

PIRANÈSE OU LA GRAVURE SAISIE À SA SOURCE.

Bertrand MADELINE

« On peut aussi bien lire les tableaux de ruines comme les figures d'un portrait, voire d'un autoportrait. D'où l'amour des ruines. (...) Comment aimer autre chose que la possibilité de la ruine ? Que la totalité impossible ? »

Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines.*

Lorsque Giovanni Battista Piranesi arrive à Rome en 1740 – il a vingt ans –, la Ville Éternelle est encore par endroits à demi ensevelie dans le sol. La vue intitulée *Temple de Jupiter Tonans et Temple de la Concorde* (ill. 1), eau-forte somptueuse qui fait partie des *Archi de Triomphe* nous montre bien ce funeste et merveilleux spectacle, cet état chaotique des choses. Le promeneur – dans le désordre des éboulis, des monticules et des gravats – déambule quasiment au niveau du faite des édifices. L'antique émerge du sol, morcelé, et impose dans le paysage sa figure brisée. « Qu'est-ce que l'antique à Rome, écrivait Quatremère de Quincy en 1796, sinon un grand livre dont le temps a détruit ou dispersé les pages, et dont les recherches modernes remplissent chaque jour les vides et réparent les lacunes ? »¹.

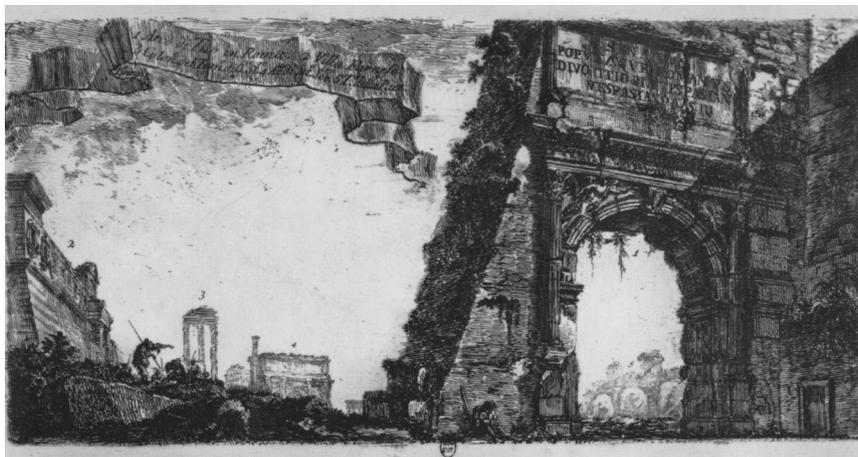


1. G. B. Piranesi, *Tempio di Giove Tonante e Tempio della Concorda* (Archi Trionfali), 1765, eau-forte, 13,4 x 26,8 cm.

¹. A. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, 1989, p. 100.

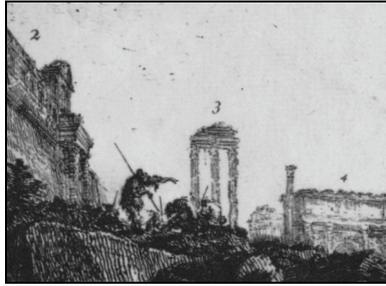
Remplir les vides, réparer les lacunes... D'une certaine manière, les nombreuses *vedute* de Piranèse n'en disent pas davantage : les ruines sont des pages dispersées et flottantes, des mots éparpillés du grand livre détruit de l'Antiquité romaine. Et, à bien lire ici Quatremère de Quincy, il semble que nous soyons devant les ruines comme invités à « visiter avec des mots les broussailles où gisent des fragments de pierres »². Nous pourrions peut-être alors aborder les ruines piranésiennes comme des phrases éparses, comme une écriture biffée par le temps, raturée par les vicissitudes de l'histoire, et que l'entreprise archéologique se doit de reconstituer. Dans cette perspective, mots et pierres ont partie liée.

Par un système de chiffres ou de lettres que l'on retrouve à la fois dans l'image et dans l'espace de la notice, Piranèse permet la localisation, la désignation et la nomination du représenté. Dans l'eau-forte intitulée *l'Arc de Titus à Rome* (ill. 2), on perçoit bien le statut de déictique des personnages et la fonction monstrative des chiffres, lesquels induisent ou proposent un séquençage du regard, une scansion visuelle organisée et désignent ce qu'il y a à voir dans la représentation. L'archéologue nous dirige un peu dans les ruines et il nous empêche de nous noyer dans le continuum foisonnant des apparences, de faire l'expérience de l'ombre, de nous perdre dans les anfractuosités.



2. G. B. Piranesi, *Arco di Tito in Roma* (Archi Trionfali), eau-forte, 12,9 x 26,1 cm.

². Michel Makarius, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, p. 7.



G.B. Piranesi, *Arco di Tito in Roma*, détail.

Les planches de Piranèse associent donc texte et image, elles mêlent configuration visuelle et ordre discursif, dimension documentaire et plus-value poétique, efficacité du fait didactique et puissance du fait plastique, en somme raison et sensibilité. Le projet archéologique fait une bonne place à l'élément poétique, à la passion, à l'espèce de supplément d'âme qui vient habiller l'apparente scientificité de l'entreprise piranésienne. L'archéologie piranésienne est bien, pour reprendre une formule de Jean-Marie Pérouse de Montclos, une « *archéologie poétique* »³. Disons que la *règle* ne se sépare pas de l'*aventure*.

