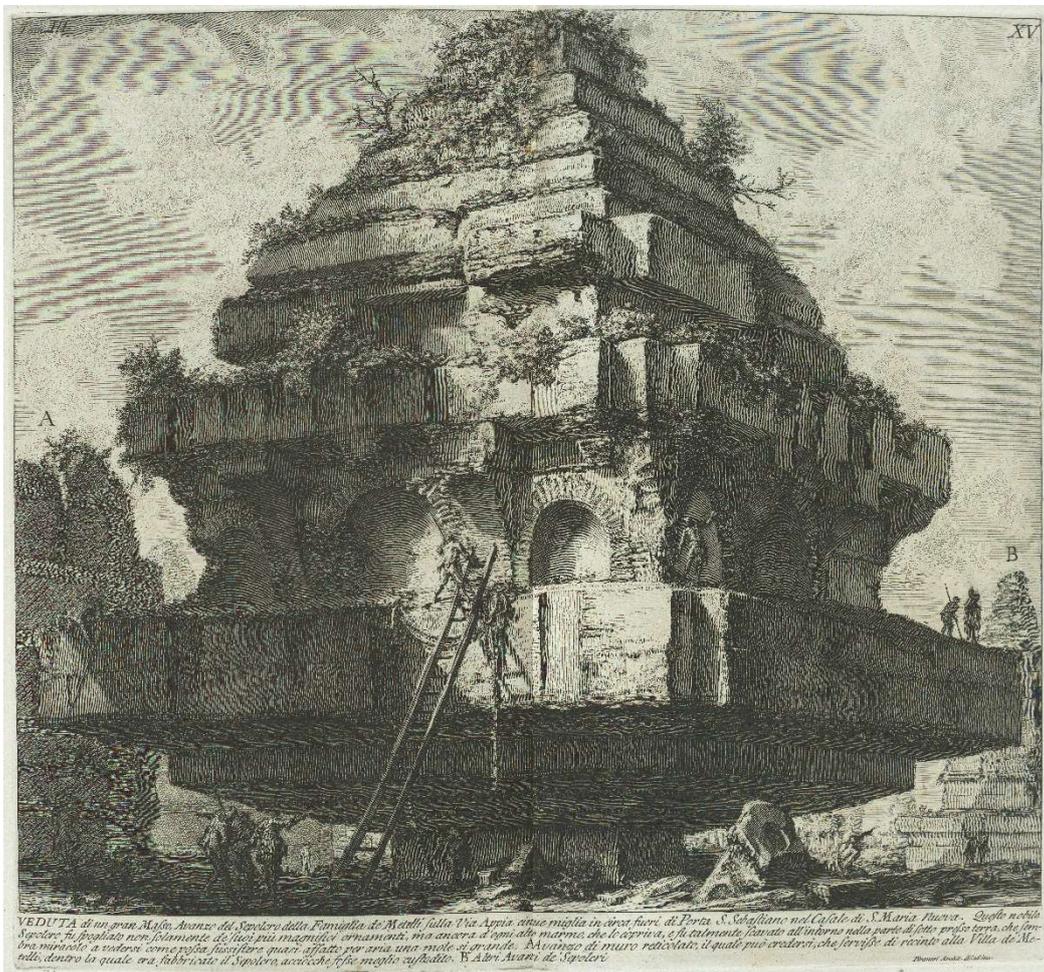
Cette déprise n'est pourtant pas totale. La poésie de ses planches, qui a tant et si précocement influencé l'art et la littérature préromantique, fait de Piranèse un passeur inopiné et, de ses Prisons, un motif obsédant que l'on retrouve en Angleterre puis en France, de Thomas De Quincey à Théophile Gautier. Il faut attendre l'entre-deux-guerres pour que le graveur recouvre la faveur des spécialistes, du public et des artistes qui y puisent à nouveau. Peut-être parce que son exploration inquiète du passé, son attrait pour le sublime et la démesure, pour la perte et la détresse, rejoignent les obsessions de notre temps.

Légende :

[1] renvoie aux numéros des œuvres présentées dans l'exposition.

I. L'œuvre gravé de Piranèse

(Palier de la Bibliothèque de l'Institut)



J.-B. Piranèse, *Veduta di un gran Masso, avanzo del sepolcro della famiglia de' Metelli*. 1756. BIF, Fol Z 181 F.

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 église San Simeone Piccolo sur le Grand Canal, Piranèse s'intéresse enfin à la gravure et à la perspective que lui enseigne Carlo Zucchi (1682-1767).

Ainsi, jeune artiste formé à la discipline de Vitruve et de Palladio, pétri d'admiration pour l'antique, Piranèse accompagne en 1740 l'ambassadeur 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 (17..-1771) et Giuseppe Valeriani (1708-1762), célèbres décorateurs de théâtre, mettant en pratique ses talents de védutiste [1] et d'architecte. Vers 1742, il fréquente l'atelier de l'un des plus importants graveurs italiens, Giuseppe Agostino Vasi (1710-1782) [2], sous la direction duquel il participe à l'édition des *Vedute di Roma sul Tevere* et perfectionne sa technique d'aquafortiste. 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 architettura e prospettiva*

Le premier fruit personnel de ces années de formation et d'études qui ont conduit Piranèse de Venise à Rome est la publication de la *Prima parte* [3] 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 mais de pures inventions, par ailleurs irréalisables sur le plan technique, qui portent déjà la marque d'une imagination féconde.

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 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.

À l'édition de 1750 ont été ajoutées cinq planches supplémentaires exécutées entre 1743 et 1745. Elles constituent sans doute les éléments de la *Seconda parte* que laisse prévoir le titre du premier recueil mais qui, à défaut d'une publication séparée, sera insérée dans les *Opere varie* paraissant 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 sur les plans historique ou esthétique, l'artiste échoue à trouver un commanditaire qui lui permettrait de rester après la fin de l'ambassade vénitienne. Peut-être Piranèse espéra-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 toutes récentes d'Herculanum et la manière de Luca Giordano. Mais, au mitan des années 1740, la pension paternelle qui finançait son séjour hors de Venise vient à s'épuiser. 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.

3. *Le Carceri d'Invenzione*

Le bénéfice du séjour vénitien de Piranèse est sensible dès la première édition des *Carceri*, vers 1749 [4]. 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 [5] : le lumineux recueil 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.

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 le ramène à Rome et restitue en quelque sorte l'artiste à lui-même. À la faveur de cette opportunité, Piranèse s'installe définitivement dans la carrière à laquelle il consacra toute sa vie...bien qu'il se présentera, longtemps encore, comme « architteto veneziano ». Architecte sans protecteur ou bien graveur et marchand, Piranèse avait-il d'ailleurs le choix ? Rien n'est moins sûr car il est arrivé à Rome dans un moment où l'activité de construction a beaucoup baissé : après 1740, le temps des grands travaux est passé et l'on citerait difficilement un projet de quelque envergure, en fait d'architecture ou d'urbanisme, qui remonte à la seconde moitié du 18^e s.

Piranèse ouvre alors boutique sur le Corso, face au palais Mancini [8] 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 féru de l'antique, et dont l'œuvre singulière leur offre 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 diffusent en France un vocabulaire que l'on dira « piranésien ».

Durant ces mêmes années, Piranèse entreprend la grande série des *Vedute di Roma* qui, largement répandue, a peut-être le plus contribué à sa gloire à travers l'Europe [6 ; 7]. Les 135 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.

Dans chacune 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 également servie par 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, faisant constamment appel aux techniques des décorateurs de théâtre apprises chez les Valeriani ; ainsi les principes de la « scena per angolo » mis au point par les Bibiena [9] lui permettent de produire des effets étonnants grâce à l'emploi de plusieurs points focaux.

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* [10 ; 12] 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 des « antiquaires » qui ont, à côté de ses grandes et vivantes eaux-fortes, 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 : 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.

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 [11]. Ses 212 pages de texte illustrées de 40 planches ou vignettes forment le complément historique et critique des *Antichità romane*. Avec des moyens différents, ces deux séries reposent sur les mêmes méthodes et défendent la même cause ; elles s'associent étroitement 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 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, l'ouvrage souligne les liens qui unissent désormais le graveur et le milieu anglais de Rome : il est dédié à l'architecte Robert Adam, et la planche présentée mentionne l'appartenance de Piranèse à la prestigieuse Société des Antiquaires de Londres.

La reconstitution du Champ-de-Mars [13] qu'il donne ici – l'une de ses plus étonnantes créations – ne correspond pourtant pas à l'exactitude attendue 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 une Rome antique de fiction qui, sous son burin, accède au rang de cité idéale : le graveur la peuple d'immenses sanctuaires, de cirques, de portiques, de théâtres, complexes monumentaux qui s'imbriquent les uns dans les autres et saturent l'espace urbain, comme de celui de la feuille. Cette planche, plus que toute autre, donne à voir comment le passé de Rome est devenu le terrain sur lequel Piranèse projette ses rêves d'architecte et d'urbaniste, s'abandonnant à une « archéofiction » (Georges Brunel, *Piranèse et les Français*, 1976).

