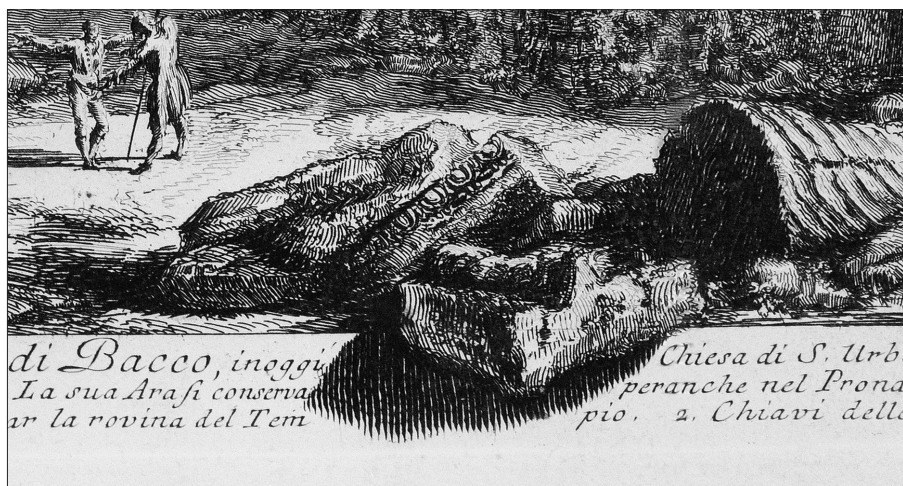


« DEVANT LES RUINES » :
PIRANÈSE, LISIÈRES ET EFFETS DE SURFACE

BERTRAND MADELINE

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES



G.B. Piranesi

« S'approcher fait le jeu de l'éloignement »
Maurice Blanchot

Prendre pour objet de réflexion les *Vedute di Roma* de Giovanni Battista Piranesi dans le cadre d'un questionnement sur la notion de surface – et plus précisément sur les accidents et les altérations dont elle peut être l'objet – c'est avant tout rappeler que l'œuvre gravée de l'artiste s'inscrit au sein d'une tradition iconographique bien établie, celle de la *veduta*. Cette dernière implique, nous le verrons, le souci de l'exactitude topographique et de la profondeur illusionniste.

La *Vue du Temple de Bacchus*, outre le temple noirci et colossal représenté de guingois – c'est-à-dire nous présentant un de ses angles dans un effet de saillie presque menaçant – nous propose un amas de ruines, accumulé, là, sur le bord antérieur de la composition, vers la gauche. Un morceau de bloc dépareillé excède le cadre de la représentation et empiète sur le titre gravé de l'œuvre. Détail effarant dans son incongruité : les ruines, étalées en une longue traînée quasi informe, se déversent jusqu'aux pieds du spectateur, sortant alors du champ de

la circonscription et pénétrant dans l'espace du dicible. Henri Focillon – notons ceci – nous rappelle dans l'ouvrage lumineux qu'il consacre à Piranèse en 1918 que celui-ci tendait à éliminer de plus en plus l'anecdote du cadre de la composition¹. Ce détail n'est effectivement pas systématique dans l'œuvre gravé de l'artiste, mais il a pourtant une certaine récurrence. On le retrouve dans de nombreuses planches, joué sous des espèces parfois légèrement différentes, d'où notre curiosité pour ce phénomène. C'est un geste répétitif, peut-être obsessionnel, une « structure itérative »², qui semble, qui sait, nous murmurer quelque chose d'inaudible. Mais avant même de nous pencher plus avant sur ce dispositif, il convient de faire un petit détour par la tradition.

Fils d'un tailleur de pierre – l'enfant était comme prédestiné à l'agression de son support ou à une technique soustractive – Piranèse naquit le 4 octobre 1720 à Mozano di Mestre, en Vénétie près de Venise. Il a vingt ans lorsqu'il arrive à Rome en 1740. Il se présentait lui-même, on le sait, « architecte vénitien »³ et c'est en tant que tel, formé à la discipline de Vitruve et de Palladio – bien que son bagage de savoir-faire soit également au carrefour de la gravure et des décorations théâtrales – qu'il entre dans la Ville Éternelle. Comme le souligne judicieusement Henri Focillon, Piranèse « fait à la fois la découverte de l'eau-forte et celle de la ruine » (GBP 144). Lien étrange s'il en est. L'ensemble des *Vedute di Roma* est publié en 1748 – sous deux volumes comportant cent trente-sept planches – et l'œuvre, il est utile de le souligner, sera constamment reprise comme une sorte de *work in progress* jusqu'à la mort de l'artiste en 1778.

On peut dire d'emblée que les vues de Piranèse s'inscrivent dans le cadre d'un système de représentation précis, celui de la *veduta* (qui signifie « vue » en italien), attaché d'une manière générale à dépeindre les étendues urbaines avec précision et objectivité⁴. Très détaillée la démarche traditionnelle des peintres de *veduta* se rapproche d'une « esthétique des lumières d'appartenance rigoureusement scientifique »⁵. La raison gouverne la pratique des védutistes qui utilisent d'ailleurs souvent des instruments optiques comme la chambre noire. Aux origines multiples de cette tradition, il faut évidemment rappeler ici Luca Carlevarij (1663-1730) à Udine, qui développe en quelque sorte une imagerie plaisante fondée sur une certaine vérité de la représentation. Ce parti pris se remarque aisément dans son huile sur toile *La Place Saint Marc à Venise* en date de 1709 (Metropolitan Museum of Art, New York) ou encore dans sa gravure au burin intitulée *Veduta della Scuola di San Marco* dans laquelle semble reconduit le

1 Henri FOCILLON, *G.-B. Piranesi* (1918; Paris, infolio, 2001) 223 — Ab GBP.

2 Bertrand PRÉVOST, « L'Action restreinte du non-geste selon Sandro Botticelli », *Revue Murmure Sur le geste*, sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues (Lille: Edition de la Revue Murmure, 2006) 169.