*

Promenades piranésiennes.



3. G. B. Piranesi, *Veduta del Tempio di Bacco* (Vedute di Roma), eau-forte, 38,5 x 62 cm. ING, Rome.

³. Didier Laroque et Baldine Saint Girons, « Piranèse et l'archéologie des Lumières », *La Villa d'Hadrien, Tradition et modernité d'un paysage culturel*, Vogele, 2003, p. 119.

Un temple colossal à demi plongé dans l'ombre se dresse de biais devant nous et nous présente une façade lézardée par le temps et les vicissitudes de l'histoire. L'œuvre est étrangement forte. Elle porte l'épaisseur des ténèbres. Des personnages s'affairent ici et là, certains déambulent ou semblent même livrés à l'errance. Des pariétaires, casse-pierres ou perce-murailles, ourlent l'architecture et se découpent sur fond de ciel déchiré de nuages. Et il y a encore à gauche ce morceau de bloc dépareillé qui, sur le bord antérieur, dans un équilibre instable, excède les limites de la représentation et dont l'ombre portée se répand sur les quelques lignes de la notice. Telle est d'une certaine manière l'économie générale de l'eau-forte intitulée *Vue du Temple de Bacchus* (ill. 3).

Piranèse habite un système de représentation, celui de la *veduta*, et il y introduit du jeu. L'édifice disposé de guingois – c'est-à-dire nous présentant un de ses angles dans un effet de saillie presque menaçant – se dresse vers nous et coupe brutalement la composition en deux parties. La frontalité rassurante du point de vue monofocal propre aux assemblages tranquilles du protocole vedutiste traditionnel est en proie à l'éclatement. Les ouvertures latérales s'ouvrent sur des lointains jonchés de gravats et de ruines, donnant le sentiment d'une étrange déchirure. Nous nous retrouvons à une espèce de carrefour où tous les chemins, comblés de débris, paraissent improbables. La représentation n'offre plus vraiment au regard de point précis de fixation, il semble au contraire qu'elle contribue à l'égarer, à l'étourdir. La puissance de *diffraction* – *diffringere*, mettre en morceaux – à l'œuvre dans cette mise en scène bifocalisée empêche le regard d'embrasser le réel d'un seul tenant. L'éclatement des ruines, inévitablement, dépasse la vision⁴ qui ne trouve pas de repère stable et semble vouée à ne pas constituer ce qui est vu comme un tout univoque. La *scena all'angolo* – héritage bibiènesque – contribue d'une certaine manière à faire naître chez le spectateur le sentiment d'une incomplétude, elle nous laisse cette impression d'une impossible totalité. Et le débord de la ruine au premier plan, jaillissant au-delà des marges et contaminant de son ombre l'espace de la notice, accentue cette impression. Les ruines sont partout⁵.

⁴. Javier Bassas Villa, « La description des ruines et le phénomène saturé », *Protée*, volume 35, numéro 2, automne 2007, p. 39.

⁵. L'irruption du motif vers le spectateur véhiculerait-elle le sentiment que chaque *veduta* puisse peut-être renvoyer aux autres et que la vue de l'immense chantier de fouilles archéologiques, la *Magnificence* de Rome, ne puissent sans doute pas être appréhendables en un tout ? Les *vedute* pourraient sans doute être envisagées comme couplées les unes aux autres et il y aurait une polyfocalité répartie sur l'ensemble des planches, et bénéfique d'un point de vue documentaire.



G. B. Piranesi, *Veduta del Tempio di Bacco*, détail.

Tout se passe comme si les ouvertures latérales, l'oblicité et la bifocalité, étaient pour Piranèse le seul moyen de mettre en ordre le chaos, d'organiser le morcellement, de donner un visage à la fragmentation, seul visage possible de Rome pour l'artiste. Le cadrage piranésien ne stabilise donc pas la forme, il l'intensifie, il ne s'applique pas à la clôturer, il l'ouvre. Devant les ruines piranésiennes, nous ne sommes plus comme « maître et possesseur », la vision ne trouve qu'un égarement⁶.

Voilà qui n'exclut pas la valeur documentaire des ruines, leur statut de document. Le point de vue de biais est d'ailleurs plus riche en informations que le point de vue frontal⁷ : les effets de polyfocalités qui introduisent le vertige servent aussi la raison.

L'imitation piranésienne n'est pas prisonnière de son motif, elle n'est pas assujettie au modèle ; elle se permet au contraire certains déplacements, certaines entorses par rapport au pacte référentiel. L'artiste déplace parfois certains édifices dans un souci de mise en scène et de théâtralisation de l'image, ce que traduit bien l'expansion de la ruine sur le bord antérieur. En rupture avec le principe classique et aristotélicien de monofocalité, Piranèse fait le choix d'un parti pris singulier de mise en scène : il accueille le référent et l'installe dans le vertige désiré d'un régime visuel bifocal. Il y a bien, chez Piranèse, un processus de transcription du motif, un rendu. Comme le souligne Philippe Junod, « l'invention s'intègre à la reconstitution, la fantaisie au relevé », « l'imaginaire éclate au sein même de la transcription »⁸. Au fond, Piranèse *copie pour voir*⁹.