Parallèlement, il participe ou s'intéresse aux découvertes les plus récentes faites à Herculaneum, Pompéi ou dans 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'antiquaire, faisant commerce d'objets restaurés à la demande d'une clientèle surtout anglaise, lui fournissent de nouveaux sujets d'étude et donnent lieu à la publication des *Vasi, candelabri, cippi...* (1768-1778) [14].

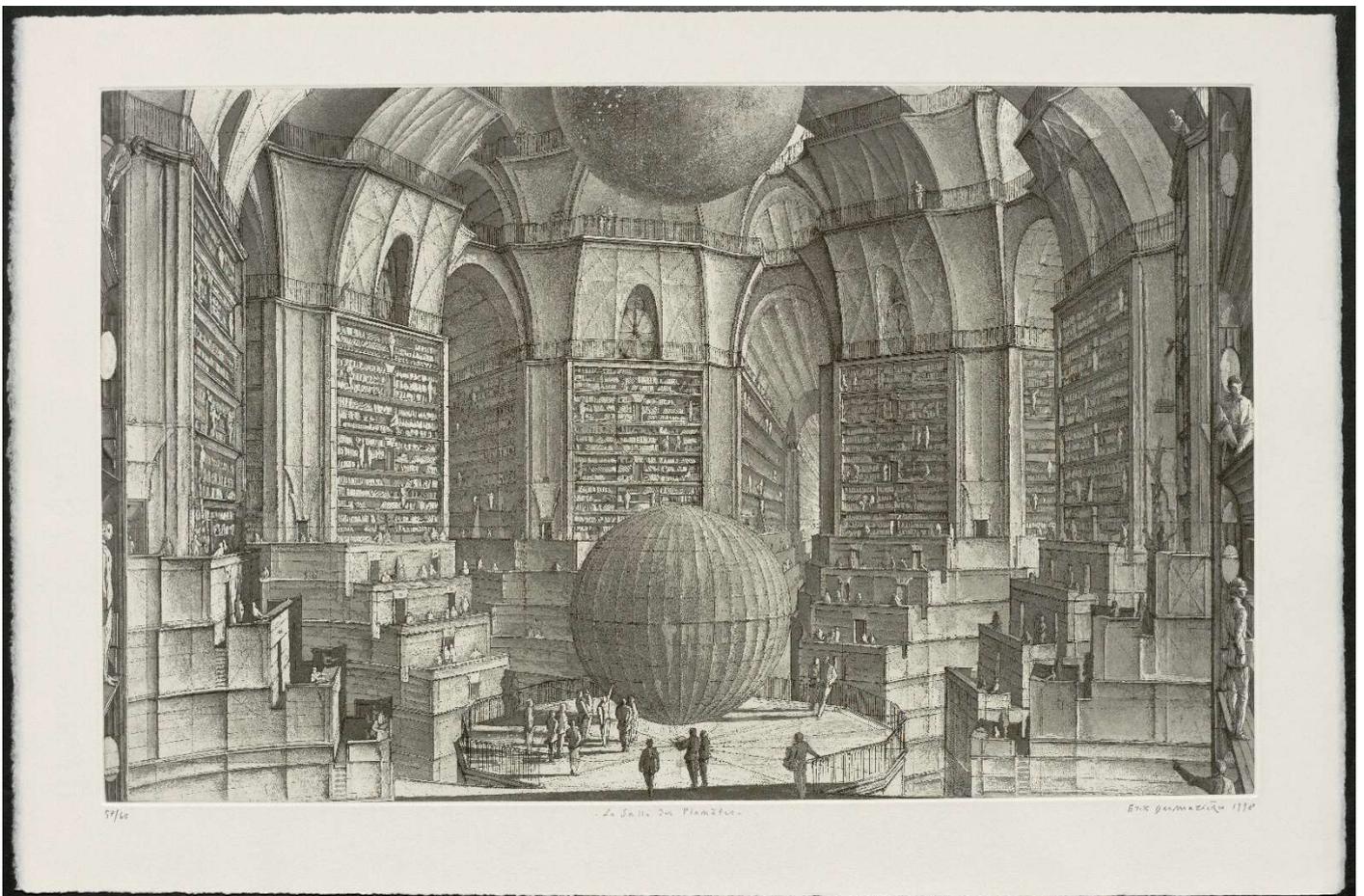
7. Polémiste et théoricien

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 l'architecture grecque, relayés par le comte de Caylus [15] qui, après avoir voyagé au Levant, publie son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (1752-1767). 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, après que Julien-David Le Roy a publié ses *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) [17], 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 dans la controverse en s'opposant aux idées de Piranèse, lequel lui répond vivement par ses *Osservazioni sopra la « lettre de M. Mariette »* (1765) [16].

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 *Diverse maniere d'adornare i cammini*, suivi d'un *Ragionamento apologetico* [18], 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^{er} siècle. À la pureté frileuse défendue par 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.

II. Aspects de l'héritage piranésien

(Salle de lecture de la Bibliothèque de l'Institut)



Érik Desmazières, *La salle des planètes*. 1998. Collection Vincent Wapler

1. De Giambattista à Francesco : une continuité en trompe-l'œil

À sa mort, en novembre 1778, Piranèse laisse cinq enfants dont l'aîné des fils, Francesco, est âgé d'à peine vingt ans. Un temps destiné à la prêtrise, ce dernier avait reçu de son père les rudiments d'une formation artistique. Mais le tempérament bilieux de Giambattista s'accordait mal avec les qualités requises d'un bon pédagogue ; aussi Piranèse choisit-il pour gouverner son fils deux Vénètes établis : Domenico Cunego, passé maître dans la gravure de reproduction, et Giovanni Volpato, marchand d'art et artiste polymorphe, fondateur d'une école d'art réputée. Francesco fréquente aussi l'Académie de France où Pierre-Adrien Pâris, pensionnaire de 1772 à 1774, le prend comme élève en architecture. Il reçoit également quelques notions de paysage des frères Hackert, tandis que Domenico Corvi, portraitiste reconnu, lui enseigne la figure. Francesco peut désormais assister son père sur les sites campaniens qu'ils dessinent et peaufiner son art dans l'atelier paternel en collaborant au *Trofeo...* (1774-1779) et aux dernières planches des *Vedute di Roma* (1778).

La *Raccolta de' Tempj Antichi* [\[1\]](#), à laquelle Francesco travaille lorsque son père meurt, paraît deux ans plus tard : cette publication, habilement dédicacée à Pie VI et distinguée par le souverain pontife qui en fait un présent diplomatique fréquent, confirme Francesco comme artiste officiel et successeur patenté

de Giambattista. Pour autant, cette gloire nouvelle n'oblitére pas celle du père dont le souvenir est opportunément convoqué, tel pour les *Antiquités de la Grande Grèce [...] gravées par François Piranesi d'après les dessins originaux et les observations locales du feu célèbre architecte, peintre, sculpteur, graveur, le chev.er Jean-Baptiste Piranesi...*, recueil publié à Paris de 1804 à 1807, soit 26 ans après la mort de son inspirateur. Mis constamment en avant, ce principe héréditaire qui s'incarne dans un nom mondialement connu aspire, à l'évidence, à maintenir le succès d'une entreprise devenue familiale : la *Calcografia Piranesi*.

Malgré cela, passant des œuvres du père à celles du fils, l'œil perçoit sans peine une évolution dans la manière. Les planches gravées au trait, incompatibles avec l'approche pictorialiste de Giambattista, deviennent courantes, tandis que les monuments traités en *vedute* se parent d'un caractère plus sombre et dramatique [2]. Il y a, dans les dernières planches de Francesco, une fougue, qu'on ne trouve pas ailleurs. Il ne faut pas y chercher la finesse et la pureté de la pointe et du burin, le graveur a manifestement ambitionné l'effet, le grandiose, une étonnante hardiesse qui annoncent les visions hallucinées d'un John Martin.

2. De Rome à Paris : la *Calcografia Piranesi* dans la tourmente

Le patrimoine légué par Piranèse installe ses héritiers dans une confortable aisance, et c'est à Francesco qu'en revient l'administration. Dans les premiers temps, il achève ce que son père avait engagé, tâchant d'enrichir régulièrement un catalogue diffusé dans l'Europe entière, quitte, pour gagner du temps, à priver ces publications des textes dont elles auraient dû être accompagnées et nuire au principe fondamental de la collection. Par ailleurs, il réorganise l'atelier, principalement dans le but d'accroître la production.