3 Sylvia PRESSOUYRE, « Piranèse », *Encyclopédie Universalis* (Paris: Édition Encyclopédie Universalis, 1985) 742-745.

4 Par extension, le genre s'étend à tout « portrait d'un site que l'on a fait d'après la nature » selon la formule de Claude Henri Watelet. Cité dans Jean STAROBINSKI, *L'Invention de la liberté* (Paris: Skira, 1964) 171.

5 Filippo PEDROCCO, *L'Art à Venise* (Paris: Hazan, 2002) 170.

Toutefois le territoire déployé par Piranèse n'a, force est de le constater, plus rien à voir avec les calmes étendues d'un Carlevarijs. On passe des vues urbaines de Venise, sereines et pleines de clarté, aux sombres champs de ruines désolés de la Rome piranésienne. On passe des étendues vénitiennes domestiquées aux étendues ravagées d'une Rome quasiment étouffée dans l'informe.

Mais que voit-on alors si la géographie qui s'offre à nous s'organise dans l'étouffement, l'amoncellement et le conglomérat des monticules? Nous voyons dans une légère contre-plongée, un temple calciné dont la façade est lézardée. Gigantesque, le motif entre de biais dans l'image, il se dresse et s'élance vers nous comme la proue d'un navire, il fend le regard verticalement et coupe la composition en deux parties. Le rideau rassurant de frontalité tombe alors et les ouvertures latérales s'ouvrent sur des lointains jonchés de gravats et de ruines. La représentation n'offre plus vraiment au regard de point précis de fixation, il semble au contraire qu'elle contribue à l'égarer et à l'étourdir. D'emblée Piranèse adopte une attitude critique en installant son motif afin qu'il soit le plus imposant. Le cadrage piranésien ne stabilise donc pas les formes, il les intensifie. Nous ne déambulons plus sereinement dans le champ visuel piranésien comme nous pouvions le faire dans les configurations frontalisées de Carlevarijs, de Canaletto ou de Vasi. On a plutôt ici le sentiment d'une diffraction et d'une étrange déchirure. Nous nous retrouvons à une espèce de carrefour où tous les chemins, comblés de débris, paraissent improbables. Un parcours oculaire saccadé et morcelé paraît imposé. Les choses ne s'embrassent plus d'un seul tenant et le regard se déploie d'une manière discontinue et syncopée. Et sans doute y a-t-il dans cette indécision et dans cet égarement une sorte de vertige, un haut-le-cœur délicieux dont l'impact se mesure alors amplement.

Comment habite-t-on une *veduta* piranésienne? L'errance, l'étonnement, la stupéfaction, l'étourdissement et la terreur même – principe premier du sublime⁷ – semblent y être des composantes fondamentales. Peut-être faut-il, qui sait, savoir errer dans les ruines, accepter le malaise et se délecter de cette errance.

À l'imagerie plaisante des *vedute* traditionnelles, Piranèse substitue donc une dynamique singulière de représentation. Il articule en quelque sorte une double tradition: celle des paysagistes vénitiens comme Luca Carlevarijs et Antonio Canaletto et celle, issue des inventions et des études scénographiques des peintres décorateurs de théâtre comme Ferdinando Galli dit Bibiena. Ce que Piranèse semble retenir de ce dernier, c'est la démonstration de la scène en angle (*scena all'angolo*), véritable machinerie optique qui contribue à ouvrir violemment l'espace et à diffracter le regard. *L'Étude scénographique* (1730) de Ferdinando Galli, qui se trouve aux Offices à Florence, propose à partir d'un effet central de saillie architecturale, une double fuite perspectiviste creusant l'espace à gauche et à droite.

7 Sur la question du sublime chez Piranèse, voir Didier LAROQUE, *Le Discours de Piranèse. L'ornement sublime et le suspens de l'architecture* (Paris: La Passion, 1999). Sur la question du sublime qui outrepassa la forme, se reporter à Baldine SAINT GIRONS, *Fiat Lux, une philosophie du sublime* (2000; Paris: Vrin, 1993).



Ferdinando Galli dit Bibiena, *Étude scénographique*, dessin, offices, Florence.

L'effet est assez sidérant, le motif semble sortir de l'image et le regard, coupé en deux, clivé, a le choix de la direction. C'est ce que l'on peut ici nommer le point de diffraction bibiénésque. Les scénographies bifocalisées installent une espèce de hors-champ, elles transfèrent le point de vue dans la scène et rendent ainsi le spectateur d'emblée participant. Piranèse retient cette démonstration, et il en tire un argument de construction scénique qui alimente sa pratique de la *veduta*⁸.

Giambattista Piranesi recueille donc, tentons d'être plus précis, l'héritage de la *veduta* – privilégiant frontalité et profondeur, certitude et conquête – et il opère un déplacement par rapport à celui-ci. L'image-*veduta* coagulée aux effets de diffraction optique issus des scénographies à double foyer de Bibiena, devient alors une expérience quasi extatique et hallucinatoire⁹. Piranèse introduit du jeu dans l'espace de la règle, il habite un système, il l'inquiète et va jusqu'à contrarier ou faire vaciller la certitude et la quiétude qui y étaient habituellement associées.

8 John WILTON-ELY, *Piranèse Les Vues de Rome Les Prisons* (Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1979) 10.

9 Nous reprenons ici les principaux arguments développés par Michel Cegarra qui ont fait l'objet d'une première présentation lors d'un cours d'agrégation d'histoire de l'art sur « le goût des ruines » (Université Charles-de-Gaulle-Lille 3) et qui seront approfondis dans un ouvrage à paraître.

La grandeur accablante de l'édifice et son expansion hors de l'image bouleverse la stabilité kinesthésique du spectateur, et ce choc s'avère manifestement redoublé sur le bord antérieur par la boursouffure de la ruine hors des marges.

