



Hélène Bocard et Jean-Philippe Garric (dir.)

Architectes et photographes au XIX^e siècle

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Photographes et architectes à Rome au XIX^e siècle

Collaboration et culture partagée, le cas des légendes Chauffourier

Jean-Philippe Garric

DOI : 10.4000/books.inha.7097

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Année d'édition : 2016

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902622



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

GARRIC, Jean-Philippe. *Photographes et architectes à Rome au XIX^e siècle : Collaboration et culture partagée, le cas des légendes Chauffourier* In : *Architectes et photographes au XIX^e siècle* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2016 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/7097>>. ISBN : 9782917902622. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.7097>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

Photographes et architectes à Rome au XIX^e siècle

Collaboration et culture partagée, le cas des légendes Chauffourier

Jean-Philippe Garric

- 1 *Note au lecteur : À cause de la nature complexe du corpus concerné et du caractère encore récent des études sur la photographie romaine de la deuxième moitié du XIX^e siècle, certaines attributions actuelles sont susceptibles d'évoluer. Dans le cadre de cet article, nous avons toutefois préféré nous en tenir à celles aujourd'hui admises dans les publications récentes.*
- 2 Autour des ruines, des édifices et des paysages de Rome, objets d'intérêt et d'études communs aux architectes et aux photographes, les indices de leurs échanges montrent comment les premiers ont sollicité les seconds pour compléter leurs documentations. Mais ils permettent aussi d'inscrire ces relations dans une tradition artistique et culturelle partagée, marquée par l'héritage des architectes peintres des générations précédentes.
- 3 Tommaso Cuccioni, qui jouissait déjà d'une grande notoriété comme graveur, marchand et éditeur de vues gravées de Rome, se lança dans la photographie dès le milieu des années 1850, dans un partenariat, dont on ignore les termes exacts, avec le plus important photographe romain de l'époque, Giacomo Caneva. Privilégiant la production d'épreuves de grandes et de très grandes dimensions, il publia alors deux séries, l'une de format 22 x 32 cm, l'autre deux fois plus grande, soit 33 x 46 cm, à laquelle appartient une vue verticale très classique du temple de la Sibylle à Tivoli, montrant trois personnages posant et regardant l'opérateur [fig. 1]. Ils sont trop loin pour qu'on distingue les traits de leurs visages, mais leurs tenues caractéristiques permettent cependant d'écarter l'hypothèse de simples badauds et de faire quelques conjectures.



Fig. 1 : Tommaso Cuccioni, *Vue verticale du temple de la Sibylle à Tivoli (détail)*, tirage albuminé d'après négatif verre, 46 x 33 cm, Paris, collection particulière.

- 4 Les deux premiers sont accoudés à la balustrade. Celui de gauche, dont la taille et l'apparence sont celles d'un enfant, est habillé d'une veste blanche ou d'une blouse. C'est sans doute un apprenti ou un jeune assistant du photographe, comme on en voit assez souvent sur les clichés de cette époque. Le deuxième, à droite, négligemment accoudé au garde-corps, le regard plongé vers le bas du ravin, porte un vêtement d'une élégance presque excessive, dans un contexte aussi pittoresque et surtout peu urbain : un costume clair trois pièces, un immense chapeau à cylindre assorti et une canne dans la main droite. On dirait qu'il a des moustaches. L'homme, qui apparaît sur d'autres photos contemporaines vendues par Cuccioni, est probablement le marchand lui-même. L'autre se tient debout au centre, légèrement en retrait contre le soubassement du temple, équidistant des deux premiers. Chapeau mou noir à grands bords, longue veste en toile noire, nœud papillon, pantalon et gilet gris : il a toute l'apparence d'un architecte français. Alors, architecte et photographe ? Peut-être. Mais travaillaient-ils de concert, ou était-ce le hasard qui les réunissait ce jour-là au pied du monument ? Au-delà de telles conjectures, si une telle rencontre était confirmée, elle ferait figure d'exception dans la production photographique romaine du XIX^e siècle. Parmi les milliers de vues qui nous sont parvenues, quelques-unes, peu nombreuses, montrent des archéologues à l'ouvrage, en particulier dans les albums Parker, mais les architectes sont rarissimes, voire entièrement absents. Il était pourtant fréquent que le photographe, ou ceux qui l'accompagnaient, profitent de l'occasion pour passer eux-mêmes, comme ici, de l'autre côté de l'objectif.
- 5 Par ailleurs, architectes et photographes travaillaient souvent à cette époque sur les mêmes sites : des édifices qui constituaient de longue date pour les premiers leur principale raison d'entreprendre le voyage d'Italie et qui étaient pour les seconds des modèles adaptés à une époque de temps de pause encore trop prolongés pour saisir le mouvement. Pourtant, en dépit de cette relative lenteur, les performances de la