La situation se dégrade cependant rapidement : suite au décès de son frère cadet Angelo (1763-1782), un conflit familial éclate et révèle des désordres que seul permet de masquer le soutien financier de la cour de Suède, auprès de laquelle Francesco exerce des fonctions d'agent artistique et commercial, de cicérone et d'espion. Mais, favorable à la cause révolutionnaire, il perd ce précieux patronage en janvier 1798. Moins d'un mois plus tard, Rome est conquise par les Français et devient une république sœur. Francesco et son jeune frère, Pietro (1773-1841), soutiennent avec chaleur le nouveau gouvernement et sont appelés à remplir diverses fonctions : Pietro est fait commandant général de la Garde nationale et Francesco directeur de la police, commissaire des finances avant d'être nommé ministre plénipotentiaire près la République cisalpine (août 1798), puis ministre de la République romaine à Paris

(janvier 1799) [3]. Mais la prise de Rome par les troupes napolitaines, en septembre 1799, en mettant un terme à la jeune république, contraint Francesco et Pietro à l'exil et à l'abandon sur place de leur collection d'art et d'antiques.

Le transport de Rome à Paris des matrices de la *Calcografia* s'effectue en décembre 1799, sous protection et aux frais du gouvernement français. La presse nationale réserve un accueil chaleureux aux frères Piranesi. Chacun pressent, par l'intermédiaire des deux hommes, le moyen pour la France de perfectionner la gravure et d'avantager son commerce. La famille Bonaparte prend sa part dans cet enthousiasme général : le Premier consul promet « à ces artistes sûreté, protection, et tous les encouragements qu'un Gouvernement éclairé sait appliquer convenablement, et proportionner à l'importance des objets » (*Journal des Arts*, mars 1800). Lucien Bonaparte, en sa qualité de ministre de l'Intérieur, facilite leur installation avant que Joseph [4] ne joue un rôle assumé de protecteur. En plus de ce soutien et de celui de plusieurs membres du gouvernement, les frères Piranesi bénéficient sur place d'un réseau ancien de connaissances et d'amis, notamment parmi le cercle des « idéologues » et à l'Institut.

3. La *Calcographie des Piranesi frères*

Le séjour parisien est synonyme pour les deux réfugiés d'un changement audacieux de stratégie commerciale.

Dès les premiers mois de 1800, les fils de Giambattista installent la *Calcographie des Piranesi frères* dans le dépôt des machines dépendant des Arts et Métiers, rue de l'Université, que le gouvernement leur a accordé. Leur projet consiste à donner une édition complète de leur catalogue qui serait édité sous une forme nouvelle, celle d'« un cours complet d'architecture ». Pour cela, l'antiquaire Ennius-Quirinus Visconti est chargé de revoir le texte et de l'actualiser, tandis que Jacques-Guillaume Legrand, ami de leur père, est chargé de la traduction et de la rédaction d'une longue « Notice » biographique de Piranèse, placée en tête de la publication.

Mais comment présenter et vendre au public français une œuvre qui, dans son foisonnement, présente une certaine disparate ? Il faut remettre de l'ordre, ajouter une logique compatible avec la vente par volume ou par livraison. Il convient encore d'intéresser le public en donnant à l'ensemble une valeur didactique : le tout doit constituer, comme l'ambitionne le *Prospectus*, une « Encyclopédie de l'architecture » composée d'« un cours complet » (la *Prima parte* et les *Antichità*) et d'un répertoire du « style antique appliqué aux meubles et aux autres objets de décoration » (les *Vasi*). Mais pour que cette synthèse soit

exhaustive et pas exclusivement axée sur le monde romain, on prévoit de publier le second volume des *Antiquités de la France* de Charles-Louis Clérisseau, on fait appel à Léon Dufourny pour la Sicile et à Louis-François Cassas pour la Syrie et la Phénicie.

Ce projet ambitieux qui vise à offrir une base de connaissances solides aux artistes et aux érudits est conforme à l'esprit du temps : la seconde moitié du 18^e siècle a multiplié les découvertes et les publications ; il s'agit désormais de classer, de comparer, d'étendre le champ de cette science à l'échelle de l'Ancien Monde. Le programme des frères Piranesi, protégé par le gouvernement, cristallise toutes ces tendances et parvient à donner corps à un formidable regroupement de spécialistes, placés sous la figure tutélaire du grand Piranèse. La presse applaudit : « Ainsi le public sera à même de juger du mérite... des Piranesi ; & en donnant à ces artistes célèbres les éloges qu'ils méritent, il n'oubliera pas que c'est à Bonaparte qu'il doit la conservation & la continuation d'une collection si importante. » (*Journal de Paris*, sept. 1800)

4. L' « Académie des Beaux-Arts » des frères Piranesi

L'exploitation de la *Calcographie* ne répond pas seulement à un but commercial. Elle a pu, dans l'esprit de ses fondateurs, servir de relais publicitaire – étant donné la renommée de Piranèse – et de garant technique et scientifique pour la création d'une nouvelle Académie des beaux-arts. D'autant que la désorganisation des anciens établissements, liée à l'épisode révolutionnaire, avait laissé le champ libre à ce genre d'initiative.

Dès janvier 1800, les frères Piranesi projettent d'établir à Paris une école de gravure pour laquelle ils sollicitent l'aide financière du gouvernement. Celui-ci leur octroie l'ancien collège de Navarre. C'est là qu'ils annoncent, en juin 1802, la création, plus ambitieuse, d'une « Académie des Beaux-Arts ». Divisé en sept classes (sculpture, architecture, gravure, décoration, glyptique et deux de peinture), l'établissement doit accueillir une trentaine de professeurs et 300 élèves dont les travaux doivent être exposés au public et primés chaque année. Le gouvernement, qui semble s'être chargé de tous les frais d'installation (*Journal des débats*, juillet 1802), leur concède en 1805 l'ancien collège des Grassins [5], rue des Amandiers-Sainte-Genève (actuelle rue Laplace), lorsque cette académie doit céder son premier local à l'École polytechnique.

La cinquième classe, où « on exécute toutes sortes de gravures de tableaux et de dessins en tous genres, gravures d'architecture, ornemens, décorations, ruines, paysages, etc. », a servi de cadre à la production de gravures enluminées dont plusieurs exemplaires – travaux d'élèves ou modèles d'artistes reconnus (Louis-François Cassas, Francesco Fidanza...) – sont conservés. Si ces gravures au trait, une fois aquarellées, cherchent délibérément à imiter le dessin, on ne peut soupçonner, en revanche, l'existence d'épreuves sous les cartons peints à l'huile [7-8]. Ici la gravure n'est plus qu'un canevas organisant la composition ; or l'illusion est totale lorsque la gravure est marouflée sur toile et encadrée.

Gratuite pour les élèves, l'académie des frères Piranesi est donc loin d'être une initiative purement philanthropique, mais avant tout une entreprise commerciale. Destinée certainement à s'assurer le maintien des faveurs des pouvoirs publics, elle fournissait par la même occasion aux deux frères et à leurs associés une source importante et bon marché de main-d'œuvre. Certains contemporains ne s'y sont pas trompés : dès l'annonce de la création de l'académie paraissent, ici et là, des critiques sévères, tel le discours de Jean Duchesne, lu devant l'Athénée des arts de Paris en juillet 1802, qui y dénonce une concurrence déloyale à l'encontre des institutions en place [6].

5. La « manufacture de plastique » de Mortefontaine

Bien qu'elle constitue la plus originale des activités développées par les frères Piranesi durant leur séjour en France, la manufacture de Mortefontaine repose, comme la « classe » de gravure de leur académie, sur une même tentative de mettre en place un système de production en série adapté à la fabrication d'objets d'art – ici des modèles antiques proches de ceux de la manufacture de biscuits de Giovanni Volpato, à Rome.

La propriété de Mortefontaine, située au nord-est de Paris, appartenait à Joseph Bonaparte. Invité à y séjourner – les deux hommes s'étaient rencontrés à Rome en 1797 – Francesco y découvre à proximité, en 1801, une terre « d'un rouge jaunâtre comme la terre étrusque », propre à produire des objets en céramique. Jouissant de la généreuse protection de Joseph, il contracte un emprunt important pour fonder une « manufacture de plastique », active dès 1802, et dont les produits peuvent être classés en trois types : la sculpture décorative qui se prêterait « à la décoration des intérieurs des appartements, à celle même extérieure des maisons de campagne, des jardins et des tombeaux », les vases décoratifs appelés « étrusques », les poteries et faïences utilitaires.