Gisant au sol non loin de la base du temple et projetant son ombre sur le cartel, ce fragment de ruine intervient, nous le voyons, au point d'articulation de ce que nous avons nommé la diffraction bibiènesque et il l'alimente. L'oblique sur laquelle se déploie cette traînée de débris n'est pas l'axe perspectif sur lequel l'édifice s'installe. Elle nous indique une direction qui n'est pas celle de la fuite perspectiviste vers laquelle le bâtiment nous emmène sur la gauche, mais qui, au contraire, semble nous en éloigner. Peut-être alors contemplons-nous au loin ce que nous ne pouvons atteindre et sans doute sommes-nous invités à passer notre route, là, sur la droite? Les ruines sont manifestement à la croisée des chemins et elles se constituent de ce fait, on le comprend, comme un objet-charnière. Elles offrent la possibilité d'une rhétorique du point de vue décalé qui contribue à inquiéter le cours normal de la lecture par ses effets de polyfocalité. N'appartenant plus seulement à l'espace de la représentation, l'objet ruiniforme contamine l'espace du spectateur, il se projette au-delà de l'espace représentatif et avance vers nous comme une forme en mouvement.

Est-ce là un dispositif d'inquiétude qui livrerait le regardeur au vertige de l'indécision? On ne sait, mais tout semble y concourir. Le sens de lecture, d'une certaine manière, s'inverse, et le point de vue monofocal oscille. Le spectateur est tout à la fois invité et éconduit, sollicité par la profondeur et maintenu à distance par l'opacification du premier plan. Devant cet entassement des ruines sur le bord antérieur, il ne peut sans doute qu'être traversé par un mouvement de recul ou être interpellé par cette obstruction du passage, véritable prolifération du détail loin de toute économie prudente et apaisée, à tel point d'ailleurs qu'il semblerait parfois que les ruines prolifèrent comme une épidémie. Le débord pour Piranèse est donc bien un outil visuel au service d'une véritable scénographie misant sur les effets de composition. On ne pénètre plus orgueilleusement dans l'espace, on recule devant les ruines piranésiennes.

Néanmoins, le spectateur fasciné ou scrupuleux peut tout aussi bien décider d'aller voir plus près cette curieuse et modeste entrée que constitue l'expansion du motif hors des marges. Humble entrée dans l'espace de la représentation puisqu'on y pénètre par le bas, à partir du bord antérieur. La forte présence visuelle de ce curieux dispositif ne suppose-t-elle pas qu'un message puisse s'y adosser, fût-ce de manière implicite? On se souvient probablement de l'escargot

dans *L'Annonciation* de Francesco del Cossa¹⁰, du vase dans celle de Fra Filippo Lippi¹¹, de la sauterelle sur le bord d'un des *Saint Jérôme pénitent* de Lorenzo Lotto, ou encore des damnés débordant le cadre dans *Le Triomphe du nom de Jésus* de Giovanni Battista Gaulli, et l'on ne peut dès lors que s'interroger plus avant sur le lieu et la fonction de ce détail insolite¹².

Doit-on voir là une simple fantaisie décorative? Un simple caprice du graveur? À vrai dire nous ne le pensons pas. Est-ce une manière pour l'artiste d'affirmer sa singularité et de faire valoir sa pleine maîtrise des moyens de représentation? Sans doute mais cela ne justifie pas la présence énigmatique de cet étonnant dispositif ni même sa récurrence. S'agit-il d'un trompe-l'œil? Le surgissement du motif hors des marges de la représentation nous inviterait, d'une certaine manière, à penser en ce sens. En tant qu'objet volumique en expansion, il donne en effet avant tout une «profondeur extraordinaire à l'image» (GBP 226). Opérateur d'espace et de direction, le débord accentue la profondeur illusionniste. L'ombre, à distance, n'est après tout qu'une ombre.

Mais est-ce dire que ce détail ne se désolidarise pas de sa fonction descriptive? Est-ce dire que le signifiant ou la matière-gravure est entièrement vouée au signifié ou au motif représenté? À s'approcher un peu, on perçoit rapidement que la chose n'est sans doute pas faite simplement pour nous tromper puisque la facture n'est pas dissimulée. Sommes-nous encore *dans* l'image ou *sur* la page de la notice? Cet artifice est-il seulement au service de la profondeur? Ne contribue-t-il pas également à altérer le plan pour se donner comme un pur effet de surface? En fait nous le sentons, c'est bien le statut et la nature même du détail qui, à cet endroit, semblent se complexifier.

L'espace du titre sur lequel coule et s'effiloche crûment cette ombre est un espace frontal. Nous ne sommes, partant, plus seulement *dans* l'image mais *sur* la surface de la planche. En un joli jeu de surface, l'ombre s'apparente à une espèce de maculature arrêtant le regard et le détail y devient une espèce de fragment dans la mesure où il fait écart et résistance à l'ensemble. Nous verrons donc de préférence ce clin d'œil scénique comme un effet de réel et non comme un simple trompe-l'œil¹³. Le spectateur intrigué qui décide ainsi de s'approcher de cette altération de la surface se retrouve inévitablement en vis-à-vis avec un pur effet de matière. En effet, dès lors que l'on s'approche, la représentation ne représente plus, la stabilité des aspects laisse place à un «effet de rien». Le détail, nous l'avons dit, échappe à l'ensemble et disloque le dispositif de représentation.

10 Daniel ARASSE, *On n'y voit rien* (Paris: Denoël, 2000) 27-45.

11 Louis MARIN, *Opacité de la peinture* (Paris: Éditions de l'EHESS, 2006) 189.

12 Il ne faut évidemment pas confondre bord et débord. Il y a, de plus, un symbolisme théologique qui s'adosse à la figure de l'escargot et que l'on ne retrouve pas forcément dans le débord de la ruine chez Piranèse. Mais le gastéropode comme le bloc dépareillé occupe une place qui interpelle le spectateur et qui, à ce titre, mérite d'être interrogée. Le rapport de dévotion provoqué par les objets au premier plan dans les représentations religieuses et l'empathie suscitée par la proximité de la ruine appelant une connotation affective trouvent ici un certain écho. Le spectateur est manifestement convoqué. Les marges semblent nous renseigner sur le centre.