⁶. Javier Bassas Villa, « La description des ruines et le phénomène saturé », in *Protée*, *op. cit.*, p. 39.

⁷. Werner Hofmann, *Une époque en rupture 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1995, p. 346.

⁸. Philippe Junod, « Tradition et innovation dans l'esthétique de Piranèse », in *Chemins de traverse*, p. 357.

⁹. Danièle Cohn, « Copier pour voir », in *Critique*, n°655 décembre 2001, pp. 984-994.

Tout cela n'empêche pas que les ruines préservent une fonction médiatrice, qu'elles restent le support possible d'une réflexion historique, philosophique et morale¹⁰. Elles demeurent encore des lieux de mémoires, elles commémorent. De même gardent-elles encore quelque chose de leur structure originelle, fût-ce un reste quasi informe. Elles « réussissent à garder mémoire d'un principe de construction »¹¹ et elles offrent donc au spécialiste la possibilité d'une reconstitution. Il y a en ce sens un plaisir des ruines comme lieu où « l'esprit s'emploierait à configurer une image perdue »¹², où le sujet viserait la conquête d'un ordre architectural suprasensible, la recherche des formes restituées. Mais il y a aussi le simple plaisir visuel des « aspects détritiques », l'aventure du regard dans les patines de l'oubli et du silence.

Mais alors, les ruines de Piranèse commémorent-elles seulement ? Ne sont-elles pas aussi présences muettes, apparitions silencieuses ? Chez Denis Diderot, les ruines ne commémorent plus vraiment et uniquement, elles ont quitté définitivement ce qu'elles furent, leur forme première et leur raison d'être nous dit Didier Laroque, elles se suffisent à elles-mêmes¹³. Elles apparaissent, là, elles offrent un asile à l'âme inquiète, un refuge au cœur éperdu. Et l'écrivain dans le *Salon* de 1767 de nous dire devant les ruines d'Hubert Robert : « C'est là que je regrette mon amie », « c'est là que je sonde mon cœur »¹⁴. Comment ne pas voir que les ruines piranésiennes sont peut-être aussi le lieu où l'on dialogue avec nos ombres ?

Voilà qui n'invalide aucunement les lectures plus savantes des *vedute*, voilà qui, au fond, les dialectise.

*

Le débord de la ruine : une « négation du tout articulé » (Werner Hofmann) ?

¹⁰. Roland Mortier, *La poétique des ruines en France, ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, 1974, cité par Didier Laroque, *Le Discours de Piranèse, L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Éditions de la passion, 1999, p. 89.

¹¹. Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique*, Champ Vallon, 2002, p. 9.

¹². Jacques Guillaume, « La ruine factice comme traitement poétique du temps », in *Recherches poétiques*, T. II Le matériau. (1976), Klincksieck, 1975, p. 182.

¹³. Didier Laroque, *Le Discours de Piranèse, op. cit.*, p. 92.

¹⁴. Denis Diderot, *Ruines et Paysages*, III Salon de 1767, Paris, Hermann, 2008, p. 339.



G. B. Piranesi, *Veduta della Facciata della Basilica di S. Croce in Gerusalemme*, eau-forte, détail.

Un fragment de ruine gît sur le bord antérieur de nombreuses gravures, et transgresse les limites du cadre gravé de la représentation. L'ombre portée des ruines se répand dans l'espace de la notice et va jusqu'à recouvrir, voir parfois écarter certains mots comme dans la *Vue du Temple de Bacchus* (ill. 3) où le mot *tempio* est littéralement désarticulé, coupé en deux, tout en restant lisible. On peut très bien ne voir là qu'un simple détail transparent et au service de la totalité à laquelle il appartient. Mais on peut aussi y voir également un point de captation du regard, une incongruité, un écart, une excentricité, une ouverture, une déchirure. Et dès lors, on sent bien que le débord de la ruine dans les *vedute* piranésiennes n'est pas simplement pour l'artiste le moyen de ménager à peu de frais une configuration élégante du premier plan. Le fragment écrit Georges Didi-Huberman « ne se rapporte au tout que pour le mettre en question, le supposer comme absence, ou énigme, ou mémoire perdue »¹⁵.

Mais qu'introduit donc le débord de la ruine au premier plan dans les *vedute* piranésiennes ? En termes de composition, on peut dire qu'il insuffle de la *varietas* dans le tout ensemble. Il brise l'uniformité et l'homogénéité sans briser l'unité¹⁶, il introduit la décomposition dans la composition et il étale sous nos yeux ébahis l'hétérogénéité du donné archéologique. L'expansion du représenté hors des marges contribue aux effets de polyfocalité. Elle est comme une extension du vertige bifocal. Dans la *Vue du temple de Bacchus* (ill. 3), l'oblique sur laquelle s'étale la traînée de débris quasi informe qui déborde sur la gauche, n'est pas l'axe perspectif qui nous entraîne dans la profondeur et sur lequel se déploie obliquement l'édifice. Elle semble au contraire nous en éloigner.