Une planche [\[9\]](#) de Francesco publiée en août 1806, en suite d'un long article promotionnel, permet de se représenter le large

éventail des objets sortant des fours de Mortefontaine. Les objets figurés sont directement issus du répertoire ornemental élaboré quelques années plus tôt par Giambattista. L'héritage paternel est convoqué, une fois encore, pour soutenir cette nouvelle entreprise des frères Piranesi : « Personne n'était plus en état que ces deux artistes de donner à tous les objets sortis de leur manufacture une forme agréable et vraiment antique. Nés dans la patrie des beaux-arts ; accoutumés, dès l'enfance, à voir ce que les anciens ont laissé de plus précieux ; élevés par un père qui a gravé tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité ; ayant eux-mêmes gravé et publié les monuments enfouis... les frères Piranesi peuvent appliquer avec discernement et goût le véritable style antique à nos vases, meubles, ustensiles, &c. » (*Gazette de l'amateur des arts*)

Des produits issus de cette manufacture sont présentés en 1806, lors de la quatrième Exposition des produits de l'industrie française, où les frères Piranesi remportent une médaille d'argent. Un prospectus et une supplique datés de 1808 prouvent qu'à cette date la manufacture avait été transférée au collège des Grassins [10-11]. Le caractère éphémère de cette entreprise et la fragilité des pièces expliquent leur disparition – y compris les vases, caisses à fleurs et candélabres commandés pour les résidences impériales de Compiègne et de Versailles. L'unique et précieux témoignage qui demeure semble être l'œnochoé [12] de la collection Paul Marmottan.

6. Le Dépôt général des arts

La translation de Rome à Paris de la *Calcografia Piranesi* marque, dans l'histoire déjà complexe de cette entreprise, un tournant : celui de la diversification des activités commerciales de ses directeurs dont celles abritées par le Dépôt général des arts constituent l'aboutissement.

Car Francesco et Pietro, sans doute confortés par le soutien indéfectible du clan Bonaparte, voient grand. En juillet 1803, à grand renfort de publicité, ils ouvrent un espace de vente, qu'ils nomment « Dépôt général des arts ». Le local, situé place du Tribunat (actuelle place du Palais-Royal), soit le centre névralgique du commerce de luxe dans la capitale, leur a été octroyé par le gouvernement. Ils commercialisent à leur aise dans cette galerie les planches de leur *Calcographie* et les céramiques de la manufacture de plastique de Mortefontaine.

Ils y tiennent également une maison d'édition : ils publient ainsi les *Monumens antiques du musée Napoléon* de Jean-Geoffroy Schweighaeuser et Louis-Charles-François Petit-Radel, illustrés par Tommaso Piroli [13-14], mais encore les *Antiquités d'Herculanum* de S. Ph. Chaudé et T. Piroli (1804) ainsi que plusieurs recueils de gravures de reproduction du même Piroli. En 1807, ils annoncent le projet d'une « Histoire de l'art du dessin en France, faite d'après les manuscrits à vignettes conservés à la Bibliothèque impériale. La rédaction de ce travail est confiée à

M. Langlès, membre de l'Institut et l'un des conservateurs de la Bibliothèque » (*Le Courrier des spectacles*).

Ils mettent en place une savante stratégie publicitaire. L'*Athenæum*, périodique créé par Louis-Pierre Baltard, architecte et graveur dont les frères Piranesi étaient devenus les éditeurs en juillet 1806, leur sert de vecteur communication. En mars 1807, Francesco, qui vient de publier le second volume des *Antiquités de Pompeia*, s'adresse « à tous les artistes et même aux manufacturiers de l'Empire [et] les invite à placer dans son dépôt les productions de leurs talents et de leur industrie qu'ils voudront exposer en les réunissant à ses collections de tous genres. La beauté de son local..., la situation de l'emplacement et l'étendue de ses relations promettent à cette entreprise le succès le plus favorable aux liaisons commerciales. La notice de ces ouvrages sera insérée dans l'*Athenæum* dont il est un des éditeurs » (*Le Moniteur universel*).

7. La dislocation d'un géant

En 1807, le départ de Pietro [15-16] pour Rome entraîne la dissolution de la société établie entre les deux frères. Francesco reste l'unique responsable des différentes activités commerciales en France dont la manufacture de Mortefontaine. Mais les dettes et une mauvaise gestion comptable le conduisent rapidement à la banqueroute. Des tractations avec le gouvernement sont engagées pour le rachat des cuivres. En 1809, deux commissaires sont chargés d'analyser la situation de l'entreprise Piranesi afin d'orienter son avenir. Leur rapport établit non seulement que les épreuves « ont été tellement multipliées que la curiosité est épuisée, et que les cuivres ne sont plus en état de servir », mais surtout que la manufacture de Mortefontaine apparaît clairement comme la cause de la faillite financière, dans un contexte défavorable à l'industrie de luxe. Par ailleurs, les commissaires se montrent critiques à l'égard de cette production en série qui paraît préjudiciable au génie artistique.

Cependant, la protection de Napoléon lui est toujours acquise : à la fin du mois d'octobre 1809, l'empereur fait étudier des projets de financement qui prévoient d'utiliser les bénéfices réalisés lors de la souscription de la *Description de l'Égypte*, alors que la Caisse d'amortissement avancerait les fonds nécessaires à l'opération. Ph. S. Chaudé, dans l'éloge funèbre qu'il prononce à l'occasion de l'inhumation de Francesco, mort le 23 janvier 1810, conclut : « Un décret impérial a autorisé l'acquisition de ses

cuivres, qui doivent entrer dans la calcographie [*sic*] du Musée-Napoléon. Ainsi Piranesi, par un testament tacite, laisse au gouvernement son nom et sa gloire à conserver pour prix de son plus précieux héritage. »

La succession de Francesco donne lieu à divers procès, et ses créanciers tentent de se rembourser en reprenant le projet d'édition de l'an VIII, en 1819 et en 1825-1826. Après plusieurs publications aux enchères entre 1829 et 1835, les matrices sont adjugées à l'éditeur Firmin-Didot [17] qui imprime des épreuves jusqu'en 1838 pour enfin vendre les matrices, le 19 décembre de la même année, au cardinal trésorier général Antonio Tosti, qui agit au nom du pape Grégoire XVI. Les épreuves seront déposées à la *Calcografia Camerale*, près la fontaine de Trevi, en 1839.

8. Albert Decaris ou l'écho du « piranésisme » au 20^e siècle

Né en 1901, Albert Decaris apprend la gravure à l'école Estienne avant d'intégrer l'École des beaux-arts en 1918. Premier prix de Rome, il séjourne en Italie jusqu'en 1927, ce qui le marque définitivement et oriente ses goûts. Dans les années trente, les éditeurs et les sociétés de bibliophiles se disputent ses illustrations. En 1933 il grave son premier timbre, et dès lors alterne la gravure des timbres-poste, qui prendra une part de plus en plus importante de son activité, et la gravure d'illustrations, sans négliger l'aquarelle et l'art de la fresque. Il est élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1943. Auteur de plus de 600 burins et de 500 à 600 timbres, il meurt le 1^{er} janvier 1988.

La parenté de l'œuvre de Decaris avec celle de Piranèse a été relevée dès 1925. De fait, exécuté cette année-là, le lavis [18] préparatoire à une vue gravée du *campo dei Santi Giovanni e Paolo*, à Venise, confirme cette appréciation : la statue équestre du *Colleone* est représenté dans un saisissant *di sotto in sù* qui souligne sa puissance mâle, tandis que le traitement de la lumière accentue un sentiment de grandiose propre aux planches de Piranèse. Huit ans plus tard, Pierre du Colombier, s'exprimant sur l'exposition annuelle de la Société des peintres-graveurs, appuie cette impression : « Direz-vous que le burin est en décadence... ? Je sais que certains reprochent à Decaris de la

boursouflure, mais quel effet où l'on reconnaît l'inspiration de Piranèse. Quelle grandeur ! Comment dire, après cela, que le burin est froid ? » (*Candide*). En 1936 enfin, Jérôme Carcopino commentant la publication de *L'Eau romaine* [19] d'Octave Homberg salue l'art de Decaris qui sait « par un heureux retour à la tradition de Piranesi, exalter la réalité sans la trahir » (*Journal des débats*).

Qualifié tour à tour de « Piranèse moderne », de « Piranèse ébloui par le génie de Phidias », Decaris paraît constituer le maillon manquant entre Piranèse et Luigi Rossini. Mais, dès l'après-guerre et peut-être par réaction à cet épisode de crépuscule de la raison, sa palette s'éclaircit, la puissance dramatique de ses planches s'estompe [20-21]. Si Decaris demeure un artiste piranésien quant à l'élégance de la mise en page de ses épreuves et des points de vue qu'il choisit – autrement dit dans sa maîtrise du védutisme –, il semble avoir perdu l'étrangeté et le souffle dramatique de son modèle.