photographie, disqualifiant le patient travail du dessin, dont elle n'avait pas la valeur heuristique, suscitaient une inquiétude, qui transparait parfois sous la plume d'architectes contemporains, comme lorsqu'Aymar Verdier note en avertissement de son ouvrage sur l'architecture domestique, consacré en partie aux maisons d'Italie :

- 6 « [...] notre travail sera peut-être un des derniers de cette nature permis encore par la science dévouée du dessin ; qu'en effet les procédés nouveaux de la photographie tendent à envahir chaque jour les prérogatives du crayon. Qu'il est vrai pourtant de dire que les lois de la perspective ne peuvent changer et qu'il sera toujours impossible à cette invention récente de reproduire la plupart des monuments que nous avons recueillis de préférence. Les auteurs en général s'applaudissent avec raison d'être les premiers entrés dans une voie nouvelle. Quant à nous, nous nous estimerions plus heureux encore si le sort nous destinait à être les derniers à suivre la vieille voie de l'estampe, pour nous servir de la caractéristique expression de nos devanciers : car malgré l'exactitude mathématique qui est la perfection des produits de la lumière, les œuvres de la main de l'homme auront toujours une expression de vie, un trait d'intelligence qui manquera constamment aux premiers¹. »
- 7 Au-delà de cette opposition formulée dans des termes convenus, mais qui ne sont pas sans évoquer ceux qui circulent souvent aujourd'hui à propos des révolutions induites par le développement des médias numériques, la concurrence de la nouvelle technique et les inquiétudes l'accompagnant n'étaient pas de nature à interdire toute collaboration. Du reste, la mécanisation du dessin avait précédé de plusieurs décennies l'invention du nouveau procédé. S'il n'était pas encore possible, dans la première moitié du XIX^e siècle, de fixer les images directement sur le papier recouvert d'une préparation sensible, par le seul effet de la lumière, on pouvait néanmoins déjà en voir la projection, qu'il était facile de copier manuellement, notamment depuis que les chambres claires, brevetées en 1806 par le Britannique William Hyde Wollaston (1766-1828), s'étaient banalisées. Ce passage d'une lettre adressée depuis Rome par Léon Vaudoyer à son père en 1827 en donne une bonne illustration :
- 8 « Si maintenant je veux parler des objets nécessaires pour travailler, vous conviendrez avec moi qu'il me faut avoir un plomb, un mètre à niveau pour mesurer les saillies puis enfin la chose de première nécessité ici et que vous considérerez, je pense, comme une chose à part ; c'est une chambre claire : avec le pied et la planche cela coûte 60 francs. Elles sont bien meilleures ici qu'à Paris². »
- 9 Certes, en dépit des parentés entre chambre claire et chambre noire, la première n'était qu'un outil au service des *vedutistes* insuffisamment familiers des lois de la perspective, tandis que la seconde permettait à tout un chacun de le concurrencer. Toutefois, l'exemple d'Alfred-Nicolas Normand³, Grand Prix de Rome qui compte parmi les pionniers de la photographie romaine, montre que les architectes ne furent pas les derniers à tester le nouveau procédé. On connaît, par ailleurs, les ensembles d'épreuves rapportées par plusieurs d'entre eux – qu'il s'agisse d'une documentation professionnelle, de collections de vues pittoresques, ou un peu des deux à la fois. La collection la plus emblématique, à cause de la personnalité de son auteur, est sans doute celle de Charles Garnier. On peut penser que s'il choisit d'acquérir auprès de James Anderson une vue de la piazza Navona immergée par le lac estival, c'était moins pour son caractère documentaire que pour la singularité de la pratique urbaine représentée et pour l'atmosphère de l'image, qui tient tout autant au sujet qu'à l'éclairage un peu irréel, caractéristique des négatifs à l'albumine⁴.