¹⁵. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 2004, p. 274.

¹⁶. Pour reprendre la terminologie de Denis Diderot concernant la composition. L'unité ne supprime pas la variété. L'unité accepte la multiplicité, l'hétérogène, l'impureté, alors que la notion d'uniformité les répudie, les refuse, les nie. Arthur Cohen, « De la composition selon Diderot », in *Denis Diderot Écrits sur l'art et les artistes*, Hermann, 2007, p. 293.

On pourrait en fait parler ici longuement du *débord* de la ruine dans les *vedute* piranésienne : *Opérateur d'espace*, il creuse en effet la profondeur illusionniste. *Opérateur de temporalité*, il dilate le temps. *Opérateur de spécularité* ou de « spectacularité » pour reprendre ici à Louis Marin¹⁷, il pointe dans le champ même la présence d'un énoncé, il rappelle le cadrage du monde, il signale « l'opération du bord »¹⁸. Le débord présente la représentation dans sa fonction représentative, il provoque une « hypertrophie de son appareil de présentation »¹⁹. *Opérateur de désordre et de dislocation*, il ne confère pas à l'image un effet d'équilibre et de classicisme apaisant. Il bouleverse sans doute un peu le concept albertien de *finitio* et il introduit une tension entre *forme fermée* et *forme ouverte*. *Opérateur de disjonction*, le débord est de l'ordre de l'entre-deux, il disjoint tout en liant. *Opérateur d'« effrangement »*²⁰, il dénude la représentation. Si chez Poussin le cadre (matériel) habillait le tableau, l'économie piranésienne du bord, elle, dévêt la représentation, et loin de le concentrer, elle éparpille le regard. Tout se passe au fond comme si le thème des ruines ne pouvait pas être à l'étroit dans son cadre. Les ruines, écrit Jacques Derrida, sont ce qui ruinent tout thème²¹.

C'est peut-être ainsi que nous devrions aborder la question d'une « poétique du chantier » chez Piranèse : non plus refus de la dispersion, concentration du regard, orthopédie visuelle, mais davantage *turbulence parergonale*, excentricité, mouvement centrifuge, remise en cause de l'isolement, de la découpe autarcique, du prélèvement autonome propre à la conception classique du bord où « les rayons de l'œil » sont retenus et « non point épars au dehors »²². L'œuvre est ainsi conçue au contraire comme une sorte de « *chantier ouvert* » pour reprendre ici une formule de Michel Jeanneret qui semble convenir à merveille à certaines gravures. « L'opération du bord » ne se sépare pas dans les *vedute* piranésiennes d'un « effrangement » des limites, d'une *poétique des lisières*.

*

« Mais c'est la vie même, toute brûlante de fièvre créatrice » (Henri Focillon)...

¹⁷. Louis Marin, « Mimésis et description », in *De la représentation*, éditions de l'ÉHESS, 1994, p. 255.

¹⁸. Daniel Arasse, « L'opération du bord. Observations sur trois peintures classiques », in *Cadres et Marges, Actes du quatrième colloque du Cicada 1993*, éd. B. Rougé, Pau, Publications de l'université de Pau, 1995, pp. 15-25.

¹⁹. Giovanni Careri, *Envols d'amour. Montage des arts et dévotion baroque*. Paris, Usher, 1990, p. 177.

²⁰. Nous empruntons ce néologisme à Jean Lauxerois dans sa traduction de l'ouvrage de Theodor W. Adorno *L'art et les arts*. Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

²¹. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, RMN, 1999, p. 72.

²². Cité par Daniel Arasse, « Fonctions et limites de l'iconographie. Sur le cadre et sa transgression », in *Die Methodik der bildinterpretation, Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000*, vol. 2, éd. Andrea von Hülsen-Esch et Jean-Claude Schmitt, Göttingen, Wallstein, 2002, p. 557.

Il y a dans la « mythologie » piranésienne une anecdote hautement significative :

Piranesi ne faisait point de dessins finis. Un gros trait à la sanguine, sur lequel il revenait ensuite avec la plume ou le pinceau, lui suffisait pour arrêter ses idées, mais il est presque impossible de distinguer ce qu'il croyait ainsi fixer sur le papier. Ce n'est qu'un chaos dont il démêlait seul les éléments sur le cuivre avec un art admirable.²³

Voilà peut-être un peu de quoi nourrir ici notre questionnement sur ce qu'il en est chez Piranèse du *scénario poïétique*, c'est-à-dire de l'activité artistique considérée sous l'angle de la production elle-même²⁴. Le geste piranésien n'est pas dans l'application froide des règles, il se promène, il accepte l'errance. 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 sinueux, voire même spiroïdal. Il zigzague – signe de folie – et se répand, capricieux, en ne cernant pas les formes par une délinéation rigoureuse. Par le débord et les scénographies bifocales Piranèse inquiétait l'instance du langage à l'œuvre dans le point de vue monofocal, et ce au niveau de la clôture du champ visuel opéré par le cadre gravé²⁵. Cette fois, c'est au niveau du contour – lequel, on le sait, donne un nom aux figures –, c'est en ébranlant la circonscription des figures elles-mêmes, qu'il perturbe la nomination et dérange l'instance langagière. Au fond, Piranèse nomme-t-il encore les ruines ?