9. Un piranésien moderne : la voie d'Érik Desmazières

Érik Desmazières, dessinateur et graveur est né au Maroc en 1948. Diplômé de l'Institut d'Etudes politiques de Paris en 1971, il entreprend la même année l'étude de la gravure aux Cours du Soir de la Ville de Paris avec Jean Delpech (1916-1988) grand prix de Rome. La reconnaissance artistique est rapide : il reçoit en 1978 le Grand Prix des Arts de la ville de Paris pour la gravure. Depuis 1974, il expose régulièrement dans les galeries et foires internationales et dans les musées qui ces vingt dernières années lui ont consacré des expositions personnelles : maison de Rembrandt à Amsterdam, musée Carnavalet à Paris, musée Jenisch à Vevey, musée des Beaux-Arts de Montréal, Bibliothèque nationale de France, musée des Beaux-Arts de Lille, musée des Beaux-arts de Nancy. Son œuvre comprend à ce jour près de 300 eaux-fortes et des centaines de dessins répartis dans de nombreuses collections privées et publiques tant en Europe qu'aux Etats-Unis, au Canada, au Japon et en Australie. Encouragé à ses tout débuts par Philippe Mohlitz (1941-2019) au moment où il découvre l'œuvre de Piranèse, Érik Desmazières sera invité en 1976 à exposer à Rome avec le groupe des Peintres et graveurs « visionnaires » de Paris. Président de la Société des Peintres Graveurs depuis 2006, il est membre de la section de gravure de l'Académie des Beaux-arts depuis 2008 et directeur du musée Marmottan Monet depuis 2020.

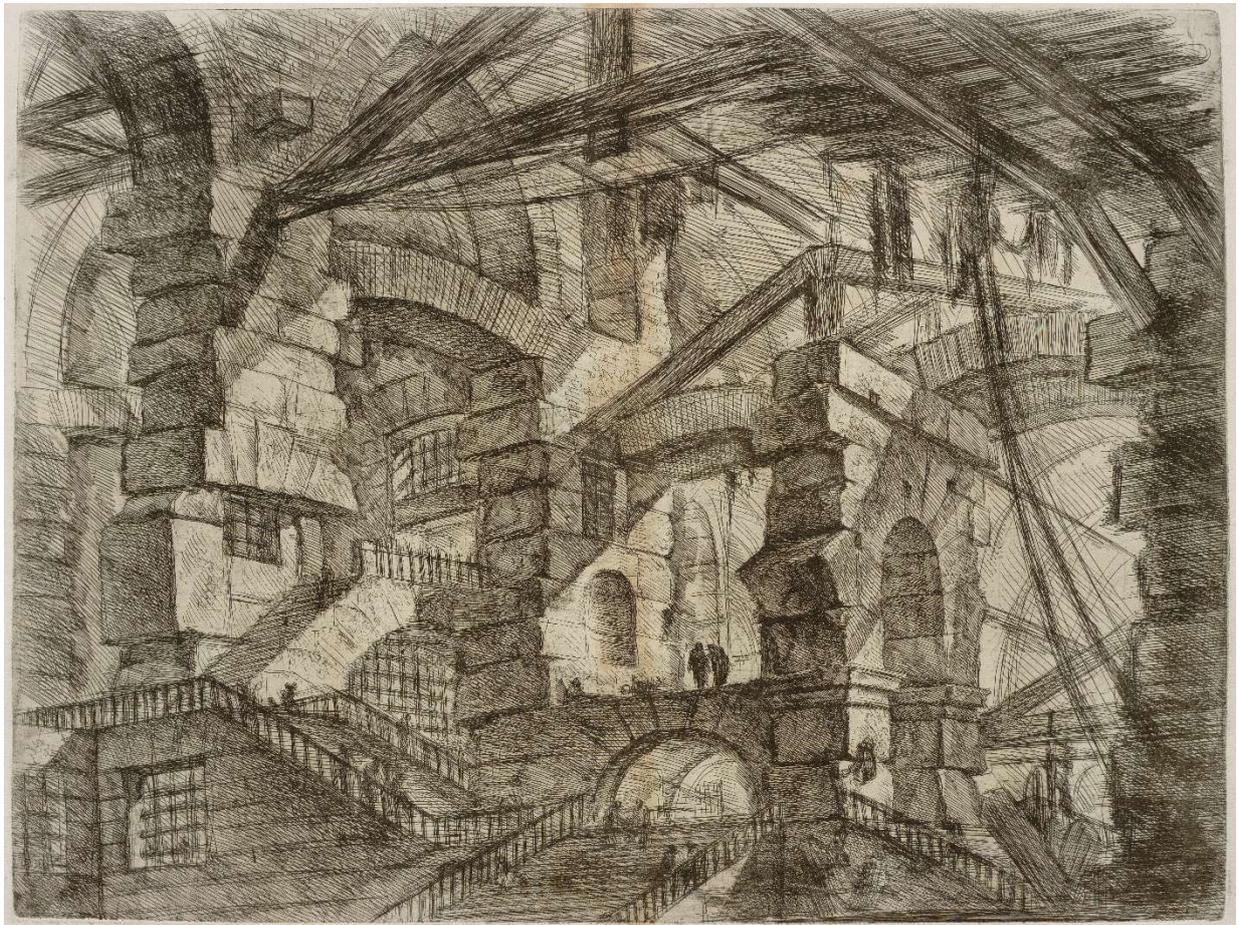
On est frappé par l'importance que le graveur accorde à l'architecture (vues de villes, édifices fantasmés, intérieurs...) qui constitue le motif muet mais central de son œuvre. Le soin qu'il porte à sa représentation dévoile l'architecte, caché derrière le graveur, un architecte-rêveur dont la manière aurait sensiblement évolué au fil du temps. De *L'Écroulement* [23], manifestement habité par l'esprit du baroque, à la rigueur fonctionnelle du *Magasin central des imprimés* [29] qui a l'objectivité et la précision d'une planche anatomique, il y a solution de continuité. Malgré l'évolution constante de cet aspect de son œuvre, Érik Desmazières donne en revanche des gages de fidélité à des thèmes proprement piranésiens que l'on retrouve au fil de sa production. La perte (*L'Écroulement*), le temps qui ronge tout (*La Place désertée* [24]) et la mémoire perdue (*Le Magasin central des imprimés*), les perspectives vertigineuses (*Les Roues* [22]), le goût pour les architectures grandioses (*La Tour de Babel ou l'Entrée de la bibliothèque* [26-27]), l'étirement des formes et des perspectives qui, proche de l'anamorphose, donne l'impression que l'espace se dilate à l'infini (*Passage du Bourg-l'Abbé, projet d'agrandissement* [28]) paraissent constituer de parfaites réminiscences piranésiennes qui peuplent l'esprit du graveur depuis ses débuts.

Cette parenté avec Piranèse dans l'importance et le traitement du cadre spatial se renforce de citations formelles faites d'emprunts de motifs – notamment aux planches des *Prisons* – tels que machines de torture (*Les Roues*), madriers (*L'Écroulement*), chaînes suspendues à des voûtes au bout

desquelles pendent des lanternes (*Passage du Bourg-l'Abbé, projet d'agrandissement*), ponts, ou encore thème de la vue sous l'arche (*Dernier pont avant la mer* [25]). Cette compréhension intime non seulement du langage de Piranèse mais encore de son paysage mental trouve son illustration parfaite dans *Le Magasin central des imprimés* qui, par la multiplication des passerelles et des escaliers, restitue l'univers labyrinthique des *Prisons*, après que celui-ci aurait été mis au carré.

III. Les Prisons et leurs avatars littéraires

(Salle de lecture de la Bibliothèque Mazarine)



J.-B Piranèse, [*L'arche gothique*]. Planche XII des *Invenzioni di Carceri...* vers 1749 (1^{ère} édition, 1^{er} état). BIF, Fol Z 181 bis

1. Les Prisons

Publiée en 1743, la toute première des prisons que grave Piranèse, une *Carcere oscura* [1], est parfois appelée *La Prison de Dardanus* car elle servira de modèle en 1760 au peintre Pierre-Antoine Demachy pour le décor du IV^e acte de l'opéra de Jean-Philippe Rameau [2]. De fait, cette œuvre, comme nombre de planches qui composent la *Prima parte di architettura e prospettiva* dont elle est extraite, a partie liée au décor scénique. Piranèse revient rapidement sur ce thème en le développant largement puisqu'il en fait une suite de treize planches et un frontispice – les *Invenzioni capric [ciose] di carceri* (*Inventions capric[ieuses] de prisons*) – [3-12] publiées en 1749-1750 où le graveur-scénographe semble céder la place à un peintre au geste rapide et ample.

Les quelques personnages qui animent discrètement cette première édition des *Prisons* ont un rôle ambigu : d'aspect fantomatique, ils semblent n'être présents que pour donner l'échelle de ces espaces démesurés et ces murs cyclopéens. Surtout, ces captifs ne sont pas entravés et si on croise ici et là des instruments de torture, il n'y a guère de témoignages de sévices corporels, comme si la punition première de ces prisonniers était justement d'errer sans fin dans cette succession ininterrompue d'éléments distributifs. Il y a partout, en effet, traversant l'estampe et se prolongeant dans un espace que l'on soupçonne infiniment grand, pléthore d'escaliers et de passerelles dont on ne sait d'où ils viennent ni où ils mènent mais

dont la disposition, le plus souvent en oblique, creuse l'espace en le démultipliant. En outre, nous nous trouvons dans un lieu parfaitement vague. Aucun dedans et aucun dehors n'est là pour donner une direction à la démarche du prisonnier-gyrovague, nulle part nous ne voyons aboutir un chemin à quelque endroit déterminé : ce sont des espaces intermédiaires, sans qualité, qui se répètent à l'infini.