- 10 En dépit de leur intérêt, ces cas particuliers ne démarquent pas les architectes d'autres voyageurs cultivés présents et actifs à Rome à la même époque, qui collectionnaient eux aussi les épreuves photographiques et se lançaient parfois dans la prise de vues. Il est d'ailleurs difficile de reconnaître dans la production d'un Normand un regard proprement « architectural », qui distinguerait ses images de la production contemporaine des autres membres du cercle du Caffè Greco.
- 11 Dans les publications architecturales de l'époque, l'expansion de la photographie ne donne pas lieu à des mutations rapides et importantes. Les essais du directeur de la *Revue générale de l'architecture* César Daly pour publier en 1856 deux planches photographiques, dont l'une comporte une épreuve originale sur papier salé et l'autre une reproduction en phototypie⁵, sont bien connus. Mais ces tentatives furent sans suite directe et, dans le dernier volume du même périodique, aussi tard qu'en 1888, on continuait de reproduire les photographies par le biais de la gravure. C'est notamment le cas d'une vue du portail du palais Zuccharì, occupant la planche 1 du volume 45 [fig. 2].



Fig. 2 : Herdey (graveur), *Vue du portail du palais Zuccharì à Rome*, dans César Daly, *Revue générale de l'architecture*, vol. 45, 1888, pl. 1.

- 12 Cette vue est en tout point singulière. Par son objet d'abord, assez loin du rationalisme des premières années de la revue, qui ne regardait pas alors vers l'Italie baroque, par sa technique ensuite, conjuguant l'eau-forte et l'aquatinte, et par son auteur. À ce propos, Daly précise que : « [...] c'est d'après une photographie que la pl. 1 a été exécutée. Je la tenais, ajoute-t-il, de l'obligeance de notre éminent confrère M. Pascal, alors encore élève de Rome [...] ». Plus loin, il note également que la signature de Herdey est le pseudonyme d'un « habile amateur » qu'il aimerait « voir plus souvent au bas des *Planches de la Revue*⁶ ». On connaît donc le nom de l'architecte ayant fourni l'image et le pseudonyme du graveur, mais on ignore l'identité du photographe.

- 13 Jean-Louis Pascal avait été pensionnaire à Rome de 1867 à 1870. C'est donc dans ces années-là qu'il transmit l'image à Daly ; ce dernier ayant remarqué l'étonnant édifice, comme chaque touriste curieux peut le faire, « un jour en allant à la Villa ». Par chance, une autre épreuve ayant récemment rejoint les collections photographiques du musée d'Orsay permet de l'attribuer. Elle provient du fonds Edmond Lebel, peintre, qui, sans avoir été Prix de Rome, séjourna à Rome à partir de 1861⁷, et elle porte le cachet d'Adriano De Bonis. Celui-ci, photographe discret dont le nom n'apparaît pas dans les énumérations des annuaires de l'époque, marquait ses épreuves d'un tampon humide, puis plus tard d'un petit cachet, aussi sibyllins l'un que l'autre⁸, mais qui témoignent certainement d'une conscience de sa propre valeur artistique.
- 14 Les autres éléments connus de son activité permettent de le situer comme un photographe s'adressant à un public plus spécialisé que la masse des visiteurs auxquels s'adressaient les principales agences romaines ayant pignon sur rue, voire comme un prestataire travaillant à la demande pour d'autres professionnels⁹. Loin de se limiter à la représentation des sites et des monuments les plus célèbres, il s'écarte souvent des *sentiers battus*, pour reprendre le titre du premier ouvrage lui ayant consacré une place importante¹⁰. Un autre ensemble de ses photographies appartient au fonds Justin Sanson¹¹, un sculpteur présent à Rome de 1862 à 1866, qui complète ainsi avec l'architecte Pascal et le peintre Lebel une première liste de clients artistes. On sait par ailleurs que certaines de ses épreuves étaient vendues à Paris revêtues du cachet d'Achille Quinet [fig. 3], tandis que Francis Wey fit appel à lui, ou du moins se servit de ses photographies, pour faire réaliser les gravures de son volumineux best-seller sur Rome¹². Dans ce cas non plus, son nom n'apparaît pas, contrairement à ceux des dessinateurs qui assurèrent la retranscription de ses vues dans une technique plus adaptée à l'imprimerie contemporaine. Enfin, et c'est par ce biais qu'on a pu connaître son patronyme, il fut l'un des photographes actifs pour John Henry Parker, en lien direct avec Carlo Baldassare Simelli sur lequel nous reviendrons¹³.