« Piranèse », écrit Didier Laroque, « comme Guardi sur la toile, rompt avec la manière habituelle ; au lieu du fini associé jusque-là à la technique de l'eau-forte, il grave en traces rapides et nerveuses, comme sur le mode de l'esquisse. Cela donne à ses gravures leur caractère saisi, intense, palpitant, leur véracité »²⁶. Dans le *Salon* de 1767, devant un dessin du « Robert des ruines », Denis Diderot se demandait 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 »²⁷. Ainsi, la forme fixe, elle stabilise, elle pétrifie, elle est l'élément létal. L'esquisse, elle, donne vie, elle anime, elle est le « *fiat inchoatif* »²⁸. La juridiction intraitable de la règle desservirait en quelque sorte la question de la *vie* et du *vivant*. En évitant le

²³. Henri Focillon, *G. B. Piranesi*, *op. cit.*, p. 129.

²⁴. Dominique Château, « Poïétique (*vs* esthétique) », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, p. 357.

²⁵. « Le découpage, c'est-à-dire la dénomination. » Cette formule de Roland Barthes rappelle que le découpage du réel dans sa perception même est déjà une activité investie et traversée par l'instance du langage », voir Daniel Arasse, *Le détail*, Paris, Flammarion, 2005, p. 284.

²⁶. Didier Laroque, *Le Discours de Piranèse*, *op. cit.*, p. 103.

²⁷. Denis Diderot, *Ruines et paysages*, *op. cit.*, p. 358.

²⁸. Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula 1997, p. 237.

fini et en restant dans le *non-finito*, notre graveur nous plonge en fait en plein chantier. Le fini, la complétude, le terme, évacuent le chantier. L'esquisse, au contraire, le maintient et elle nous y projette. Le faire piranésien offre donc au regard l'espace même du chantier, ce lieu dans lequel ce qui a été projeté et qui est censé advenir, reste là, flottant, dans un léger suspens, en train d'apparaître, dans une sorte d'entre-deux, et n'advient pas complètement²⁹. Avec le non-finito et l'esquisse, l'œuvre n'est peut-être d'une certaine manière jamais vraiment réalisée, le projet n'advient jamais vraiment tout à fait³⁰. Et il y a là peut-être une sorte de promesse...

La véritable perfection passe donc par le manque. Le chantier, c'est alors ici la capacité de la représentation à nous projeter dans un monde qui n'est pas tout à fait là et que l'œil incessamment complète, un univers où tout n'est pas parfaitement clair et lisible, stable et fixé une fois pour toute, et qui stimule activement l'imagination³¹. « L'esquisse », écrit Denis Diderot dans son *Salon* de 1765, « ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins »³².

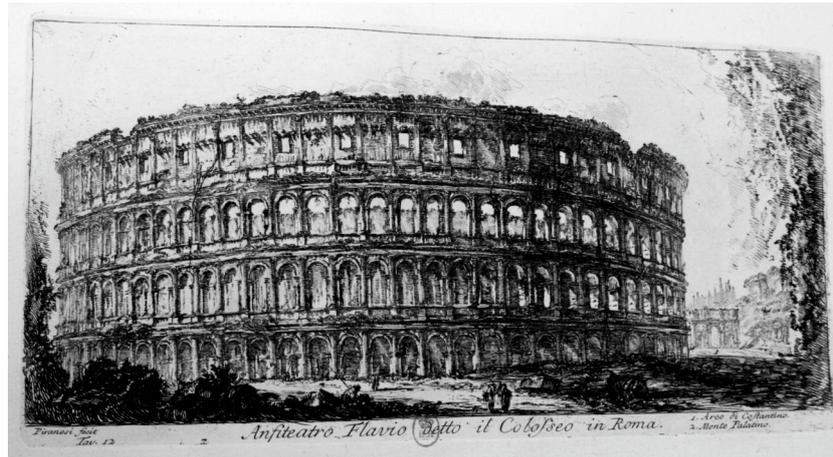
Et à bien regarder les nuées des planches de Piranèse, à se plonger dans la labilité des ciels piranésiens, qui sait peut-être pourrions-nous y trouver des choses. Pourquoi ne pas voir une sorte d'écho à cette joyeuse formule de Diderot dans le détail inattendu d'un visage apparaissant dans l'espèce de brume qui envahit la partie droite de la vue de l'*Amphithéâtre Flavien dit le Colisée à Rome* et qui pourrait sans doute, au regard de sa chevelure, être celui d'une femme ? Présence incertaine, fragile et légère, risquant à tout instant de disparaître dans le brouillard d'où elle surgit furtivement.

²⁹ On se reportera ici avec profit à l'article d'André Chastel « Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé », in *Fables, formes, figures II*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 33-45.