13 Le trompe-l'œil n'a-t-il pas la vocation de dissimuler les marques mêmes du procès de représentation?

Tout se passe en effet comme si cette ombre s'effilochant devant nous se donnait soudainement comme « l'affirmation subite de l'existence frontale de la représentation », comme si la gravure – pour reprendre à Georges Didi-Huberman – « ne cessait d'opposer son indistincte matière en contrepoint même de sa vocation figurative et mimétique »¹⁴.

La ruine piranésienne, par voie de conséquence, n'est pas simplement une forme stable inscrite dans la profondeur illusionniste, de l'ordre du représenté, de la circonscription et rentrant aisément dans le cadre de la nomination. Elle est davantage une ombre contaminant l'espace du discours et inquiétant le système traditionnel de la *veduta*. Elle se constitue surtout comme une « syncope » dans la lecture et le récit, comme un « symptôme » dans la représentation¹⁵. L'image gravée de Piranèse, partant, ne se donne pas alors simplement sous l'angle de ce que l'on nomme la « Forme-Peinture » ou Forme-Fenêtre, c'est-à-dire comme une profondeur fictive que l'on traverse¹⁶. Elle se donne davantage comme une image qui avance, une surface qui donne à voir la chair même de sa texture et qui se présente comme représentation à travers l'artifice de l'ombre projetée. Mais ne nous y trompons pas, il ne s'agit pas simplement de dire par là que le débord présente la représentation dans sa fonction représentative. Le débord se donne, certes, comme une sorte de déictique désignant l'espace du représenté¹⁷, et pointant, « dans le champ même, la présence d'un énoncé »¹⁸. L'image se présente en quelque sorte en tant que fiction illusionniste.

Néanmoins, il semble que la situation s'avère plus complexe et plus retorse qu'il n'y paraît et il serait sans doute dangereux ou regrettable d'assujettir ce détail à la fonction exclusivement intellectuelle d'un métalangage. Comme si nous pouvions intellectualiser le dispositif, et lui conférer une valeur exclusivement théorique dont l'unique fonction serait de représenter ou comme le dirait Louis Marin, d'être au service de la « transparence transitive »¹⁹. C'est plutôt, risquons ceci, une pure « présence » en excès qui fait surface, une matérialité opaque bouleversant le cadre et participant principalement à détruire la clôture théorique de la représentation²⁰. C'est, en somme, un événement qui n'idéalise pas ce que nous voyons.

14 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image* (1990 ; Paris : Minuit, 2004) 281.

15 « Ce que l'image-symptôme interrompt n'est autre que le cours de la représentation. Mais ce qu'elle contrarie, elle le soutient en un sens », Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps* (2000 ; Paris : Minuit, 2005) 40.

16 Éric Alliez, Jean-Claude BONNE, *La Pensée-Matisse* (Paris : Le Passage, 2005) 260.

17 Chez Alberti, rappelons ceci, le cadre indique au spectateur qu'il se trouve devant une représentation.

18 Daniel ARASSE, *Le Détail* (1992 ; Paris : Flammarion, 2005) 207.

19 Louis MARIN, *De la représentation* (1994 ; Paris : Hautes études, Gallimard/Le seuil, 2001) 257.

20 À partir de Kant rappelle Vera Beyer, la forme qui cristallise dans le champ artistique la différence entre l'espace fictif et l'espace réel a été traitée en tant que *parergon*. Le cadre est, dans cette optique, extérieur à l'œuvre, et s'y surajoute comme un simple agrément. Voir Vera BEYER, « cadre », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art* (Paris : Armand Colin, 2007) 71-72. Sur le *parergon*, voir Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger* (Paris : Vrin, 1993) § 14, 92, où il est question de domination de la forme sur la matière et où le cadre est une parure. Voir

On sent bien que la tentative de mise au jour des présupposés probables sur lesquels repose ce dispositif ne fait qu'ouvrir un abîme de sens. Permettons-nous ici d'énumérer à gros traits cet étoilement des significations. Michel Foucault nous dirait pour sa part, en pensant à la *Logique de Port-Royal*, qu'«à partir de l'âge classique le signe c'est la représentativité de la représentation en tant qu'elle est représentable»²¹. Philippe Junod rappelle également dans le même ordre que Piranèse nous offre «la virtuosité illusionniste du jeu sur les niveaux de réalité de ses planches didactiques qui fascinent le spectateur sensibilisé au phénomène du *tableau dans le tableau*»²². Louis Marin, quant à lui, nous dirait que le cadre est un objet paradigmatique démontrant que ce qui est exclu d'un discours exerce toujours son pouvoir sur lui et y fait retour²³. Jean-Claude Bonne nous dirait probablement qu'il y a parfois une certaine pratique de l'ornement qui n'est pas simplement décorative mais qui vise à tempérer la prétention des «figures symboliques», à dramatiser la scène, voire à l'euphoriser²⁴. Michel Makarius suggère pour sa part que Piranèse «affirme génialement la supériorité de l'image sur le texte»²⁵.

Et pourquoi ne pas y voir surtout avec Denis Diderot «l'association explicite entre l'exaltation de la profondeur, de l'éloignement et de la distance et une rêverie sur le temps vécu et le temps de l'histoire, où réapparaît le vieux thème du *memento mori*»²⁶. Le bloc saillant hors du cadre serait une figure du temps comme force centrifuge. Et l'ombre projetée sur le cartel désignerait ainsi l'horizon anthropologique du goût des ruines vers lequel Diderot nous ramènerait sans cesse en nous rappelant que devant les ruines, «c'est des ravages du temps que l'on s'entretient»²⁷. Tenter de mettre à jour le statut épistémologique de cet espace en vis-à-vis, on le voit bien, c'est mettre le doigt sur un faisceau complexe de significations.

