

Au-delà de l'Utopie : le désenchantement piranésien

Pierre Boudon

Volume 9, numéro 1, 1985

Utopies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/006239ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/006239ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boudon, P. (1985). Au-delà de l'Utopie : le désenchantement piranésien. *Anthropologie et Sociétés*, 9(1), 65–82. <https://doi.org/10.7202/006239ar>

AU-DELÀ DE L'UTOPIE: le désenchantement piranésien



Pierre Boudon
Département de communication
Université de Montréal

...En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abimées de la Carte; des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.

Suarez Miranda, *Viajes de Varones Pridentes*,
Lib. IV, Cap. XIV, Lérida 1658
(Cité par Jorge Luis Borgès)¹

Introduire l'œuvre de Piranèse dans un colloque consacré à l'utopie peut surprendre au premier abord. En quoi ce graveur, magistral au demeurant, a-t-il joué un rôle dans la fondation d'une utopie au même titre que Campanella, More, Cyrano de Bergerac, et bien d'autres ayant ponctué l'histoire occidentale sous cet aspect ? Justement, je veux montrer ici qu'à l'opposé de ces propositions utopiques, pleines, constructives, anticipatrices d'un Nouveau Monde (par contraste avec un Ancien) – desquelles procèdent encore bien des pensées contemporaines – Piranèse a conçu, pour la première fois peut-être, une utopie négative, pour reprendre l'expression de la très belle étude due à M. Tafuri².

¹ Jorge Luis Borgès, *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, Le Rocher 1951, U.G.E., Paris: 129-130; citation que nous empruntons à L. Marin : « L'utopie de la carte », chapitre 11 de son recueil *Utopiques : Jeux d'Espaces*, Édition de Minuit, Paris 1973.

² Cf. « Piranèse : l'Utopie négative dans l'architecture », *Architecture d'aujourd'hui*, 184, mars-avril 1976: 93-108; traduction française de « GB Piranesi : l'architettura come utopia negativa », *Angelus Novus*, 20, 1971. Voir également son ouvrage : *Projet et Utopie*, chapitre 1: « Les aventures de la raison : naturalisme et urbanisme au Siècle des Lumières », Dunod, Paris 1979; traduction française de *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Bari 1972.

Trois formulations préliminaires peuvent déjà retenir notre attention quant à ce rapport à l'utopie : l'*architecture*, soit l'acte de bâtir selon des plans et une harmonie; le *livre* (la gravure s'oppose en cela à la peinture) et toute utopie est d'abord un livre comme le note bien L. Marin à propos de l'Utopie de More; la recherche d'une *origine*, même si l'utopie est projective dans un au-delà (géographique et temporel) par rapport à un présent que l'on peut qualifier de « critique » (tout texte utopique est symptomatique d'un tel moment). Enfin, subsidiairement chez Piranèse mais qui a été relevé par Tafuri, les conséquences d'un contrat social.

Ces quatre thèmes sont littéralement soudés dans l'œuvre piranésien mais leur finalité va inverser les termes d'un rapport utopique conventionnel.

Deux mots sur notre auteur : né à Venise en 1720, il fut apprenti chez son oncle Matteo Lucchesi, architecte et ingénieur adjoint au *Magistrato delle Acque* (en d'autres termes, le « service des eaux », essentiel dans une telle ville); il étudiera la perspective avec Carlo Zucchi et la scénographie avec des membres de la famille Bibiena et les frères Valeriani, avant d'arriver à Rome, sa ville d'adoption, en 1740.

Premier séjour (1740-1743); deuxième séjour, celui-là définitif de 1744 à 1778, date de sa mort, en ajoutant qu'il ne quittera Rome et sa campagne que pour de très courts séjours à l'extérieur.

Ses gravures les plus célèbres sont sans doute les *Carceri* (cf. « prisons », deux éditions 1745, 1760) auxquelles il faut ajouter un recueil de *Capricci* (cf. « Caprices ») précurseur de celles-ci et tout à fait dans la manière vénitienne des vedutes; après, les *Antichità romane d' tempi della Repubblica* (1756), puis *Della Magnificenza ed Architettura d' Romani* (1761) résumant ses théories sur l'architecture romaine; puis, *Il Campo Marzio dell' antica Roma* (1762); enfin, on doit ajouter un travail d'architecture et de décorateur que nous ne ferons qu'évoquer.

Piranèse, nous l'avons dit, n'est pas un instaurateur au sens que lui a donné F. Choay³, au même titre que More et Alberti, mais un restaurateur : il ne propose pas un monde au-delà mais il reconstitue un monde en-deçà, qui a été, lequel présentait encore à son époque les signes d'une u-topie : la Rome antique (républicaine et impériale), présente partout et nulle part sous la forme de ruines : dont il ne reste que des fragments. Mieux, Piranèse réécrit l'histoire, ce qui l'a entraîné à de vives polémiques avec certains de ses contemporains : cette « romanité » antique ne serait pas dérivée de l'art grec mais de l'art étrusque (lui-même relevant directement d'un proto-art égyptien); soit une antériorité sous-jacente à une autre et située en un même lieu (le Latium) que cette romanité. Utopie enchâssée dans une utopie, régression

³ Cf. son livre *La Règle et le Modèle, sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Le Seuil, Paris 1979.

vers un terme premier enfoui sous ses successeurs, leur conférant en retour une sorte de légitimité.

L'utopie n'est pas au bout d'un voyage imaginaire (maritime ou aérien) mais là, ici-bas, sous nos pas.

Rétrospectivité et non projectivité : ces mondes emboîtés les uns dans les autres dont le terme *a quo* se perd dans la nuit des temps forment une Mémoire antérieure à la catholicité, antérieure à la Cité de Dieu augustiniennne (Rome comme nouvelle Jérusalem terrestre); bref, un fonds païen éparpillé sur lequel repose la Rome papale.