³⁰ « D'un certain point de vue, la manière bâclée de Piranèse peut être comprise comme une mise en cause de l'*ars moriendi* classique, par où l'accomplissement de la vie était trouvé dans sa fin. Piranèse fait dans son œuvre, l'apologie d'un *ars nascendi*, engageant sans fin une renaissance, d'une beauté qui ne se réalise pleinement qu'au sein d'une exécution incomplète. », Didier Laroque, *Le Discours de Piranèse, op. cit.*, p. 103.

³¹ « Je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées ! », Denis Diderot, *Diderot Salons*, Salons de 1765, p. 138.

³² Denis Diderot, *Diderot Ruines et paysages, op. cit.*, p. 359.



4. G. B. Piranesi, *Anfiteatro Flavio detto il Colosseo in Roma*, 1748, (*Alcune vedute di archi trionfali*), 13,2 x 26,2 cm.



G. B. Piranesi, *Amphitéâtre Flavien dit le Colisée à Rome*, détail.

Mais que doit-on voir là ? Un simple jeu visuel ? Une *fantaisie*³³ ? Un art de la suggestion ? Une allusion au mur de Léonard ? Une sorte de *signature figurée* ? La marque de l'intense intimité de l'investissement qui travaille la représentation ? Les traces du sujet de l'énonciation au sein de l'énoncé ? Piranèse joue visiblement sur la potentialité et l'ambiguïté des images, il rend l'*image potentielle* en insérant dans les nuages une forme anthropomorphique dont la signification iconographique demeure, on en conviendra, tout à fait équivoque. A l'instar de Mantegna dans son *Saint Sébastien* et du détail du nuage en forme de cavalier, on pourrait sans doute, pour reprendre à Daniel Arasse, reconnaître tout de même dans cette apparition imprévue et discrète

³³. Chez Kant, comme le rappelle Bernard Vouilloux, « la *Phantaisie*, qui est une modalité de l'imagination productrice (*produktiv, dichtend*), recouvre toute production d'images involontaires se développant à partir de phénomène tel que le flamboiement d'un feu de cheminée ou les remous d'un ruisseau coulant sur les pierres », « Fantaisie », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, *op. cit.*, p. 189.

« un motif inspiré par le passage où Alberti évoque le plaisir que la nature elle-même prend parfois à peindre »³⁴. Ce sont les thèmes de la *natura naturans*, voire de la *natura artifex*³⁵ qui semble surgir dans cette présence subtilement ouatée dans les nuages.

L'économie générale des vues de Piranèse demeure, certes, une économie mimétique. Mais pourtant, chaque trace de l'outil, chaque morsure, chaque taille, n'est pas nécessairement vouée à signifier de loin quelque chose qui est représenté, n'est pas forcément au service d'une économie mimétique, n'est pas inévitablement « relevée » dans les rets de la transparence de la représentation. L'ombre, qui éclate sur le papier et s'effiloche crûment devant nous, ne laisse apparaître au fond que les rais de la pointe balafrant le cuivre qui pendent comme une frange sur le blanc du papier. On fait l'expérience de l'*opacité*. Cet effet matériel de surface nous rappelle que la profondeur et la *transparence* de la fiction illusionniste (le regard qui se promène dans les ruines), ne se sépare pas des « ombres de sa morne moitié », de « sa face à jamais nocturne »³⁶, c'est-à-dire de ses effets d'opacité (le regard qui bute aussi sur une surface gravée). Disons que la manière bâclée de Piranèse ne consent pas à s'évanouir complètement dans la « transparence transitive » de l'image³⁷.

Comme si les *vedute* piranésiennes invitaient uniquement le spectateur – exigence de la pensée classique – à demeurer à distance, ce bon lieu du regard. Elles invitent tout autant à transgresser cette volonté de « fixer l'œil » et peuvent tout aussi bien incarner le refus d'une mise à distance du matériau de la gravure, le refus d'effacer les traces du travail physique de la matière. L'ombre – ou la tache (*macula*) –, qui s'épanche dans la partie inférieure de nombreuses gravures et opacifie l'espace du logos archéologique, reflète sans doute la gravure elle-même dans sa nudité³⁸. Piranèse semble nous montrer par là que la gravure « ne procède jamais qu'en tachant son support »³⁹.

Et cette inscription dans un frontispice du maître, discrètement placée sur le bord d'une palette de peintre, de nous éclairer sur la manière de procéder de Piranèse : « col sporcar, si trova ».

³⁴. Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2005, pp. 32-33.

³⁵. Voir à ce sujet Philippe Junod, « Du *compenimento inculto* à l'œil sauvage », in *Chemins de traverse*, pp. 468-469.

³⁶. Louis Marin, « Les fins de l'interprétation », in *De la représentation*, p. 181.

³⁷. Louis Marin, « Mimésis et description », *De la représentation, op. cit.*, p. 257.

³⁸. François Lecerclé, dans son article sur *La Raie* de Chardin intitulé « Le regard dédoublé », parle d'une peinture qui montrerait son sexe, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Gallimard, n° 44, Destins de l'image, automne 1991, p. 121.

³⁹. Daniel Arasse, « Les miroirs de la peinture », in *L'imitation, aliénation ou source de liberté ? Rencontre de l'Ecole du Louvre*, 1984, p. 76.