Pourtant, à bien lire Louis Marin en ce qui concerne le vase dans *L'Annonciation* de Fra Filippo Lippi, ce qu'il faut néanmoins retenir, c'est que l'endroit où se trouve ce vase, là, au bord, marque le lieu de «l'échange invisible entre le regard du spectateur et le tableau»²⁸. Et c'est de la même manière que cette ruine, là, aux lisières de l'image, signale le lieu d'entrée du regard dans la représentation. Cet artifice scénographique – par lequel Piranèse exhibe le montage ou le cadrage du monde – opère visiblement la suture entre deux espaces, celui du spectateur et celui de la représentation. Il se trouve pour ainsi dire à la limite

Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture* (Paris: Champs/Flammarion, 2005) où l'exclusion du cadre est comprise comme refoulement d'une délimitation fondatrice.

21 Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses* (1966; Paris: Tel Gallimard, 2003) 79.

22 Philippe JUNOD, «Tradition et innovation dans l'esthétique de Piranèse», *Chemins de traverse* (Paris: infolio, 2007) 367

23 Cité par Vera BEYER, «Cadre», *Dictionnaire d'esthétique* (Paris: Armand Colin, 2007) 71-72.

24 Jean-Claude BONNE, «Ornemental», *Ibid.*, 327.

25 Michel MAKARIUS, *Ruines* (Paris: Flammarion, 2004) 98.

26 Cité par Philippe JUNOD dans «Ruines anticipées», *Chemins de traverse* (Paris: infolio, 2007) 382.

27 Denis DIDEROT, *Salons*, édition de Michel Delon (Paris: Folio, 2008) 362.

28 Louis MARIN, *Opacité*, 189.

idéale qui sépare ces deux espaces. Et c'est là que Piranèse place ce morceau de bloc, en exergue, devant nous, dans sa matérialité palpable et dans sa nudité déconcertante. Telle est l'expérience qu'il ramène du site archéologique, il ne nous rapporte pas une structure architecturale originelle et suprasensible, une leçon d'architecture abstraite à l'instar de Claude Perrault dans ses *Dix Livres d'Architecture de Vitruve*. Il nous offre quelque chose que l'on peut presque toucher, des saveurs, des sensations, un vécu, en somme, un regard poétique. Ce qui semble alors se dégager de cette intrusion du motif dans l'ordre du discours, c'est bien pour reprendre à Daniel Arasse, une « valeur » qui n'a rien à voir avec un « savoir »²⁹. Piranèse, au fond, c'est d'abord de la sueur.

Le débord nous invite donc, on l'aura compris, à un mode particulier d'observation. En tant que « marqueur d'échelle déterminant la focale », il induit une approche non plus globalisante mais localisante par laquelle le regard scrute attentivement la surface gravée³⁰.

Et ce que nous découvrons alors, c'est que le geste de Piranèse relève d'une véritable gestuelle valorisant les effets de texture sur toute la surface imageante. Le passage qu'opère l'artiste du burin à l'eau-forte et de la ligne aux hachures lui donne les moyens d'une puissante libération de la facture³¹. Son trait fouille, esquisse, zigzague, il se promène, il décrit des spires, trace ici et là des entrelacs, il prolifère en tout sens et permet un rendu plus senti des matières. Il est flexueux, sinueux, serpentiniforme – voire même spiroïdal³² – et ne cerne pas les formes par une délinéation rigoureuse³³. Le travail pulsionnel du trait piranésien n'est pas la figure autoritaire du *disegno* vasarien, le geste qu'il implique n'est plus seulement utilitaire ou fonctionnel, borné exclusivement à la seule fonction descriptive. Legrand, le plus intelligent des biographes de l'artiste ne blâmait-il pas effectivement dans ses planches l'intensité excessive de l'effet (GBP 265) ? Les noirs redoutables – et insupportables selon Legrand – distribués dangereusement par les morsures fiévreuses de l'acide et les tailles véhémentes qui circulent capricieusement avaient évidemment de quoi fasciner et déranger les contemporains du maître aquafortiste habitués à l'eau-forte blonde. Il y a dans la technique de

29 Daniel ARASSE, *Le Détail*, 387.

30 Anne BEYAERT, « Le Monde de la mouche », *Autour de Pierce : poésie et clinique. Revue Protée* 30.3 (hiver 2002) : 99-106.

31 « Le travail d'idéalisation dont procède la géométrie se signalant, dans l'ordre graphique, par la substitution de la ligne au trait ». Voir Hubert DAMISCH, *Traité du trait* (Paris : RMN, 1995) 143.

32 Notons ici le fait que la spirale s'apparente à un ornement entropique. Voir Céline FLÉCHEUX, « La spirale comme ornement entropique chez Robert Smithson », *Paysage et ornement*, Textes réunis par Didier Laroque et Baldine Saint Gironn (Paris : Éditions Verdier, 2005) 151. Nous pourrions peut-être envisager les *vedute* piranésiennes comme des paysages entropiques.

33 Le trait piranésien ne nomme-t-il donc plus les objets ?

Piranèse, risquons ceci, une espèce de « dépense improductive »³⁴, un travail du négatif³⁵.

Il faudrait pouvoir ici relire l'ouvrage d'Henri Focillon sur Piranèse, les chapitres qu'il consacre à l'eau-forte intense, à la conduite des tailles et à la gestion difficile des morsures, pour comprendre que la richesse visuelle d'une *veduta* piranésienne passe par un regard qui scrute les gestes mêmes de l'artiste, le mouvement qu'il donne aux choses. Relisons donc un peu Focillon lorsqu'il nous parle du faire même de Piranèse :

La taille n'est plus à ses yeux le plus court chemin d'un point à un autre, elle circule, elle se rompt, elle suit des méandres, elle obéit à des caprices. Il lui est permis de trembler, puisqu'en tremblant elle fait chatoyer le ton. Le papier est une belle matière, qu'il faut laisser voir, et non pas étouffer sous des travaux monotones. (GBP 256)