A postériorité et non a priorité : Piranèse œuvre ici en archéologue d'un monde oublié et non comme utopiste d'un monde à venir. La ruine n'est pas une mise en scène ou un décor comme chez ses contemporains Pannini ou Magnasco, où elle apporte une note de pittoresque, mais le fragment d'un tout qu'il s'agit de reconstituer scientifiquement; la gravure n'est pas spécialement décorative (elle l'est peut-être encore dans ses *Capricci*) mais documentaire : elle s'accompagne d'une légende, d'une cotation parfois (cf. lettres désignant des parties), de cartouches comme sous-espaces enchâssés dans la gravure spécifiant des opérations techniques; bref, un mode d'emploi explicatif. L'œuvre n'est pas d'agrément (comme la peinture peut l'être dans son chatoiement) mais à vocation didactique : faire-voir l'immensité d'un monde sous-jacent que l'on recompose dans une intégralité, constructive par exemple. Art et Science : la gravure est à la fois visible et lisible, comme le livre.

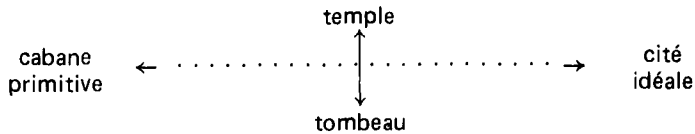
Cependant, l'œuvre piranésien ne se présente jamais sous la forme de planches architecturales (plans, coupes, élévations), ce qui serait le terme aboutissant de cette recherche démonstrative. Ce qu'il offre, c'est une vision scénographique, un théâtre de la reconstitution antique, réservant un imaginaire (au sens strict du terme).

Revenons à cette régression, à ce déboîtement de mondes dans d'autres mondes : la Rome papale, la Rome antique, le monde étrusque, ... Quel en est le terme ultime, soit une origine ? Le monument (temple, tombeau) ou la cabane primitive dont bien des architectes contemporains faisaient le terme premier ?

Cette cabane (la référence vitruvienne à l'architecture en bois est évidemment centrale ici), il faut la voir comme un acte primitif, comme un mythe de fondation et d'évolution de l'architecture depuis une origine fruste jusqu'à la civilisation dont nous représentons, occidentaux, le paragon. Cette cabane, c'est le passage d'une Nature (vierge ou adamique puisque non travaillée) à une Culture; d'un donné providentiel à un artéfact construit de main d'homme. C'est donc le premier contrat, heureux, vrai, « naturel ». Tout le XVIIIe siècle européen est saturé imaginairement par

cette cabane comme don, depuis J.F. Blondel, Algarotti, Laugier, jusqu'à Quatremère de Quincy au début du XIXe⁴.

Pour nous, travaillant sur l'utopie, cette cabane fictive est importante puisqu'elle est le terme *a quo* d'un espace imaginaire — d'un parcours imaginaire — qui conduit à la cité idéale comme étant son terme *ad quem* :



l'Architecture « faisant pont », comme Monument, comme Mémorial, entre ce premier et ce dernier terme.

Or, nulle part nous ne voyons de cabane primitive (ou de scène champêtre) chez Piranèse. Des temples ruinés, envahis par la végétation (où le rapport Nature-Culture s'inverse puisqu'elle ne donne pas mais soustrait, dégrade), soit : nul progrès d'un moins-de-culture vers un plus-de-culture, mais un recouvrement, un effacement historique. Au contraire : le terme initial, c'est le Monument dans sa magnificence architectonique même s'il n'en reste que des lambeaux. C'est la rationalité la plus haute sous sa forme technique : *Architectura mechanica* et non *Architectura naturalis*. Pour Piranèse, l'art est un produit de la raison (constructive, combattante) et non du Sentiment et nous devons voir là la marque polémique de l'auteur envers les théories « originelles » où la Nature serait bonne, dispensatrice de bienfaits, non perverse. Hobbes et non Rousseau.

Piranèse n'est pas un mythologue au sens où il cherche à créer ou reprendre un mythe de fondation; c'est un utopiste à rebours, dans une dimension inverse à celle que nous entendons ordinairement par ce terme.

La restauration de cet univers premier (et complet bien que nous n'en ayons que des bribes) n'est donc pas une fable, une légitimation discursive, c'est une anamnèse — et nous employons à dessein cette expression freudienne — comme remontée dans un temps géologique (par couches successives) ou généalogique (par époques successives); c'est la mise au jour d'une histoire. Mais n'a-t-on pas parlé à son propos d'un songe de la Raison ... laquelle est proche d'enfanter des monstres (ce sera le cas avec Goya).

◇ Venons-en maintenant aux moyens scénographiques utilisés par Piranèse pour rendre compte de cette élaboration reconstructive.

⁴ Cf. J. Rykwert, *La Maison d'Adam au Paradis*, Le Seuil, Paris, 1976; traduction française de *On Adam's House in Paradise*, The Museum of Modern Art, New York 1972.