Fig. 3 : Adriano De Bonis, *Vue de la place du capitole à Rome*, tirage albuminé d'après négatif verre, 19,5 x 24,8 cm, monté sur un carton bleuté portant le cachet rouge d'Achille Quinet, Paris, collection particulière.

- 15 L'attribution à De Bonis d'une vue du jardin de la villa Médicis, appartenant au fonds Duban de l'INHA et reproduite ici même par Hélène Bocard [Hélène Bocard, « Le fonds photographique des architectes Ballu (INHA) », fig. 2], s'est également faite par recoupement avec une autre épreuve du même négatif qui porte son cachet¹⁴. Théodore Ballu avait séjourné à Rome dans les années 1840, trop tôt pour en rapporter des photographies, et, si l'on ne connaît pas la date d'achat de ce tirage, il présente une légende manuscrite ajoutée dans le négatif, correspondant à l'exploitation tardive de la plaque de verre par Gustave Chauffourier, à partir des années 1870¹⁵.
- 16 Or c'est justement au sein de cet ensemble d'épreuves, qui portent le même type de « légendes Chauffourier » manuscrites, que figurent de façon récurrente des travaux se distinguant des habituelles vues pittoresques ou des représentations les plus convenues des principaux monuments de Rome, liés à une approche plus spécifique et détaillée intéressant l'architecture ou l'archéologie. Ces légendes, si elles s'inscrivent toutes dans l'image de façon libre, voire négligée, employant un même type d'écriture et se composant toutes d'un numéro suivi du nom de la ville en capitale, puis du nom du sujet en minuscules, ne recouvrent pas pour autant un corpus homogène. Étudiées plus attentivement, elles révèlent au contraire son caractère composite. Si la plupart sont sombres sur fond plus clair, quelques-unes sont, au contraire, claires sur fond sombre et l'on peut distinguer, entre les légendes sombres, celles qui résultent d'une gravure opérée à la plume ou à la pointe sèche dans la couche sensible de la plaque de verre afin de la dégarnir, celles qui furent ajoutées manuellement directement sur le tirage – parfois sur papier salé – et celles, enfin, qui furent contretypées avec l'image [fig. 4]. Cette variété technique dénote la constitution d'un catalogue à partir d'éléments de différentes origines, produits à des époques variées : des plaques provenant sans doute

de l'activité de plusieurs photographes et des lots d'épreuves sans le négatif correspondant, qu'il fallait contretyper pour continuer à les maintenir au catalogue. Les deux auteurs de cet ensemble identifiés jusqu'à présent sont De Bonis et Simelli.



Fig. 4 : Comparaison de différentes signatures de Chauffourier en clair ou en sombre dans le négatif, qui découlent de différentes techniques : gravure dans la couche sensible du négatif, écriture en sombre sur le négatif ou contretypage d'une épreuve légendée.