Comment ne pas voir ici dans le regard de l'historien cette part-de-l'œil qui ne fait en aucun cas l'économie du bourdonnement gestuel de la surface ? Dans les tailles burinées nous dit-il, « les différents écarts [...] sont prévus par des usages aussi rigoureux que des lois » et il n'y a « ni plus ni moins de passion que pour assembler les différents organes d'une montre » (GBP 244). Le geste de Piranèse, au contraire, est mouvementé, il semble traduire le temps et l'action des forces destructrices rongant le minéral. Sa technique n'est pas mécanique, elle suit, pour reprendre une expression deleuzienne, un « flux de matière » et se fait à l'image du processus qu'elle représente, la surface du minéral rongée et altérée. La « régularité scolaire du burin » n'est donc plus de mise. L'artiste n'est plus dans l'exécution mais dans l'expérimentation, là où le geste, avec passion, consent parfois à se perdre, là où « chaque morsure est un risque total ». « L'acide » écrit Focillon, « qui se précipite en bouillonnant dans la taille de l'eau-forte [...], c'est une gorge après le passage d'un torrent ». « L'encre d'impression [...] s'y boursouffle, elle s'y entasse, et parfois elle déborde » (GBP 243).

Le discours pourrait s'involver longtemps dans ce bruissement de la surface et s'y perdre. Ce qui est ici important pour nous, c'est le fait que cette zone du débord nous fasse passer d'un motif, la ruine altérée et accidentée, à une technique qui repose elle-même sur l'accident et l'altération. Le regard s'arrête devant cette boursouffure matérielle qui se donne alors comme l'« emblème du processus de représentation »³⁶. Curieusement donc, technique et référent coïncident et paraissent œuvrer de concert. Corrosion du cuivre et érosion du minéral se croisent. La manière dont Piranèse utilise l'eau-forte semble redoubler la figure même de la ruine. Le faire heurté et apparent qui accidente le support cuivré

34 Georges BATAILLE, *La Notion de dépense* (1933), *La part maudite*, (1967 ; Paris : Minuit, 2003) 27.

35 « En Occident, le trait, coïncide avec la violence » écrit Hubert Damisch, « il tend à détruire son propre support. » *Traité du trait*, 8-9.

36 Daniel ARASSE, *Le Détail*, 13.

n'est-il pas ainsi à l'image du devenir de l'architecture composée de surfaces rongées et altérées par l'érosion? La correspondance reste étrangement troublante.

Dans la généalogie qu'il trace des *vedute*, Henri Focillon distingue dans le travail de Piranèse une phase lumineuse et linéaire qui laisse vite place à une phase ténébreuse et plus picturale. L'artiste, on le sait, retouchait souvent ses planches. On dit même qu'à la fin, il ruinait presque ses cuivres. N'y a-t-il pas ici une sorte d'attrait des ténèbres? Tout ne se passe-t-il pas alors comme si l'activité de l'artiste se dirigeait elle-même vers sa propre destruction? Le graveur serait, qui plus est, mort en partie à cause des émanations d'acide. Il y a en un sens vraiment de quoi alimenter le mythe Piranèse chez qui la représentation des ruines ne se sépare pas d'une ruine de la représentation³⁷.

Le débord est donc bien un lieu de cristallisation qui nous renseigne sur ce qu'il y a à voir dans ce que l'on regarde. C'est un lieu de passage, de conversion, de glissement, de ligature tout autant que de rupture qui nous invite à voir non pas tant un motif stable mais une forme en perpétuelle métamorphose, non pas un état mais à l'opposé un processus. La transgression des marges ne crée pas un effet de classicisme apaisant, elle ne contribue pas à immortaliser la forme, elle rappelle sa finitude, elle ne la fige pas, elle suppose son délabrement à venir. Quel regard conviendrait-il alors d'adopter devant les ruines de Piranèse sinon celui que Denis Diderot élabore dans ses Salons, loin des systèmes et du dogmatisme des Encyclopédistes? Comment ne pas se référer à l'homme qui élabore la poétique même des ruines, qui repense l'art « en dehors des problématiques traditionnelles du beau » et qui, plongé sur la surface des œuvres a toujours pour tâche de rendre celles-ci à leur processus créateur³⁸ ?

Ce qui effectivement est essentiel pour Diderot lorsqu'il se trouve devant les ruines, c'est d'abord le silence et de ce fait, une forme de non-savoir qui nous dénuode. « À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous, nous restons seul de toute une nation qui n'est plus » écrit-il devant les ruines d'Hubert Robert³⁹. Devant une esquisse de ce dernier, il se demande dans une heureuse formule: « Pourquoi une esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau? C'est qu'il y a plus de vie, et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît ». À suivre Denis Diderot et son « esthétique sans concepts »⁴⁰, ce qu'il faudrait alors chercher dans les ruines de Piranèse, ce n'est peut-être pas seulement un objet de savoir pour érudit mais davantage une poésie silencieuse, non pas l'immuable de la forme mais la mutabilité de la vie, non pas uniquement la longue mémoire des symboliques mais la surface et la patine des ruines, la dispersion et le silence. « Quand on en vient », écrit Jean Starobinski, « à déchiffrer les noms des dieux, à déterrer les coupes enfouies, c'est la fin de l'équivoque

37 André Chastel nous parle d'un « revers de la vision archéologique ». Voir « Piranèse et les Français », *Fable forme figure II* (Paris: Flammarion, 2000) 241-245.

38 Michel DELON, *Diderot Salons*, 28.

39 *Ibid.*, 362.

40 Agnès MINAZZOLI, « Diderot et Chardin : une esthétique sans concepts? », *L'Esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?* (Paris: PUF, 2000) 53-79.

poésie des ruines et de l'ignorance émue qui en était la condition»⁴¹. Comment alors ne pas voir que les ruines ne sont pas simplement l'objet d'un «inventaire méthodique» ou la proie de l'esprit de classification?