5. G. B. Piranesi, *Frontispice*, *Raccolta di alcuni disegni del Barberi da Cento detto il Guercino*, 1764, eau-forte, 48,1 x 35,5 cm.



G. B. Piranesi, *Frontispice*, détail.

Cette admirable formule que l'on pourrait traduire ici de diverses manières – « En tachant l'on découvre » ; « Salir pour découvrir » ; « Dans la souillure est l'invention »⁴⁰ – semble annoncer comme le note Philippe Junod, « le trouver en faisant » de Delacroix⁴¹. Trouver en faisant... Comprenons ici sans aller jusqu'à parler de poétique de l'aléatoire, que ce n'est pas forcément le projet, disons le *concelto interno*, l'« idée », qui vont orchestrer toutes les directions de la recherche ou tous les gestes de la pratique artistique. Il y a une part de détermination par l'indéterminé. Il n'y a pas simplement report, application stricte des règles, mais davantage chemins de traverse, possible vagabondage de la pointe⁴². Que voit-on d'ailleurs sur cette palette ?

⁴⁰. Nous devons à Yves Hersant les trois traductions possibles de cette formule piranesienne.

⁴¹. Philippe Junod, « Du *compenimento inculto* à l'œil sauvage », in *Chemins de Traverse*, p. 478.

⁴². Ainsi, l'invention ne se sépare pas de la maculature. Nous ne sommes en effet peut-être pas si loin ici, mais bien sûr avec certaines différences bien marquées, des voies tracées par la technique du *compenimento inculto* de Léonard de Vinci.

Un amas de « couleur », un chaos, une confusion de petites taches. N'est-il pas curieux de noter que notre graveur inscrive cette formule sur une palette ? Pourquoi cette *insertion auctoriale*⁴³ se fait-elle dans un environnement pictural ? On ne sait, mais peut-être faudrait-il parler chez Piranèse d'*eau-forte éloquente* ou de *gravure incarnée* et inviter à penser la picturalité des eaux-fortes piranésiennes non loin du développement d'une esthétique « coloriste » de la peinture au XVIII^e siècle, dans la mesure même où celui-ci s'accompagne d'une nouvelle conception du dessin considéré non plus seulement du point de vue intellectuel, comme dessein, comme une idée, mais du côté de sa valeur expressive, comme matérialité.

Gravure nue... Voilà qui pourrait donc peut-être désigner ici un certain type de gravure qui aurait moins pour visée – nous reprenons à Daniel Arasse – « la vérité ou l'exactitude régulière de son imitation que l'effet esthétique même »⁴⁴ de son médium, c'est-à-dire de la gravure elle-même dans sa *matérialité palpable* et dans sa *nudité déconcertante*. L'imitation n'y vise-t-elle pas moins l'effet de vérité que le plaisir lié à l'effet propre de l'eau-forte et de sa dimension picturale ? Piranèse démontrerait la gravure nue saisie « à sa source » pour reprendre la belle formule de Giovanni Paolo Lomazzo⁴⁵. La gravure exposerait le lieu où la « vraie pratique et la méthode du travail » se reflèterait, « à la manière dont l'homme, en se fixant dans l'eau, s'y reflète tout entier »⁴⁶. C'est que d'une certaine manière « tout peintre se peint ».

C'est peut-être en ce sens que l'on peut envisager la question d'une « *poétique* du chantier » : l'action créatrice s'incarnant dans l'œuvre⁴⁷ et, loin de consentir à dissimuler sa manière dans la transparence de l'énoncé, l'exhibe généreusement aux yeux du spectateur. Piranèse nous montre l'intimité qui lie la représentation au processus même de sa création⁴⁸. En laissant visible les traces de l'outil qui l'a suscitée, l'œuvre dévoile les moyens mêmes de son émergence, elle laisse visible son processus de gestation⁴⁹.

Les implications et la portée théoriques de ce phénomène ne peuvent pas ici nous échapper. Piranèse exhibe sa manière et, partant, il signale par là que l'auteur ne préexiste pas à l'œuvre, que celui-ci n'a d'existence qu'à travers les traces qu'il y inscrit. L'auteur n'existe qu'à

⁴³. Nous reprenons la formule de Victor I. Stoichita, *L'Institution du tableau*, Droz, 1999, p. 289.

⁴⁴. Daniel Arasse, « Les miroirs de la peinture », in *L'imitation : aliénation ou source de liberté ?* p. 69.

⁴⁵. Daniel Arasse, « Les miroirs de la peinture », où la formule concerne une peinture perdue de Giorgione, mais aussi désigne les productions picturales de Titien, p. 72.

⁴⁶. Daniel Arasse, « Les miroirs de la peinture », *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷. Olivier Quintyn, « Poétique », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁸. Daniel Arasse, « Les miroirs de la peinture », *op. cit.*, p. 73.

⁴⁹. « Le produit fini inclut et expose les traces de sa production », l'art « s'élabore comme un événement en cours de réalisation » écrit Michel Jeanneret. Voir *Perpetuum mobile*, *op. cit.*, pp. 238-239.

travers les marques d'énonciation qu'il introduit dans l'énoncé. La manière bâclée de Piranèse rend visible – et nous reprenons là une formule de Jacqueline Lichtenstein – « le dynamisme propre à cette forme particulière de pensée qui est à l'œuvre dans la création artistique, une pensée qui prend corps instantanément et qui n'existe pas en dehors du geste qui l'exprime, ou plutôt dans lequel elle s'exprime »⁵⁰.