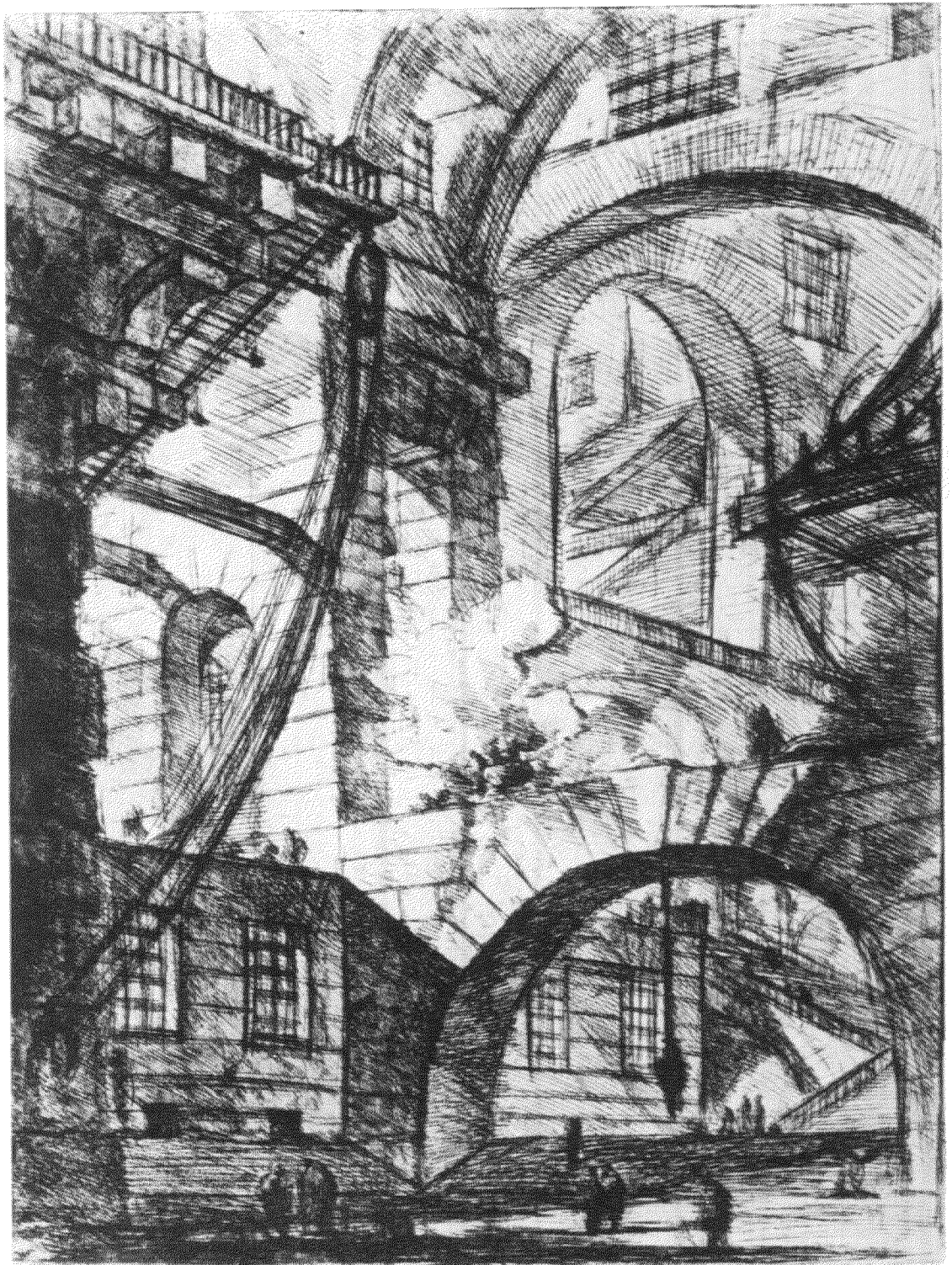
Ces ruines, nous l'avons dit, sont le sous-sol de la Rome papale; celle-ci a bâti ses palais sur des décombres en les réintégrant très souvent dans ceux-ci. Elle en a même repris certains symboles (cf. les obélisques, par exemple, qui ponctuent la ville).

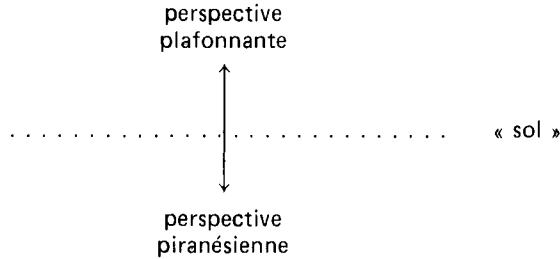
Prenons ce thème de la Rome papale, son triomphe comme cité céleste accomplie sur terre; on le rencontre, par exemple, dans les grands décors plafonnants qu'ont peints le P. Pozzo (à Saint-Ignace); ou P. da Cortona (au palais Barberini); ces décors plafonnants, utilisant une scénographie très subtile et très impressionnante, représentent véritablement le triomphe de l'Église comme de ses Princes. Ils sont la visualisation, dans une perspective de bas en haut (*dal sotto in sù*)⁵, d'un empyrée. Et que voyons-nous alors, sachant par ailleurs que Piranèse était rompu à ce genre de techniques théâtrales? Une formidable scénographie mariant d'une façon étonnante architectures et personnages aspirés dans les airs, soulevés de terre dans une assomption au mouvement spiralé.

Ici, nous sommes au faîte du baroque romain : mouvement ascensionnel, confusion des genres (architectures réelles, architectures feintes; personnages de même taille que celles-ci), pléthore corporelle en avalanche, refus d'un espace délimitable (bords, caissons, cartouches); luminosité comme point de fuite central induit par l'ensemble et rayonnante; autrement dit, redistribuant sa substance comme une manne sur l'ensemble (et sur nous implicitement). Ces décors plafonnants sont de grandes « machines » comme les dénommait l'un des frères Carrache dont le principe est celui d'un trompe-l'œil.