L'utilisation que Piranèse fait de l'eau-forte – sa conduite audacieuse des tailles, son économie expressive des morsures – fait évidemment «sortir l'antiquité des discussions et des systèmes» (GBP 24). Sa fenêtre n'ouvre non pas tant sur une leçon d'architecture ou sur une spéculation sur l'idéal antiquisant mais bien sur une sorte d'histoire naturelle. La fenêtre piranésienne peint clairement le vivant et elle incarne la gravure. Elle fait le portrait non pas d'un paysage ou d'une architecture mais le portrait des puissances destructrices qui agissent sur l'édifice, «portrait du ciel et de la terre» travaillant le minéral⁴². L'architecture, comme le dit Didier Laroque, est ici le «support nécessaire à une éloquence de la terre et du ciel»⁴³. Ainsi, dans la fêlure dévisageant la façade du temple, il faut voir l'édifice de la signification qui, lézardé, un jour se fend et s'évanouit dans une récession de petits riens, de petites surfaces, de petites taches.

Tout, visiblement, dans cette *veduta* – c'est ainsi qu'elle trouve son souffle – concourt donc précisément à nous dire le travail du temps, cet ogre qui mange la vie. Les ombres orchestrent la composition avec une saveur profondément dramatique et sont presque à elles seules la figure même de la négativité. Les frondaisons légères qui ourlent la scène, à gauche et à droite, la végétation qui couronne le minéral et qui se découpe sur le ballet agité des nuages ondulants dans le ciel, inscrivent quelque chose comme l'épaisseur d'une durée. La déambulation des personnages au gré des sentiers en lacets trace un déroulement temporel que le débord – véritable extase du temps – ne fait qu'exacerber davantage. Piranèse fait ainsi de l'étrangeté même de son dispositif clivé une «manière élégante» de transposer son terrible sentiment d'un temps dévorant le monde⁴⁴. Et l'ostentation de la surface gravée de redoubler merveilleusement ce propos. Comme les fissures de l'édifice et les dartres des murs lépreux, comme les sillons du cuivre mordu, il y a les rides de la peau et du temps.

Les ruines chez Piranèse, on le sent bien, ne pouvaient pas avoir de cadre ou être mesurées, elles sont une mathématique perdue. Elles ne pouvaient rentrer dans le cadre d'une synthèse idéale ou être «relevées» dans le champ conceptuel. Les ruines font retour sur le plan sur un mode intrusif et deviennent à ce titre cet impensé et cet impensable du cadre classique, une espèce de point aveugle. Le déni de la surface au profit de la profondeur illusionniste et l'angoisse du fragment par la volonté d'une «utopie de totalité»⁴⁵ constituaient peut-être d'une certaine manière deux refoulements propre à la pensée académique? Mais chez Piranèse la domination de la forme sur la matière semble plutôt mise en crise et ce qui est alors pointé du doigt, c'est, semble-t-il, le corset académique dans

41 Jean STAROBINSKI, *L'Invention de la liberté*, 191.

42 Didier LAROQUE, *Paysage et Ornement*, 116.

43 *Ibid.*, 116.

44 Nous reprenons encore ici à Michel Cegarra.

45 Olivier SCHEFER, «Fragment», *Dictionnaire d'esthétique* (Paris: Armand Colin, 2007) 204-205.

lequel le fragment et la surface – respectivement « relevé » et « sublimée » – étaient à leur manière comme « la mouche sur le nez de l'orateur »⁴⁶.

Décidément, chez Piranèse, le plus profond, c'est peut-être la surface. C'est en tout cas par là que nous accédons à l'intimité du geste de l'artiste, et que l'œuvre – dans le droit fil de l'école vénitienne – dévoile les moyens mêmes de son émergence⁴⁷. Comme l'écrit Daniel Arasse, « le tableau trame sa signification par des relations de surface, d'entrelacements, de proximité, d'éloignement », mais le peintre peut aussi « ourdir cette trame »⁴⁸. Le terme est judicieux en effet. La trame bruisse, elle frémit et murmure, elle nous invite à voir le bourdonnement de la surface et le débord devient le lieu d'émergence du sens en tant que fait de sensation et non plus uniquement comme fait de signification. En tant que « point d'étonnement et de brouillage »⁴⁹, la part prépondérante à un premier plan débordant, opacifié ou raviné, sollicite la pensée au niveau des sens et de la sensation et elle convoque donc l'œil au niveau du tactile.

Et c'est pourquoi nous pourrions dire que les gravures de Piranèse marquent non seulement l'assomption du corps de l'artiste dans la représentation mais aussi celle d'un regard haptique annonçant le règne de la surface peut-être au détriment même du symbole⁵⁰. Les planches sollicitent l'œil au niveau des textures, des étoffes et de la facture, et en ce sens, quelque chose nous pousse à déplacer notre intérêt selon une trajectoire qui va « du langage vers la matière de la perception » elle-même⁵¹. Au fond, les ruines sont un peu un bruissement sur la surface, un effet pelliculaire difficilement absorbable par l'approche discursive.

Nous sommes donc finalement peut-être un peu devant les ruines et face au débord comme l'écrivain Bergotte dans le roman de Marcel Proust – *A la recherche du temps perdu* – se trouvait devant la *Vue de Delft* de Vermeer, c'est-à-dire en vis-à-vis avec « le petit pan de mur jaune ». Le regard, fasciné, s'y méduse. « C'est ainsi que j'aurai dû écrire » se dit l'écrivain renvoyé par ce détail aux manques de sa propre écriture et à ses limites. La déflagration visuelle du « petit pan de mur jaune » est une invasion. Et comme l'intrusion de la ruine contaminant de son ombre l'espace du discours, cette invasion concerne non « pas seulement le tableau lui-même, mais le discours qui tente d'en rendre compte »⁵². Ainsi, la puissance du fait plastique ébranle et emporte le regard en un éblouissement qui devient dans le

46 Georges BATAILLE, « Figure humaine » (1929), *Œuvres complètes*, I (Paris: Gallimard, 1970) 184.

47 Daniel ARASSE, « Les Miroirs de la peinture », *L'Imitation, aliénation ou source de liberté?* (Paris: Rencontres de l'École du Louvre, 1984) 63-88.