- 17 Si l'on ne dispose que d'indices ponctuels, comme ceux que nous venons d'évoquer, sur les commandes qui pourraient être à l'origine d'une partie de ces photographies, deux pistes permettent cependant d'explorer plus avant les relations entre ces photographes et les architectes. La première concerne l'analyse de leur production, la seconde leurs parcours personnels. Sur le premier point, certaines séries, par leur nature comme par leur développement, montrent un souci de documentation approfondie d'un édifice, qui relève d'une véritable démarche de relevé photographique. C'est le cas, en particulier, du dossier concernant le palais de la Chancellerie. Si l'on y trouve des vues d'ensemble se rattachant à une production plus courante, il contient aussi des détails spécifiques : chapiteau du niveau bas de la cour, détail de la corniche d'une porte donnant sur la cour au *piano nobile* ou fenêtre d'angle extérieure de l'édifice avec balcon¹⁶ [fig. 5]. Cette dernière image, contrairement aux deux précédentes dont la composition et l'éclairage sont strictement utilitaires, se distingue d'ailleurs par la façon très ambiguë dont est traité l'élément d'architecture, l'auteur utilisant des masses d'ombre en bas et surtout en bordure gauche de la photographie pour créer un effet dramatique auquel font écho les dégradations physiques du sujet : appareil de l'arc en partie disjoint avec déplacement du claveau central ; carreau brisé de la fenêtre ; différence de couleur de la pierre de part et d'autre de la fenêtre en partie basse.



Fig. 5 : Gustave Chauffourier d'après un négatif d'Adriano De Bonis, *Vue de la fenêtre d'angle du palais de la Chancellerie à Rome*, tirage albuminé d'après négatif verre, 24,6 x 18,6 cm, Paris, collection particulière.

- 18 Au-delà du nombre de prises de vue et du caractère détaillé de plusieurs d'entre elles, le reportage sur le palais de la Chancellerie comprend également six photographies exposées de façon strictement frontale, lesquelles, assemblées trois à trois, permettent de reconstituer les élévations complètes de deux travées de la façade extérieure et de trois travées de l'élévation sur cour. Il existe au moins un exemplaire de ces assemblages, monté à l'époque sur carton brun, qui restitue les proportions de l'édifice aussi bien qu'un dessin d'architecture et qui le surpasse par sa précision¹⁷ [fig. 6]. Bien qu'un tel dossier ne soit peut-être pas tout à fait unique en son genre et en dépit du fait qu'on ne connaît pas l'origine de cette entreprise, son caractère exceptionnel permet d'affirmer qu'il ne relève pas d'une politique systématique de couverture des grands palais romains, pour lesquels l'équivalent n'existe pas, mais plutôt d'une démarche spécifique, sans doute liée à une commande.



Fig. 6 : Gustave Chauffourier, *Palais de la Chancellerie à Rome*, montage de trois épreuves albuminées d'après négatif verre sur un même support formant une élévation complète de deux travées de la façade extérieure et montage de trois épreuves albuminées d'après négatif verre sur un même support formant une élévation complète de trois travées de la façade sur cour, New York, collection particulière.

- 19 Cet exemple atteste des liens de collaboration fonctionnelle entre architectes et photographes. Pourtant, il serait restrictif de réduire les échanges entre ces deux milieux à la production de documents photographiques spécifiquement destinés à seconder une étude architecturale, car ces relations s'inscrivent dans un contexte beaucoup plus vaste.
- 20 On ne connaît pas précisément la nature des formations qu'avaient reçues Simelli ou De Bonis. À propos du premier, Piero Becchetti parle de perspective et de gravure¹⁸, tandis que le second, avant de s'engager dans le domaine de la photographie, avait déjà fait paraître, en 1851, un petit traité des ordres d'architecture et la traduction en italien du traité de perspective de Jean Pierre Thénot, ce qui le rattachait nettement à la culture architecturale et, au moins de manière indirecte, à la tradition française des architectes peintres¹⁹. De la première carrière de Simelli, on connaît surtout une suite de quelques gravures à l'aquatinte, dans laquelle se manifeste l'influence du recueil de vues de Rome de Louis-Pierre Baltard²⁰. De ces quelques images, nous n'en retiendrons qu'une. Elle montre à quel point cet acteur déterminant de la production photographique romaine pouvait partager avec les architectes des références issues du monde de l'architecture.
- 21 Cette perspective, intitulée *Roma - Ingresso di una casa alle Quattro Fontane*, représente le vestibule d'un édifice fameux dans les milieux artistiques romains : le palais Tomati, Strada Felice, dans lequel Piranèse s'était installé en 1761 [fig. 7]. Mais il est bien difficile de le reconnaître, car en réalité, l'escalier, qui est ici montré profondément plongé dans l'ombre et précédé d'une grande salle entièrement sombre, donnait sur

une cour et était asymétrique. La configuration plutôt inventive proposée par Simelli trouvait en fait son origine non pas dans un croquis pris *in situ* à Rome, mais dans la consultation d'un recueil gravé publié à Paris et qui était fondamental pour la culture des architectes français élèves de l'École des beaux-arts : celui que Percier et Fontaine avaient dédié aux palais de Rome en 1798 et dont la planche 31 représentait le *Vestibule d'une maison Strada Felice* [fig. 8].