Piranèse, grand scénographe à sa manière (il travailla à Venise avec les Bibiena, peut-être avec Giambattista Tiepolo, autre grand fresquiste) a *inversé*, dans ses *Carceri* par exemple, ce rapport disproportionnel : non plus fresque plafonnante mais page gravée (transformation d'un macrocosme en un microcosme), inversant de ce fait la situation de lecture (cf. de bas en haut on passe à un sens de haut en bas); architectures immenses, voûtées, à l'opposé de la multitude des colonnes et des entablements (à valeur décorative); souterraines et non aériennes, dans lesquelles circule une humanité rabougrie, microscopique, souvent peu nombreuse. D'une supra-humanité on passe donc à une infra-humanité. Enfin, traitées en clair-obscur, parfois de plus en plus assombries suivant les divers états gravés et non éclatante (cf. « jour » glauque opposé à la lumière irradiante). Bref, nous pouvons spécifier entre ces deux conceptions d'un univers inverses l'une et l'autre une transformation verticale de la forme :

⁵ Cf. M.C. Gloton, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Rome, 1965; cité par H. Damisch dans son livre *Théorie du Nuage, pour une histoire de la peinture*, Le Seuil, Paris, 1972: 18.





Ces deux conceptions symétriques et inverses conservent cependant un même terme : l'absence ou le refus d'un « sol », puisque, dans le premier cas, nous sommes virtuellement en état d'apesanteur (c'est le thème de l'assomption conjoint au moyen perspectif *dal sotto in sù*), et dans le second cas, nous sommes *entre* une vision plongeante sans fond véritable (cf. « ligne de terre » ; le thème de l'eau stagnante exprime quelquefois cette indistinction d'une limite inférieure) et une vision contre-plongeante vers un voûtement démultiplié, dont l'expression répétitive ne peut assigner un terme (cf. « clore » la représentation).

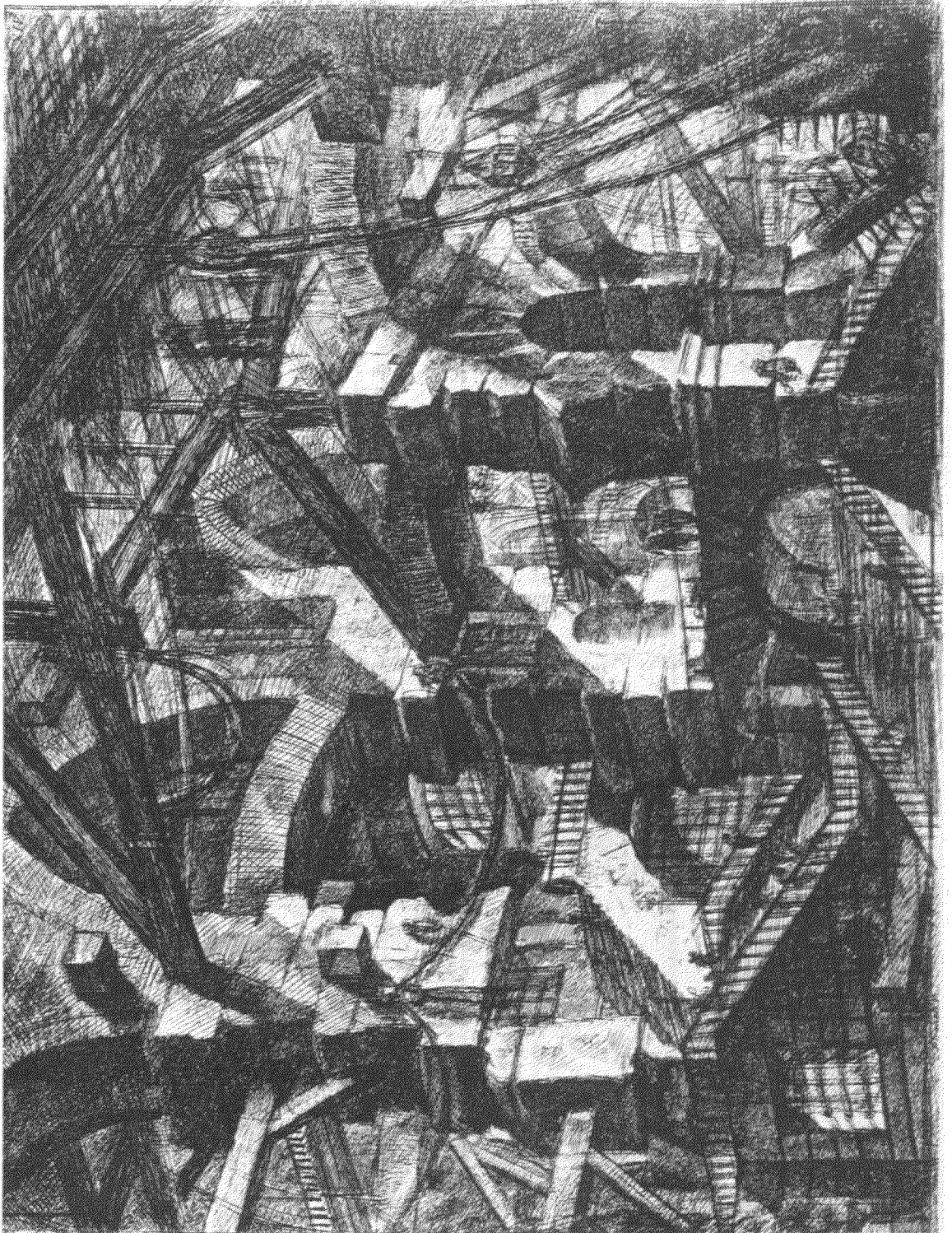
Dans cet *entre-deux* visionnaire, Piranèse retrouve d'une certaine façon le sens d'une perspective extrême-orientale associant la profondeur du ravin et la hauteur des cîmes.

Bref, dans l'un et l'autre cas, nous n'avons aucune « assise », aucun « cadre » délimitable à quoi nous pourrions nous raccrocher (tels qu'on les rencontre dans la scénographie théâtrale et, bien entendu, dans la peinture de chevalet). Nous « flottons » dans l'un et l'autre, euphoriquement dans le cas baroque, dysphoriquement dans le cas piranésien.