Le *non-finito* ou le mode de l'esquisse introduisent donc la possibilité d'un geste non plus simplement transitif, transparent au signifié, porteur d'une signification univoque, mais intransitif, vecteur d'*opacitas*, capable de s'autodésigner. L'image est aussi l'« image du geste »⁵¹ et elle appelle un regard proche caressant la surface biffée, rayée, zébrée par l'économie tremblée des tailles et mordue par la gestion fiévreuse des morsures. Le geste porte non seulement l'image mais il se porte lui-même et, par voie de conséquence, la valeur expressive du dessin ne se prête plus aisément à une lecture sémiotique. L'éloquence des gravures de Piranèse, l'expressivité de l'eau-forte intense par laquelle l'artiste trouve peut-être ici le moyen de produire une espèce d'*équivalent oratoire propre à rendre l'éloquence du coloris* (lequel ruine toute possibilité d'énonciation)⁵², reposent sans doute sur une qualité de silence, un pouvoir de priver le spectateur de la parole.

Il semble enfin que nous puissions dire de l'« archéologie poétique » piranésienne qu'elle est une *archéologie* profondément *éperdue* dans laquelle le visuel, l'image, s'imposent fortement et ce parfois au détriment même de l'ordre discursif. Piranèse vise-t-il au fond vraiment une totalité ? Il était, rappellent Didier Laroque et Baldine Saint Girons, obsédé par la constitution de catalogues et d'encyclopédies⁵³. Mais quand bien même viserait-il une totalité, ne donne-t-il pas, ne serait-ce que dans ce débord de la ruine hantant le premier plan de nombreuses eaux-fortes, une sorte de réponse au désir de systématisation scientifique qui fait des ruines l'objet d'un inventaire méthodique et la proie de l'esprit de classification ? Les *vedute* de notre aquafortiste ne visent-elles pas davantage le ravissement, l'émerveillement, et ce au détriment même de la vérité, de l'objectivité et de la légitimité scientifique ? Ne sont-elles pas emportées presque à leur corps défendant même vers ce qui déborde le savoir ?

En fait, ce qui meut l'« archéologie poétique » piranésienne, c'est bien la *curiositas*. Et la curiosité, rappellent Didier Laroque et Baldine Saint Girons, « est entièrement occupée par l'acte

⁵⁰. Jacqueline Lichtenstein, « Dessin », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, *op. cit.*, p. 144.

⁵¹. « La temporalité créatrice » écrit Gaëtan Picon, « est à son comble dans ces images où nous voyons moins l'image que nous sentons la touche (...), l'image n'est qu'une image du geste. » Cité par Daniel Arasse, *Le détail*, p. 244.

⁵² Nous reprenons cette formule à Jacqueline Lichtenstein. Voir, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999.

⁵³. Didier Laroque et Baldine Saint Girons, « Piranèse l'archéologie des Lumières », *op. cit.*, p. 108.

de saisir les choses grâce à l'organe de la vue, non pas pour comprendre ce qui aura été perçu mais exclusivement pour voir »⁵⁴. « Instable, dispersée, la curiosité n'acquiert foncièrement aucun savoir »⁵⁵. L'archéologie éperdue de Piranèse c'est donc au fond l'unique besoin d'une recherche passionnée et incessante, le seul désir d'une observation exaltée visant sans doute davantage le cheminement ravi et non la fin, l'étonnement et la sidération plutôt que la reconnaissance objective, le terme du projet, c'est-à-dire sa clôture dans les rets d'un savoir.

Finalement, nous restons peut-être devant les gravures de Piranèse comme face à ce brasier dont nous parle Walter Benjamin lorsqu'il compare l'œuvre d'art à un bûcher enflammé devant lequel le commentateur et le critique se tiendraient, respectivement, comme un chimiste et un alchimiste. « Alors que pour celui-là, écrit Walter Benjamin, bois et cendres restent les seuls objets de son analyse, pour celui-ci seule la flamme est une énigme, celle du vivant »⁵⁶. Devant les eaux-fortes du maître, ne demeurerons-nous pas, non pas seulement comme le chimiste pour lequel seule la chose en soi, l'analyse et la reconnaissance objective, n'ont de valeur, mais peut-être surtout comme l'alchimiste que seul fascinent l'étonnant et prodigieux flamboiement, l'oscillation étincelante d'une flamme happant le regard et réduisant les mots au silence ?

Bertrand MADELINE
EHESS, Paris

⁵⁴. Didier Laroque et Baldine Saint Girons, « Piranèse et l'archéologie des Lumières », *op. cit.*, p. 115.

⁵⁵. Idem, p. 115. « L'archéologie curieuse n'est pas une histoire ; elle ne cherche qu'à voir. Les planches documentaires de Piranèse entendent par-dessus tout rendre visible ».

⁵⁶. Walter Benjamin, « Les Affinités électives de Goethe », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 275.