La geôle piranésienne est donc à la fois un lieu si vaste et si complexe dans sa structure que celui qui s'y aventure risque de n'en jamais atteindre les frontières, ce qui illustre à plein le thème du labyrinthe, lieu qui a pour objet de garder l'homme captif en l'égarant et en le condamnant à un cheminement sans repos et sans but. Or ce labyrinthe qui emprisonne non par privation d'espace mais par excès de celui-ci ne constitue-t-il pas l'illustration parfaite du sentiment de vertige que connaît l'homme perdu dans la profondeur de sa propre existence ?

Piranèse n'a cessé de retravailler les cuivres de ses *Prisons* puisque l'on connaît trois émissions (avec variantes) pour la première édition : une en 1749-1750, une en 1750-1758 environ, une en 1758 environ-1760. En 1761, il reprend ses planches en profondeur ; d'une gravure claire, presque gaie malgré son sujet, avec de nombreuses zones où le papier en réserve reste visible, sa manière s'assombrit considérablement, provoquant ainsi de saisissants contrastes qui accentuent le caractère visionnaire et dramatique de ces labyrinthes dont il a encore compliqué la lecture. Cette nouvelle version des *Prisons* qu'il renomme les *Carceri d'invenzione (Prisons imaginaires)* [13] est la plus répandue puisqu'on en connaît quatre émissions entre 1761 et la fin des années 1770.

2. Piranèse et l'Angleterre

Si les relations qui se nouent à Rome au milieu du 18^e siècle entre Piranèse et les Français sont multiples, ces derniers mettent aussi le graveur en relation avec le milieu artistique anglais.

William Chambers, parce qu'il fréquente le cercle des pensionnaires de l'Académie de France, subit en effet son influence dès 1750. De même que Robert Adam [14], grâce à son mentor Charles-Louis Clérisseau, devient un ami et correspondant régulier de Piranèse. Mais les Français ne sont pas les seuls agents de cet engouement que l'élection du Vénitien en tant que *fellow* à la Société des Antiquaires de Londres consacre en 1757 : John Soane, qui lui rend visite peu avant sa mort, les *Grand Tourists* et les marchands d'estampes participent eux aussi à la pénétration de son œuvre et de ses partis esthétiques dans l'Angleterre georgienne.

Surtout, son empreinte outre-Manche, loin de se limiter aux seuls domaines artistiques et savants, dès les années 1760 se manifeste également dans le champ littéraire. L'art de Piranèse, les *Prisons* notamment, tiennent lieu, en effet, de projection visuelle à un nouveau genre littéraire – le roman gothique – qui émerge dans le sillage de la publication du *Castle of Otranto* (1764) [15] dont l'auteur, Horace Walpole, exhorte par ailleurs les artistes à étudier « the sublime dreams of Piranesi ». L'un et l'autre ont en commun le recours à un principe esthétique que

l'on redécouvre aux Temps Modernes à la suite du Pseudo-Longin [16] – le sublime – et qu'Edmund Burke définit dans son célèbre traité *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) [17] comme le goût pour cette « delightful horror », ravissement de l'esprit né de l'obscurité, de la grandeur, de l'infini spatial et temporel, et de l'indéfinissable.

Les espaces clos et lugubres, les galeries qui ne mènent nulle part et les escaliers donnant sur le vide sont, en même temps que des motifs récurrents dans la fiction gothique, autant de manifestations de cette poétisation de l'espace que les auteurs empruntent aux planches des *Prisons*. Fruit des projections chimériques de Piranèse, le cadre architectural devient alors acteur du récit en renforçant son caractère angoissant. Mais il y a là plus qu'un simple décor : le thème du labyrinthe, parce qu'il consiste non seulement à égarer sa victime mais encore à l'isoler du monde extérieur, et celui de l'escalier, parce qu'il peut être perçu comme le pouvoir que possède l'esprit humain de s'enfoncer dans son propre abîme intérieur, viennent suggérer avec force un état de vertige introspectif et d'indicible détresse, offrant ainsi à l'auteur l'opportunité d'enrichir le sens de son récit.

3. Un avatar littéraire des *Prisons* : *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*

Objet d'une fortune critique durable auprès des auteurs anglais, le recueil des *Prisons* donne lieu à un développement saisissant et profond dans les *Confessions of an English opium eater* (1821) de Thomas De Quincey [18].

Dans le chapitre «The Pains of Opium», il rapporte la description que son ami, le poète Samuel Taylor Coleridge, lui donne des *Prisons*, dans le but non plus seulement d'appréhender par le médium de l'image le sentiment du sublime, mais encore d'illustrer au plus près le trouble d'un esprit soumis à l'influence de la drogue.

L'opiomane y voit sa perception de l'espace transformée : «édifices et paysages se présentèrent en des proportions si vastes que l'œil de la personne physique n'eût pu les embrasser. L'espace s'enfla et arriva à un degré de multiplication de soi inexprimable et véritablement infini». Aussi De Quincey va quérir dans les *Prisons*, en en décrivant le contenu, la traduction la plus juste de cette déformation par extension de l'espace normal, amplification qui affecte aussi les objets qui s'y trouvent. Câbles, machines, roues, en raison de leurs dimensions multipliées deviennent des engins d'une puissance effrayante qui semble menacer leurs créateurs de destruction au lieu de faciliter leurs activités. Il en va de même pour les escaliers qui ont

moins pour fonction de mener l'homme à une destination précise que de l'abandonner au vertige et au péril.

L'amplification de l'espace s'accompagne donc d'un dépassement sans mesure et menaçant du monde proprement humain. L'espace secourable se mue en un espace qui, en se dilatant et rapetissant, fragilise la figure de l'homme qui s'y trouve jeté et comme perdu. Cette déformation de l'espace se double d'une altération analogue du temps : De Quincey, en imaginant la figure répétée de Piranèse gravissant l'un de ses escaliers effrayants qu'il a lui-même gravé le voit condamné par cette forme de dédoublement aux angoisses de la répétition infinie.

Surtout, les *Confessions* témoignent d'un phénomène important de l'âge romantique durant lequel le monde idéal des écrivains s'enrichit considérablement : « cette immixtion de l'art dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle École, et fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôt parmi les artistes que parmi les gens de lettres. Une foule d'objets, d'images, de comparaisons, qu'on croyait irréductibles au verbe de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense » (Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*).

Extrait de : *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*. Edition publiée sous la direction de Pascal Aquien, traduction de Denis Bonnacase. – Paris : Gallimard, 2011 (Bibliothèque de la Pléiade).

Il y a bien des années, alors que j'examinais les Antiquités romaines de Piranèse, Coleridge, qui se tenait alors debout près de moi, me fit la description d'une série de gravures par ce même artiste, gravures que l'on appelle ses Rêves et qui transcrivent le décor des visions qu'il eut au cours du délire causé par une fièvre. Certaines d'entre elles (j'en fais la description uniquement à partir du souvenir de l'exposé de Coleridge) représentaient d'immenses salles gothiques, sur le sol desquelles se trouvaient de puissants appareils et autres machines, des roues, des câbles, des catapultes, etc., qui exprimaient le déploiement d'une puissance énorme ou, tout aussi bien, une résistance vaincue. En longeant les parois des murs, vous aperceviez un escalier, et, sur celui-ci, montant à tâtons, Piranèse lui-même. Suivez encore un peu cet escalier, et vous pouvez voir qu'il s'arrête soudain, qu'il n'y a pas de balustrade, et que celui qui atteindrait cette extrémité n'aurait point la possibilité de faire un pas en avant, sauf à tomber dans les profondeurs en contre-bas. Quoi qu'il doive advenir du pauvre Piranèse, au moins vous supposez que ses labeurs vont maintenant s'arrêter là de quelque manière. Mais levez les yeux, et voilà que vous contemplez, encore plus haut, une seconde volée d'escaliers où, à nouveau, vous pouvez voir Piranèse, se trouvant cette fois au bord même de l'abîme. Levez les yeux de nouveau, et vous distinguez une volée d'escaliers encore plus hauts, et là, à nouveau, se trouve un Piranèse en proie à son délire, tout à ses labeurs d'élévation ; et ainsi de suite, jusqu'à ce que se perdent dans les hauteurs obscures

de la salle aussi bien les escaliers inachevés que Piranèse dans son entreprise désespérée. C'était avec la même capacité à croître et à se reproduire infiniment que procédait mon architecture dans les rêves que je faisais. Dans la phase initiale de la maladie, les splendeurs de mes rêves étaient, en vérité, principalement d'ordre architectural ; et je contemplais un faste de cités et de palais que jamais à ce jour l'œil humain ne contempla à l'état de veille, si ce n'est dans les nuages. J'emprunte à un grand poète moderne les vers d'un passage qui décrit, comme une apparition vraiment contemplée dans les nuages, ce qu'en bien des détails je voyais fréquemment dans mon sommeil :