D'où ces formes récurrentes des *Carceri* : escaliers qui ne mènent nulle part, spiralisation d'espaces dont on ne discerne pas la fin ; labyrinthes où nous retrouvons le thème du Monument, non comme temple, comme élévation, mais comme tombeau, comme descente. Vacuité organisationnelle où notre œil, sans repos, est nulle part et partout ; soit l'envers du trompe-l'œil qui est là pour le guider, même par feinte.

C'est ici que nous devons parler du sens du « projet » piranésien comme raison critique du projet baroque, c'est-à-dire, du dogme religieux qui le sous-tend comme réponse à la Réforme : magnifier l'Église dans une entreprise picturale grandiose et non revenir plus modestement à la lecture du livre (cf. les Écritures).

Piranèse n'est pas iconoclaste, loin de là ; il ne refuse pas les images mais tente d'en épurer le sens pour en retrouver la raison profonde. Il admet le thème de la machine scénographique, donc d'une certaine raison technique — et c'est là peut-être le sens de ces objets hermétiques que sont les



palans, les cabestans, ponctuant les *Carceri* — mais il n'admet pas qu'elle soit au service d'un artifice créateur d'un monde feint. En cela, il est critique de la vision baroque.

Il « libère » ainsi le processus scénographique qui, joint à l'objet de référence — l'architectonique romane ou étrusque — foisonne, prolifère en une multiplicité d'espaces qu'il connecte et déconnecte, mais du même coup, il ne peut trouver son principe de « clôture ». Or ce principe, loin d'être inhérent à la machine comme mécanisme auto-reproducteur, s'y oppose comme un principe d'arbitraire, comme un acte subjectif d'arrêt (donc, de censure du mécanisme) lequel forme par ailleurs un « climax » : c'est la « représentation » en un sens que nous allons préciser⁶.

Ce qui échappe à la machine, c'est un principe de « totalisation » au sens d'un englobement : elle « fragmente », c'est-à-dire, qu'elle ne peut opérer qu'à partir d'un principe de discrétivité (cf. les « éléments »). Or la puissance du baroque est d'avoir opéré une *synthèse* : unité dynamique d'une multiplicité de parties; bien que celles-ci soient très nombreuses — à l'opposé d'une vision classique — le baroque a su intégrer en une *hiérarchie* dynamique ses nombreux composants (corps, architectures, atmosphères, ...) pour former ce qu'on peut appeler une structure organique opposée à une structure mécanique. Le climax de la représentation dont nous avons parlé, c'est sa centralité organisatrice des parties en un tout, que celle-ci soit présence (figures du Christ, de la Vierge) ou absence (une irradiation). Otez le centre et alors toute la composition des parties fuira dans tous les sens. L'unité organique est ici un équilibre fragile entre une explosion potentielle (la multiplicité devient un éparpillement) et une implosion potentielle (elle sombre dans une substance, lumineuse ou ténébreuse).

C'est ça le sens du projet baroque : évoquer la limite extrême, le climax, où la composition sous tension met en équilibre dynamique ses divers composants. Ce centre, c'est le principe de clôture (les bords ayant disparu), comme polarisation centripète; c'est un artifice nécessaire.

Revenons à Piranèse : éthiquement, il dénie à ce centre le pouvoir d'un rassemblement et c'est ce que nous lisons/voyons dans ses *Carceri* : espace multiple, reproductible indéfiniment, a-centré.

Refus d'un acte arbitraire, donc d'un sujet metteur en scène manipulateur, c'est aussi par voie de conséquence un refus du sujet acteur : le mécanisme est un objet auto-reproductible. Mais alors dans ce déplacement et cette inversion de la finalité baroque, ce qui était fait pour nous transporter vers un ailleurs (céleste) nous étreint, nous renferme dans un espace

⁶ Nous suivons ici G.C. Argan dans son livre : *L'Europe des Capitales 1600-1700*, Skira 1964: 14-16, qui distingue fort bien la *forme* sur laquelle travaillèrent les maniéristes de l'*image* comme représentation persuasive apparue dans le cadre de la Contre-Réforme.



démultiplié et clos comme un « palais des glaces » sans sujet. Et c'est le sens qu'il faut accorder à cette sous-humanité perdue dans ces architectures gigantesques, à ces engins de levage qui deviennent des engins de torture où Tafuri voit une référence à la *Lex romana*.

La raison se dévore elle-même puisqu'elle est ce mécanisme de désappropriation d'un sujet, lui ôtant toute référence centrale.

Logique du fragment : cette expression peut d'abord revêtir deux acceptions, l'une étant la citation comme délocalisation d'un segment (discursif, pictural, architectonique) appartenant à une composition et que l'on replace dans une nouvelle; une somme de ces fragments qui se côtoient et qui n'appartiennent pas nécessairement aux mêmes registres. Le résultat de cette opération rhétorique (extraction d'un « sens », déplacement et formation d'un nouveau) serait alors une structure composite (en patchwork, dans un langage contemporain), distincte de l'ordre classique ou de l'ordre baroque. L'autre acception serait celle du « champ de ruines » évocateur d'un passé et de son impossibilité reconstructive à partir de ces quelques morceaux subsistants. D'où la nostalgie contemplative de cette grandeur disparue, si forte dans ce XVIII^e siècle finissant.