Fig. 7 : Carlo Baldassare Simelli, d'après Percier et Fontaine, *Vue du départ de l'escalier du palais Tomati Strada Felice à Rome*, aquatinte, Paris, collection particulière.

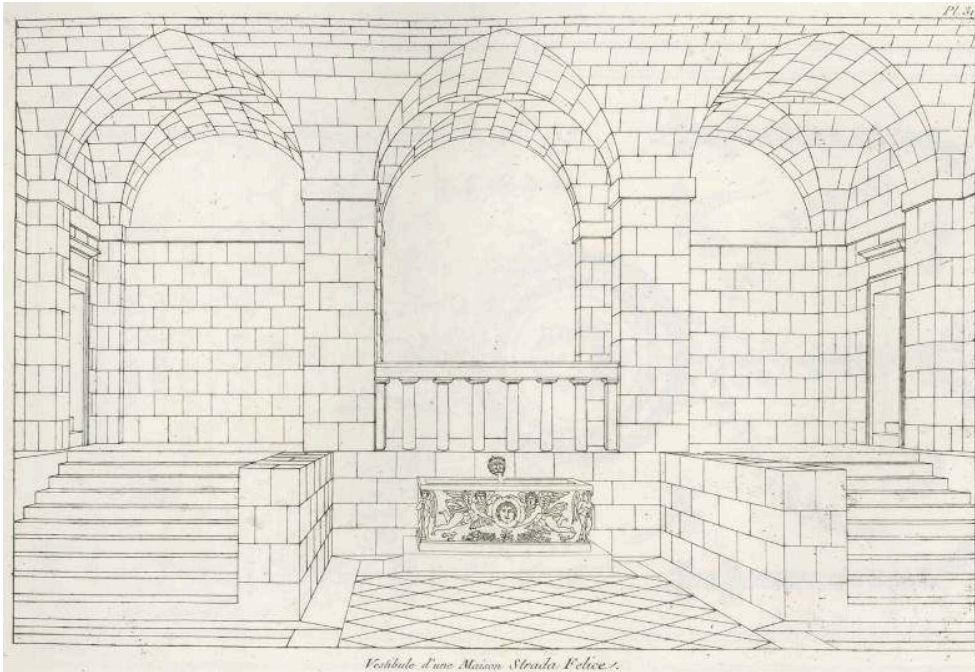


Fig. 8 : Pierre Fontaine, *Vue du départ de l'escalier du palais Tomati Strada Felice à Rome*, dans Charles Percier et Pierre Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, les auteurs, 1798, pl. 31, Paris, collection particulière.

- 22 On voit ainsi comment De Bonis et Simelli, s'ils ont alimenté en photographies le milieu des architectes et des artistes français gravitant autour de l'Académie de France à Rome, s'étaient eux-mêmes nourris de références empruntées à la culture de l'École des beaux-arts.

NOTES

1. Aymar Verdier et François Cattois, « Avertissement », *Architecture civile du Moyen Âge et de la Renaissance*, t. 1, 1855, p. III-IV.
2. Lettre de Léon Vaudoyer à son père, Rome, 11 mars 1827, bibliothèque de l'INHA.
3. Voir le catalogue de l'exposition Normand et celui de l'exposition consacrée aux photographes du Cercle du Caffé Greco : Philippe Néagu, Dr Alfred Cayla et André Jammes, *A.-N. Normand architecte, photographies de 1851-1852*, Paris, Direction des Musées de France, 1978 ; Anne Cartier-Bresson, Anita Margiotta et al., *Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du Caffé Greco*, Milan, Electa, 2003.
4. Voir Bruno Girveau (dir.), *Charles Garnier. Un architecte pour un empire*, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2010, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2010, p. 195.
5. César Daly, *Revue générale de l'architecture*, vol. 14, 1856, pl. 1 (tirage photographique sur papier salé représentant l'escalier du château de Blois) et pl. 41 (photolithographie Poitevin des Halles de Paris en construction).
6. César Daly, *op. cit.*, vol. 45, 1888, col. 24 et suiv. et pl. 1.