*L'apparition, soudainement dévoilée,
Était celle d'une puissante cité – disons-le franchement
Une immensité d'édifices, se perdant au loin
Et dans une prodigieuse profondeur retirés,
Au loin se perdant dans une infinie splendeur !
D'or et de diamant elle semblait bâtie,
Avec des dômes d'albâtre et des flèches d'argent,
Et d'éblouissantes terrasses sur d'éblouissantes terrasses,
Haut dans les airs ; ici, sereins et éclatants,
Des pavillons en avenues disposés ; là, des tours
Crénelées aux fronts mouvants et couronnés
D'étoiles – illumination de mille gemmes !
La terrestre nature avait créé cet effet
Avec les noirs matériaux de la tempête
Désormais pacifiée ; sur ces fronts, et sur les gorges,
Et les escarpements des montagnes et les crêtes,
Là où les brumes s'étaient retirées,
Pour prendre leur poste sous un ciel céruléen.*

4. Musset, traducteur et libre-interprète des *Confessions*

En donnant un équivalent littéraire au cauchemar piranésien, De Quincey a ouvert un passage entre l'art et la littérature que les romantiques français, par l'intermédiaire d'Alfred de Musset [19], vont emprunter à sa suite avec passion.

Dès 1828, en effet, soit sept ans après la parution des *Confessions of an English opium eater*, le tout jeune Musset en donne une première traduction (*L'Anglais mangeur d'opium*) [20-21]. Il y suit assez fidèlement son modèle mais semble ignorer ou mécomprendre l'intention profonde de son auteur : il traduit les termes « staircase » et « stairs » par « plateau » et « édifice » là où l'on sait pourtant la charge symbolique que revêt le motif de l'escalier chez De Quincey. Plus significatif encore, il ne se donne pas la peine de rendre exactement la merveilleuse fin du texte où De Quincey rend si bien à la hantise de la répétition qu'incarnent les « unfinished stairs and the hopeless Piranesi ». La sensibilité proprement piranésienne du texte de De Quincey s'en trouve considérablement amoindrie.

Musset revient pourtant sur ce passage des *Confessions* qu'il remploie dans un texte beaucoup plus tardif, *La Mouche* (1853) [22], en exploitant cette fois-ci l'esthétique piranésienne dans une direction différente de celle de De Quincey. On voit dans cette nouvelle le personnage principal parcourir les couloirs

innombrables et labyrinthiques du château de Versailles, errant au comble de l'impatience de rejoindre le roi qui se trouve dans la salle de la comédie, épisode que Musset illustre ainsi : « Dans les *Antiquités de Rome*, il y a une série de gravures que l'artiste appelle « ses rêves »... ». Suit la traduction cette fois-ci fidèle du texte de De Quincey à laquelle Musset ajoute, pour conclure : « Cette fiévreuse allégorie représente assez exactement l'ennui d'une peine inutile, et l'espèce de vertige que donne l'impatience ». Revenu au texte original, Musset adopte finalement l'entier parti de De Quincey, mais pour exprimer cette fois-ci le malaise des peines perdues.

Notre esprit devient l'espace où s'inscrivent toutes les déceptions ; il prend de plus en plus l'aspect d'une prison à la Piranèse dans laquelle se déroule son propre drame : « L'esprit de l'homme... ressemble à ces cachots de l'Inquisition où les murailles sont couvertes de tant d'instruments de supplice, qu'on n'en comprend ni le but, ni la forme » (*Proses*).

5. Nodier

Charles Nodier [23], dans son exploration des domaines de la fantaisie et des forces du rêve, devait tout naturellement s'intéresser à Piranèse, chez qui il a sans doute projeté son propre désir de s'emmurer dans un monde onirique.

Parmi toute la série d'imitations et de variations que la diffusion du chef-d'œuvre de De Quincey a inspirées aux écrivains romantiques français, se trouve un texte de Nodier le titre hybride *Piranèse, Contes psychologiques, A propos de la monomanie réflexive* (1833) [24]. Cette analyse introspective, prétexte à un long développement inspiré d'une réflexion sur les *Prisons*, témoigne du mélange d'admiration et d'effroi que l'écrivain éprouve pour l'artiste, comme il renoue avec le côté tragiquement répétitif de la vision déquinceyenne.

Ayant lu, sans doute dans la traduction de Musset, la page fameuse où De Quincey montre le même personnage à tous les paliers de l'escalier piranésien, Nodier interprète cette image comme le symbole de l'effort humain réitérant sans cesse une tâche vaine :

Voici un palais bâti par Piranèse ou par les fées... il est facile de deviner qu'une fatalité invincible force le malheureux peintre à monter jusqu'au comble : obsession étrange que le

sommeil attache à son âme, comme un frappant emblème de la destinée du génie ! Il faut qu'il monte, au milieu des obstacles et des dangers, et qu'il en triomphe ou qu'il meure... Piranèse monte cependant, et, ce que l'esprit a de la peine à concevoir, Piranèse arrive. – Il arrive, hélas ! au pied d'un édifice semblable au premier, dont l'accès présente les mêmes périls, qui exige de lui les mêmes efforts dans une proportion accrue, multipliée par la lassitude, par son épuisement, par sa vieillesse aussi, car il a vieilli en marchant. De la base au faite du premier édifice, il y avait dix siècles des forces de l'homme ! Toutefois Piranèse monte encore, il faut qu'il marche, il faut qu'il arrive. – Et il est arrivé. Il est arrivé, accablé, décrépi, défaillant, faible comme l'ombre de lui-même ; il est arrivé au premier degré d'un édifice pareil aux premiers édifices, qui se renouvelle et se rebâtit tout entier devant ses yeux épouvantés...

Ainsi, le supplice que subit « son » Piranèse n'est-il pas différent de celui de Sisyphe ou des Danaïdes : il consiste à endurer indéfiniment le même tourment. En multipliant l'image d'un même être attelé à la même tâche, Nodier soumet son lecteur à une vision de cauchemar puisqu'à ses yeux, c'est l'existence humaine tout entière qui se trouve soumise à la torture du mouvement répétitif.

6. Piranèse, « démon du cauchemar architectural » de Gautier

On connaît l'enthousiasme avec lequel les Jeunes-France [27] dévoraient les romans gothiques anglais. Parmi les écrivains romantiques qui, par cet intermédiaire, se sont nourri de l'œuvre de Piranèse, Théophile Gautier [25-26] occupe une place singulière, tant par la récurrence des motifs empruntés au graveur que par la variété de leurs usages qui font qu'à son endroit, il est permis de parler de style piranésien.

Le nom de Piranèse apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Gautier en 1835 à propos de cet autre grand rêveur dont il salue déjà le génie, Victor Hugo [28], après la représentation de sa pièce *Angelo, tyran de Padoue*, pour laquelle l'auteur a certainement participé à l'élaboration du décor :

Une qualité que M. Hugo porte à un degré aussi éminent qu'Anne Radcliffe et Maturin, c'est la terreur ténébreuse et architecturale, si on peut s'exprimer de la sorte. Le palais d'Angelo est une construction aussi effroyable que le château d'Udolphe. (...) Piranèse, le grand Piranèse lui-même, ce démon du cauchemar architectural, lui qui sait arrondir des voûtes si noires, si suantes, si prêtes à crouler, qui fait pousser dans ses décombres des plantes qui ont l'air de serpents, et qui tortille si hideusement les jambes difformes de la

mandragore entre les pierres lézardées et les corniches disjointes, n'aurait pas, dans son eau-forte la plus fiévreuse et la plus surnaturelle, atteint à cette puissance de terreur opaque et étouffante. (*Victor Hugo*) [29].

Aussi, Gautier, qui attache une grande importance au décor de théâtre, convoque-t-il fréquemment le nom et l'œuvre de Piranèse dans ses feuilletons dramatiques pour appuyer son analyse. Parfois simple allusion au graveur, les passages qui lui sont consacrés peuvent être très fouillés :

Quelques instants après, nous le voyons dans un cachot, comme Piranèse les entendait, piliers trapus, voûtes surbaissées, murailles vertes d'humidité par le bas, escaliers plongeant dans de mystérieux abîmes » ; « Saisi d'un effroi religieux, nous avons parcouru d'un pied furtif ces immenses palais à la Piranèse, suivant le dédale des corridors, les circonvolutions des escaliers qui pénètrent dans les gouffres et s'élancent dans les cieux » (*Histoire de l'art dramatique*) [30].

7. Théophile Gautier sur les pas de De Quincey

L’empreinte de Piranèse dans l’œuvre de Gautier ne se limite pas aux seules apparitions du graveur dans ses écrits relatifs à l’art dramatique. L’écrivain se pose aussi en héritier de la tradition déquinceyenne. N’est-il pas, d’ailleurs, l’auteur d’un conte – *Mademoiselle Dafné de Montbriand. Eau-forte dans la manière de Piranèse* – [31], publié en 1866, dans lequel le héros est enfermé dans un univers d’escaliers qui le mènent, après des efforts inutiles, à une trappe fermée ?