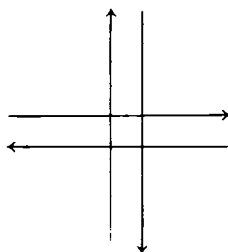
Dans cette logique du fragment, on peut voir également, soit la présence ou l'absence d'un projet (cf. les deux acceptions précédentes), soit le résultat d'une logique mécanicienne qui désarticule, qui « tranche » (dans la formation d'éléments auto-nomes) sans pouvoir toujours les réarticuler dans une nouvelle synthèse; la propriété de clôture représentative dont nous parlions. Toutes ces lectures sont possibles à propos de l'œuvre piranésien; toutes expriment une situation de crise (de rupture dans un continuum) ouvrant à des choix à faire puisqu'il n'y a plus d'autorité unique et nous retrouvons là l'absence de « sol » évoquée plus haut.

Qu'est-ce qu'un fragment? Linguistiquement, cela pourrait être un « mot » hors de toute syntaxe; sémiotiquement, une entité détachée de tout programme liant des sujets et des objets. C'est un objet partiel, ni *articulus* ni totalité laquelle est un ensemble. C'est une forme disparate (hétérogène), opposée à celle de l'élément (homogène) prenant place dans une fonction algorithmique révélée par des règles de construction. C'est une « pièce » d'un puzzle dont on ne sait pas s'il répond ou non à une harmonie préétablie (la figure de l'image préalable désagrégée en une multitude de morceaux). C'est une pluralité d'indices (vers autant de fins distinctes), un signe dénué de tout contexte; un symbole individué, à valeur davantage allégorique que descriptive.

Revenons alors à la possibilité d'un *choix* entre plusieurs ordres, libérant un espace subjectif comme ne se référant plus à une autorité et mis en présence de plusieurs projets dont on ne connaît pas les fins; nous ajoutons maintenant que l'œuvre piranésien a cherché à exploiter ces multiples

avenues qui s'offraient contradictoirement à lui : restitution d'une loi architectonique grandiose et austère qu'évoquent les *Carceri*, dont on a vu toutefois à quelle fin elle pouvait tendre (abolition du sujet dans son œuvre); nostalgie d'un passé, c'est le « champ de ruines » qu'évoquent avec bonheur et intimité les *vedute*. Ordre rationnel par opposition à l'ordre baroque dont on va voir qu'il engendre une uniformité par « fonctionnalisation » des formes (ce sera la notion de typologie des formes en architecture). Enfin, ordre composite comme assemblage un tant soit peu compulsif d'une multiplicité de styles que l'on cherche à apparier en une nouvelle synthèse faite de « bribes et morceaux » (on n'est pas loin du « bricolage » lévi-straussien).

Ce choix exprime la vacuité d'un centre, une *horror vacui* inverse du ravissement baroque et notre schéma de transformation précédent pourrait être complété par le suivant :



Ces quatre flèches, ces quatre « mouvements » vers un haut (élévation) et vers un bas (chute), vers un avant (projet) et vers un arrière (souvenir) ne sont plus réunifiables et forment un vide qui est la place du sujet comme moment et lieu critiques. Quelle place (rôles, finalités) occuper dans l'Architecture et dans la Société ? Il est facile de montrer que ces « solutions » apportées par Piranèse à cette question *théorique* ont une incidence sociale : ordre public, voire républicain (austère), des *Carceri* puis de *Campo Marzio*; ordre privé des *Capricci* puis des *Cammini* (cf. « cheminées » monumentales, 1769) et des *Vasi* (cf. « Vases », 1778); ordre public architectonique ou planimétrique opposé à l'ordre privé ornemental.

Cette crise est également celle d'une dénomination; d'une classification en genres, espèces et variétés; d'une impossibilité à formuler un mythe de fondation universel légitimant cet ordre. D'où la métaphorisation constante (entrechoquement d'ordres différents); d'où la partie pour le tout sans tenant ni aboutissant où l'on retrouve une disproportion telle que nous la notions auparavant puisque ces parties sont traitées comme des totalités en soi. Logique fragmentaire incapable de reconstituer des ensembles harmonieux, chacun de ces morceaux étant complet en soi.

« Classique », dans l'expression : « architecture classique », vient de *classer, classification; classis* en latin signifiant un ordre territorial (militaire) partagé en damier. Espace tabulaire comme mise à plat et ségrégation des parties.

On a vu que Piranèse ne rejetait pas une raison technicienne puisque, dans les *Carceri*, le mécanisme engendre une prolifération sans fin d'espaces. Mais entre cette production et celle d'un ordre classique, il y a une grande différence, plus spécialement dans ce qu'on nommera un « rationalisme architectural » : celui-ci est à la recherche d'un vocabulaire de base (volumes simples) — dont la cabane primitive serait le prototype — d'un alphabet de formes simples, universelles et en nombre limité dont la combinatoire permettrait, selon des « principes régulateurs » (des règles de syntaxe) d'engendrer un ensemble de solutions convenables, valables donc en tout lieu et en tout temps (puisque simples, rationnelles, universelles, donc vraies). Le rationalisme architectural, surgen du classicisme, se veut un dispositif opératoire où les règles sont explicites, et en cela, il préside historiquement à un courant « fonctionnaliste » : la typologie architecturale et urbaine dont l'un des premiers manifestes sera le *Précis* de J.N.L. Durand (1802) où la composition canonique sert à une multiplicité de fins utilitaires : palais de justice, résidences, casernes, hôpitaux, bains publics, etc.