7. Épreuve acquise en décembre 2012 auprès de la librairie Plantureux et conservée au musée d'Orsay sous le numéro d'inventaire PHO 2006 2 3 129.
8. D'abord un tampon AdB, puis un petit monogramme DB.
9. Peut-être est-ce ainsi à la suite de la demande de Daly relayée par Pascal que l'image fut réalisée.
10. La principale publication accordant une importance significative à De Bonis reprend cette idée dans son titre. Voir Bruce Lundberg, Maria Francesca Bonetti *et al.*, *Steps of the Beaten Path. Nineteenth-Century Photographs of Rome and its Environs*, Milano, Edizioni Charta, 2007.
11. Ces photographies sont actuellement conservées au musée-château de Nemours et elles apparaissent, sans attribution, sur le portail Arago. Il s'agit notamment des épreuves portant les numéros d'inventaire 110, 112, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125 et 126.
12. Francis Wey, *Rome, description et souvenirs. Ouvrage contenant 346 gravures sur bois dessinées par nos plus célèbres artistes et un plan de Rome*, Paris, Librairie Hachette, 1872. L'ouvrage, qui avait d'abord paru en feuilleton dans *Le Tour du Monde* entre 1868 et 1870, a ensuite connu plusieurs éditions et une traduction en langue anglaise.
13. Voir : Lucia Cavazzi, Anita Margiotta et Simonetta Tozzi (dir.), *An Englishman in Rome. 1864-1877. The Parker Collection in The Municipal Photographic Archives*, Roma, Regione Lazio, 1990 ; Peter J. Holliday, *The Fascination with the Past. John Henry Parker's Photographs of Rome*, San Bernardino, California State University, 1991.
14. Étude Binoche et Giquello, vente aux enchères du 17 avril 2013, Hôtel Drouot, salle 4, lot 63 [consulté le 11 novembre 2013].
15. Voir à ce propos Piero Becchetti, *La Fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Rome, Colombo, 1983, p. 290 et Bruce Lundberg, « A Note about the Photographic Techniques and Identification of the Photographs », dans Lundberg Bonetti 2007, p. 200 et suiv.
16. Ces trois clichés portent respectivement les numéros 1212, 1219 et 1201. S'il ne nous a pas été possible de dresser l'inventaire complet des photographies de la série concernant le palais de la Chancellerie, les épreuves repérées portent des numéros qui varient entre 1195 et 1219, soit 25 prises de vue différentes.
17. Aujourd'hui dans la collection Bruce et Delaney Lundberg que je remercie de me l'avoir signalé.
18. Piero Becchetti, *La Fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Rome, Colombo, 1983, p. 347.
19. Adriano De Bonis, *Regola dei cinque ordini di architettura di Giacomo Barozzi da Vignola*, Florence, A spese degli editori, 1851 ; Adriano De Bonis, *Trattato di prospettiva pratica per disegnare dal vero adattato all'intelligenza di tutti*, Florence, A spese degli editori. Thénot, lui-même élève de Jean-Thomas Thibault, auquel il avait succédé comme responsable du cours de perspective de l'École des beaux-arts de Paris s'inscrivait ainsi dans la filiation directe des architectes artistes qui gravitaient notamment dans l'entourage de Percier et Fontaine.
20. Voir à ce propos Jean-Philippe Garric, « De Percier et Fontaine à De Bonis : vues de la cour de l'ancien palais Mattei à Rome », dans *Mélanges offerts à Pierre Pinon*, Paris, Picard, 2014.

INDEX

Index géographique : Italie, Rome

Mots-clés : Académie de France à Rome, architecture, photographie, Villa Médicis

Index chronologique : XIXe siècle