Suivant la mode de l’opium, remise en vogue à l’époque de De Quincey et par la traduction de Musset, Gautier publie en 1838 un conte intitulé *La pipe d’opium* [32] et, en 1843, le ballet *La Péri*. Cette même année, Baudelaire s’installe à l’hôtel de Lauzun, situé sur l’île Saint-Louis, séjour dont il relatera plus tard les expériences hallucinées dans *Les Paradis artificiels* [34-35]. Cet hôtel avait été choisi également pour demeure par un ami de Gautier, le peintre Ferdinand Boissard, dans les appartements duquel se tenaient les réunions du club des haschischins dont Gautier était membre fondateur.

Dans le *Club des hachichins* [33], l’écrivain, après avoir décrit la phase heureuse de l’ivresse (le *kief*), tente de peindre dans un chapitre intitulé « Le kief tourne au cauchemar » l’état durant lequel il « sentai[t] [s]es extrémités se pétrifier, et le marbre [l’]envelopper jusqu’aux hanches comme la Daphné des

Tuileries ». C'est dans cet état que le haschischin essaie de descendre le grand escalier de l'hôtel de Lauzun et compose pour cela un motif piranésien :

[L'escalier] était à demi éclairé et prenait à travers mon rêve des proportions cyclopéennes et gigantesques (...) en levant la tête, j'apercevais indistinctement, dans une perspective prodigieuse, des superpositions de paliers innombrables, des rampes à gravier comme pour arriver au sommet de la tour de Lylacq ; en la baissant, je pressentais des abîmes de degrés, des tourbillons de spirales, des éblouissements de circonvolutions. « Cet escalier doit percer la terre de part en part ! » me dis-je en continuant ma marche machinale... ». Il ajoute un peu plus loin : « pour vous rendre l'effet que me produisit cette sombre architecture, il me faudrait la pointe dont Piranèse rayait le vernis noir de ses cuivres merveilleux : la cour avait pris les proportions du Champ-de-Mars, et s'était en quelques heures bordée d'édifices géants qui découpaient sur l'horizon une dentelure d'aiguilles, de coupoles, de tours, de pignons, de pyramides, dignes de Rome et de Babylone.

8. Le regard piranésien de Gautier

Le motif piranésien réapparaît de manière inattendue dans un livre essentiellement descriptif, *Tra los montes* (devenu le *Voyage en Espagne*) [36], lors de la description que Gautier donne de l'alcazar de Tolède :

Cet Alcazar, bâti sur les ruines de l'ancien palais maure, est aujourd'hui tout en ruine lui-même ; on dirait un des merveilleux rêves d'architecture que Piranèse poursuivait dans ses magnifiques eaux-fortes... Je me souviens surtout d'un grand escalier d'une élégance féérique, avec ces colonnes, des rampes et des marches de marbre déjà à moitié rompues, conduisant à une porte qui donne sur un abîme, car cette partie de l'édifice est écroulée. Cet admirable escalier, qu'un roi pourrait habiter, et qui n'aboutit à rien, a quelque chose de prestigieux, de singulier.

On retrouve le même thème quelques années plus tard, dans un autre récit de voyage, à Berne cette fois-ci :

Après plusieurs détour dans ce labyrinthe aveugle..., nous arrivâmes à une sorte de voûte sous laquelle s'enfonçaient les marches d'un escalier. Rien ne nous amuse plus en voyage que d'errer à travers un inextricable lacis de ruelles, que de suivre dans un édifice ténébreux des corridors sans fin, des spirales descendant vers des profondeurs mystérieuses. – C'est le plaisir que donnent les romans d'Anne Radcliffe et les eaux-fortes de Piranèse transportés dans la réalité. Aussi tentâmes-

nous, à tout hasard, la descente de l'escalier, *descensus Averni*. Cet escalier aux marches raboteuses, d'une pente assez roide, coupé de loin en loin par des paliers, éclairé de faibles lueurs, avait sous sa voûte écrasée, entre ses parois sombres, quelque chose d'étrange et de sinistre... Au bas de ces degrés, innombrables comme ceux qui se succèdent dans ces cauchemars d'architecture où l'on rêve qu'on cherche à sortir d'un château magique ou d'une ruine maudite, nous débouchâmes sur... l'Aar... » (*Loin de Paris*) [37].

L'insistance avec laquelle le thème piranésien revient dans ces descriptions montre bien qu'il ne s'agit pas ici d'une simple technique descriptive ; elle illustre une sensibilité piranésienne qui influence la manière de voir et de sentir. L'œil de Gautier n'est pas seulement cet organe purement réceptif qui grave sur le fond de la mémoire le spectacle vu. Il semble comme augmenté d'un filtre, un idéal esthétique qui transforme ce qu'il voit : son monde intérieur se prolonge par le regard qu'il pose sur la réalité.

Crédits

Commissaires :

Yoann Brault, ingénieur d'études (Bibl. de l'Institut)

avec la collaboration d'Olivier Thomas, bibliothécaire assistant spécialisé (Bibl. de l'Institut)

Conseiller artistique et scientifique :

Érik Desmazières (Académie des beaux-arts)

Remerciements aux prêteurs privés :

Érik Desmazières

Baptiste Essevaz-Roulet

Vincent Wapler

Remerciements aux prêteurs institutionnels :

Bibliothèque Paul Marmottan (Académie des beaux-arts)

Adrien Goetz, directeur

Louis Paris, conservateur

Bibliothèque Thiers (Fondation Dosne-Thiers)

Sylvie Biet, conservatrice en chef

Communication :

Florine Lévecque-Stankiewicz, conservatrice (Bibl. Mazarine)

Restauration et montage de l'exposition :

Alizée Lacourtiade, technicienne d'art (Bibl. Mazarine)

Hervé Naveau, magasinier (Bibl. Mazarine)

Chrystèle Reisse, magasinière (Bibl. Mazarine)

Ghislaine Vannier, magasinière (Bibl. de l'Institut)

Corinne Yan, technicienne d'art (Bibl. Mazarine)

Bibliographie sélective

Barrier, Janine, *Piranèse*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995

Barrier, Janine, *Les architectes européens à Rome : 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*, Paris, Monum/Editions du patrimoine, 2005

Brunel, Georges (préf.), *Piranèse et les Français. Catalogue de l'exposition tenue à Rome, Dijon et Paris, mai-novembre 1976*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1978

Erouart, Gilbert et Mosser, Monique, « A propos de la notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi » : origine et fortune d'une biographie », dans Georges Brunel (dir.), *Piranèse et les Français. Colloque tenu à Rome, Villa Médicis, les 12-14 mai 1976*, Rome 1978 (Académie de France à Rome, II), pp. 213-252

Ficacci, Luigi, *Giovanni Battista Piranesi : the complete etchings*, Cologne, Taschen, 2011

Focillon, Henri, *Giovanni-Battista Piranesi (1720-1778)*, Paris, Librairie Renouard, 1918

Focillon, Henri, *Giovanni-Battista Piranesi : essai de catalogue raisonné de son œuvre*, Paris, Librairie Renouard, 1918

Hyde Minor, Heather et Pinto, John, « Marcher sur les traces de son père » : The Piranesi Entreprise between Rom and Paris », in Francesco Nevola, *Giovanni Battista Piranesi : predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely*, Rome, Edizioni Quasar, 2016.

Keller, Luzius Georg, *Piranèse et les romantiques français : le mythe des escaliers en spirale*, Paris, Librairie J. Corti, 1966

Mirra, Valeria, « "De pure décoration" , "d'une utilité générale" : la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1790-1810) », *Ricerche di storia dell'arte*, (septembre-décembre 2011), pp.63-75.

Mirra, Valeria, « *Labor omnia vincit*. La manufacture Piranesi de terre cuite de Mortefontaine », dans in Natacha Coquery, Jörg Ebeling, Anne Perrin Khelissa et Philippe Sénéchal (dir.), «*Les progrès de l'industrie perfectionnée*». *Luxe, arts décoratifs et innovation de la Révolution française au Premier Empire. Actes du colloque tenu à Paris les 13-14 juin 2014*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, pp. 117-127.

Poulet, Georges, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, J. Corti, 1985

Préaud, Maxime. « Les prisons libres et closes de Jean-Baptiste Piranèse », *Revue de la BNF*, vol. 35, no. 2, 2010, pp. 11-17

Renaudineau, Bertrand ; Da Silva, Gérard-Emmanuel, *Piranèse : les Prisons imaginaires*, Paris, Gallix, 2014

Sandt, Udolpho van de, « La chalcographie des frères Piranesi : quelques avatars de la gravure au trait », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1978 (1980), pp. 207-220