C'est en suivant M. Tafuri dans sa démonstration, à propos du *Campo di Marzio*, que nous dirons que Piranèse s'avère violemment polémique à l'égard de cet ordre à valeur universelle engendrant uniformité et répétition :

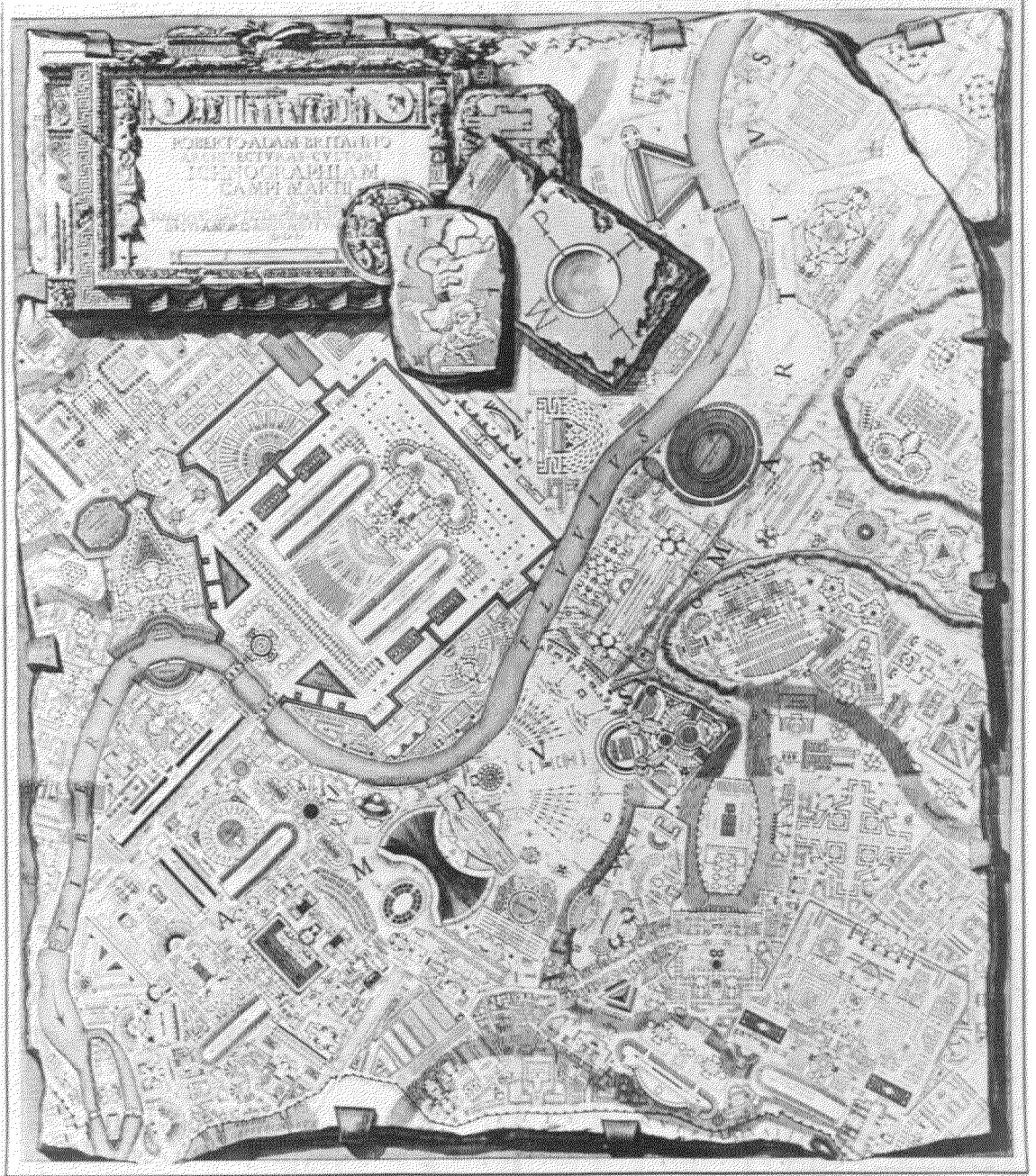
Une première lecture en fait immédiatement percevoir la composition : un amas informe de fragments se heurtant les uns aux autres. Toute la zone incluse entre le Tibre, le Capitole, le Quirinal et le Pincio est représentée selon une méthode d'association arbitraire dont le principe d'agrégation exclut toute organicité.

(...)

Il est clair que ces alignements ne sont identifiables que pour mieux mettre en évidence le « triomphe du fragment », qui domine l'informe fatras des structures bâtarde du *Champ de Mars* : ce n'est pas un hasard si celui-ci ressemble à un champ magnétique homogène, encombré d'objets étrangers les uns aux autres. Il faut faire un effort notoire pour discerner dans ce Champ des structures typologiques précises. On pourrait même établir une classification complexe de ces organismes, qui suivent des rythmes triadiques, polycentriques ou multilinéaires, des tracés curvilignes extrêmement savants. On n'aurait fait qu'établir l'existence d'un vide sémantique par excès de signification, vaste champ de nauséabondes redondances architecturales⁷.

La Raison engendre un chaos; le plan (ce « sol » dans la recherche d'un établissement) de par la prolifération déréglée de formes architecturales en tout sens — bien que strictement précisables à leur échelle — devient un lacis

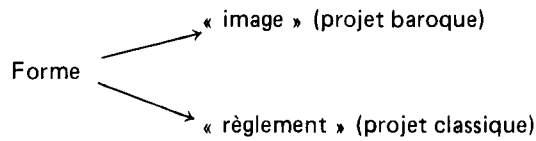
⁷ *Op. cit.*, 98-99.



illisible, une monstruosité planaire, comme si Piranèse y accumulait toutes les exceptions aux règles de bonne formation. Bref, le *Campo di Marzio* ne se présente pas comme une grammaire normative mais comme une grammaire des fautes.

Tafuri parle à son sujet d'une auto-critique puisque, après tout, celui-ci reprend en un certain sens le projet des *Carceri*. Le sentiment d'étouffement est le même mais porte sur des résultats symétriques et inverses : là, volumes architectoniques; ici, planimétrie urbaine; là, intériorité réservant encore une maigre place à une humanité hagarde; ici, pure objectalité étendue.