48 Daniel ARASSE, *Le Sujet dans le tableau* (1997; Paris: Flammarion, 2005) 13.

49 Lucien VINCIGUERRA, *Archéologie de la perspective* (Paris: PUF, 2007) 13.

50 Olivier LONG, « Immanence de l'hystérie. Une « théorie » du signe », *Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze*, *Revue d'esthétique* (Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2000) 39.

51 Anne SAUVAGNARGUES, « De la capture de force à l'image », *Revue d'esthétique* 45, (Paris: Éditions Jean-Michel Place 2004) 51-66.

52 Karine WINKELVOSS, « Devant Tadzio. Lire Thomas Mann avec Georges Didi-Huberman », *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman* (Paris: Édition Cécile Defaut, 2006) 84.

roman de Proust « un *comble* de peinture »⁵³ et qui signe – rappelons-le – la mort même du personnage qui s'écroule devant la « précieuse matière ».

Être devant les ruines, n'est-ce pas alors en quelque sorte accepter que la parole rencontre ses limites ? N'est-ce pas sentir que le débord qui reconduit la créature à sa petitesse puisse être un objet impensable ? La surface des eaux-fortes de Piranèse offre certes la possibilité d'une lecture amoureuse des œuvres capable de capter les mouvements de l'épiderme, les effets de facture qui parlent sous et à travers le représenté et qui transpirent de dessous en dessus. Mais il faut cependant accepter de se confronter alors à un *je-ne-sais-quoi* que le discours ne peut appréhender complètement. Ramenés au pur fait plastique, démunis, et cependant conscients que l'ineffable passe paradoxalement par les mots, nous ne pouvons sans doute que rendre hommage à l'œuvre en renvoyant le regard sur ce morceau de ruines qui n'est sans doute appréhendable qu'à partir de sa propre plasticité et qui n'a peut-être rien à dire au-delà de sa propre apparition. Véritable vertige poétique, les effets de surface semblent échapper à toute clôture et à tout discours et l'œuvre semble ne se donner au fond qu'en tant que défi à la raison. Devant le débord, la parole s'essouffle, balbutie, le langage suffoque, et le sujet est en proie à l'évanouissement.

53 Daniel ARASSE, *Le Détail*, 241. On pourrait sans doute parler ici d'un « comble de gravure ».

BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE, Daniel. *Le Détail*. 1992. Paris : Flammarion, 1996. 460p.
 ———— *Le Sujet dans le tableau*. 1997. Paris : Flammarion, 2005. 158p.
- BATAILLE, Georges. « Figure humaine ». 1929. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1970. 181-185.
 ———— *La Notion de dépense*. 1967. Paris : Minuit, 2003. 231p.
- BEYAERT, Anne. « Le monde de la mouche ». *Revue Protée. Autour de Pierre : Poésie et clinique*. 30.3. Presses de l'Université du Québec, 2002. 99-106.
- BEYER, Vera. « Cadre ». *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin, 2007. 71-72.
- BONNE, Jean-Claude. *La Pensée-Matisse*. Paris : Le Passage, 2005. 367p.
 ———— « Ornemental ». *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin, 2007. 327-328.
- CHASTEL, André. « Piranèse et les Français ». *Fable Forme Figure II*. 1978. Paris : Flammarion, 2000. 241-245.
- DAMISCH, Hubert. *Traité du trait*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1995. 214p.
- DELON, Michel. *Diderot Salons*. Paris : Gallimard, 2008. 608p.
- DIDEROT, Denis. *Salons*. Édition de Michel Delon. Paris : Folio classique, 2008. 608p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. 1990. Paris : Minuit, 2004. 332p.
 ———— *Devant le temps*. 2000. Paris : Minuit, 2005. 286p.
- FOCILLON, Henri. *Giovanni Battista Piranesi*. 1918. Paris : infolio, 2001. 318p.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. 1966. Paris : Tel Gallimard, 2003. 400p.
- JUNOD, Phillippe. « Ruines anticipées ». *Chemins de traverse*. Paris : Infolio, 2007. 539p.
- LAROQUE, Didier. *Le Discours de Piranèse. L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*. Paris : La Passion, 1999. 244p.
 ———— « Peinture de paysage et crise de l'ornement architectural ». *Paysage et ornement*. Paris : Éditions Verdier, 2005. 224p.
- LONG, Olivier. « Immanence de l'hystérie. Une « théorie » du signe ». *Revue d'esthétique. Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2000. 33-42.
- MAKARIUS, Michel. *Ruines*. Paris : Flammarion, 2004. 256p.
- MARIN, Louis. *Opacité de la peinture*. Paris : EHESS, 2000. 263p.
 ———— *De la représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 2001. 396p.
- PEDROCCO, Federico. *L'Art à Venise*. Paris : Hazan, 2002. 191p.
- PRESSOUYRE, Sylvia. « Piranèse ». *Encyclopédie Universalis* (1985) : 742-745.
- PRÉVOST, Bertrand. « L'Action restreinte du non-geste selon Sandro Botticelli ». *Revue Murmure*. Dir Suzanne Liandrat-Guigues. *Sur le geste* (2006). Lille : Éditions de la revue murmure, 2008. 178p.
- SAINTE GIRON, Baldine. *Fiat Lux, une philosophie du sublime*. 1993. Paris : Vrin, 2000.
- SAUVAGNARGUES, Anne. « De la capture de force à l'image ». *Revue d'esthétique. Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2000. 51-66.

- SCHEFER, Olivier. «Fragment». *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris: Armand Colin, 2007. 204-205.
- STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la liberté*. Paris: Skira, 1964. 392p.
- VINCIGUERRA, Lucien. *Archéologie de la perspective*. Paris: PUF, 2007. 164p.
- WILTON-ELY, John. *Piranèse. Les Vues de Rome. Les Prisons*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1979. 304p.
- WINKELVOSS, Karine. «Devant Tadzio. Lire Thomas Mann avec Georges Didi-Huberman». *Penser par les images*. Paris: Éditions Cécile Defaut, 2006. 67-93.