Ainsi, alors qu'auparavant nous avons vu Piranèse reprendre et inverser le projet baroque, nous le voyons ici « projeter » ce que pourrait être un ordre classique dérégulé; dans l'un et l'autre cas, l'excès dénonce une impossibilité de la Forme à se suffire à elle-même.



L'« image », dans le projet baroque, a pour fonction une manipulation de la Forme à des fins persuasives (cf. la prédication religieuse ou l'« envoûtement » au sens strict du terme); le « règlement », dans le projet classique, en est par contre sa réification technique. Dans l'un et l'autre cas, une coupure est marquée entre physique et méta-physique de la Forme.

Or, si l'œuvre piranésien est une régression au sens d'une anamnèse comme nous le notions, elle n'en est pas pour autant une réduction : réduction à des fins dénégatrices de la Forme (dans le premier cas) ou réduction à des moyens ôtés de toute fin, combinatoire dont la finalité révèle une vacuité (dans le second cas). Et, de même qu'il n'y a pas de cabane primitive comme mythe fondateur scellant un Acte architectural, de même n'y aurait-il pas pour Piranèse, ajouterions-nous maintenant, de Cité Idéale comme terme aboutissant (le *Campo Marzio* en est l'antithèse).

L'imaginaire, ressortissant à la Forme, n'est pas une projection, vers un terme antérieur ou postérieur, mais un travail sur celle-ci comme *fiction* dé-réalisante.

Au-delà de ce double refus⁸, il convient alors d'étudier ce qu'on entend par « langage architectural », non seulement descriptivement mais constitutivement. Soit la question d'un *ordre* : est-on, par exemple, en droit d'attendre de lui une universalité telle que le promet un ordre classique ? A contrario, ne risque-t-on pas un « babélisme » de la Forme, une incongruence généralisée ? *Com-poser*, c'est mettre ensemble, c'est apparier dans une diversité irréductible les composants de provenance diverse et dans ce rassemblement de la Forme, de ce colloque, on ne peut pas ne pas évoquer ici la notion de contradiction comme heurt des opposés – contradiction « éclatante » issue de ce moment et de ces lieux critiques contemporains dont nous parlions auparavant, non pour les « masquer » (de ce point de vue, toute utopie comme résolution anticipée de conflit est un recouvrement de cette crise) mais pour les « révéler », pour les faire « parler ».

Contradiction peut s'entendre ici de deux façons : soit le résultat d'un mécanisme d'auto-engendrement dans lequel deux expressions rapprochées s'avèrent non congruentes; soit la réunion de parties venant d'ensembles différents. Dans le premier cas, la contradiction révèle par défaut une structure, car ce qui est en question, c'est un principe d'identité; dans le second cas, c'est une « accidence » généralisée car ce qu'elle montre, c'est l'impossibilité de trouver entre ces parties un principe de cohérence (sauf celui, arbitraire, d'un acte de mise en présence). Dans l'un et l'autre cas, soit par présence soit par absence, l'impossibilité à construire une totalité.

Considérons en dernier ce thème des *Cammini* (« cheminées ») que Piranèse nous propose : par le programme (la cheminée est un élément domestique), par le traitement (structure composite renvoyant à l'ordre romain, étrusque, égyptien); par le renversement d'un rapport où l'ornementation devient structure monumentale et l'architectonique simple vade-mecum, elle offre le caractère d'un manifeste où l'on peut *voir* une dérision dramatique de la Forme : ce montage, cette hybridation, cette surcharge, laissent une impression de malaise rhétorique.

À l'opposé d'un mouvement dialectique où la double négation (*Aufhebung*) opère une assomption transcendante, on ressent une vacuité étrange due à ce hiératisme dénué de tout fondement; gratuit dans sa compulsion

⁸ L. Marin (*op. cit.*: 20) a repéré dans la neutralisation l'opération centrale de tout projet utopique : « Ni-ni » (double négation qui ne s'enlève pas dans une assomption mais reste en suspens) laquelle libère un pluriel situé non dans l'un ou l'autre des termes en opposition mais « entre » ceux-ci; et cet « entre-deux », c'est l'espace utopique. Ici, l'issue recherchée par Piranèse serait une pluralité d'expressions délivrée des contraintes antérieures : a) ni hiérarchisation menant à une centralité (baroque), ni concaténation non clôturable (classique) mais gradation sans terme assignable; b) ni espace continu, « plein comme un œuf » (baroque), ni espace discontinu sur fond de « tabula rasa » (classique) mais heurt; c) ni référence canonique (classique) ni référence hétéroclite (composite) mais jeu ou entrelacement de l'une et de l'autre. Le risque encouru par la neutralisation est bien entendu de n'obtenir que la fin contraire à celle revendiquée : a) morcellement, b) disparité, c) incongruité.

de récapitulation. Tous les ordres y sont : le composite, le classique (dans la symétrisation *totale* des éléments), le baroque (dans la gradation des motifs ornementaux) et cependant, rien.

Comme dans cet autre rassemblement qu'est le Xanadu de Citizen Kane (qui s'achève, en dernier plan, sur une fournaise), on a le sentiment que le terme est atteint, que la récapitulation n'est plus reprise mais fin : mélancolie des ruines, revivals — boucle bouclée sur nos pas.

Quel rapport à l'utopie ? L'œuvre piranésien en est le contre-pied, nous l'avons évoqué au départ; il est l'envers d'un « espace de la représentation » où s'élaborent implicitement toutes les formes d'utopies : la totalité, voire la clôture, la segmentation régulière, l'élémentarité, la cyclité infinie. Le monde piranésien est un monde minéral — ce qui le rapproche des utopies — mais en même temps, dans son dérèglement, il en est l'au-delà (ou l'en-deça); bref, sa perte. Il réintroduit une temporalité, une humanité, dont pourtant nul signe n'en vient préciser chez lui la présence.