

# UNBUILT ARCHIVE

THIS TEXT WAS GIVEN  
BY OUR  
GUEST CONTRIBUTOR :

PHILIPPE  
DUBOÿ

Author(s): MANFREDO TAFURI

Date of the document: 1976

Title: PIRANESI : L'UTOPIE NÉGATIVE DANS L'ARCHITECTURE

Published in: L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n°184

Date of the publication: mars - avril 1976

Origine: Transcript by Philippe Duboÿ

Added by Unbuilt Archive, on the 7th of March, 2019

# Giovanni Battista Piranesi

## L'utopie négative dans l'architecture

Manfredo Tafuri

*L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°184, mars avril 1976, pp.93-108

Dans la première édition des *Prisons* (les *Carceri*, en 1745), Piranèse insère une planche - le n° IX, légèrement modifiée dans les tirages suivants - extrêmement originale par rapport aux compositions d'*invention* qui suivent. Une énorme ouverture ovale, qui s'interrompt aux marges supérieures de la feuille, laisse voir à l'observateur le système habituel de passerelles et d'étranges instruments de torture.

La position de l'ouverture placée en perspective au-dessus d'une structure ambiguë en maçonnerie accentue le caractère artificiel de l'ensemble. Un portique massif, formant une construction décline en pierres cyclopéennes est flanqué d'arcades latérales à travers lesquelles on devine une volée d'escaliers et une construction basse apparemment reliée au portique central.

A première vue, il semble que l'on se trouve devant un exemple d'agrandissement polémique, effectué selon la technique baroque typique de la mise en perspective à travers une longue-vue, encadrée par une ouverture ovale. En réalité (et cela est encore plus clair dans la gravure de l'édition de 1761), le réseau de poutres, d'escaliers et de passerelles, suspendu dans l'espace se prolonge au-delà du premier plan que constitue l'ovale gigantesque et passe aussi à travers une deuxième structure ovale, que l'on entrevoit malgré les volutes de fumée et la profondeur de l'espace, grâce auxquels Piranèse réalise son effet habituel d'estompement de l'image.

En outre, la coupure diagonale que l'ombre trace sur la structure de base et la présence d'un gibet au premier plan - ajouté dans le second tirage - permettent de comprendre que ce que l'on prenait pour un espace extérieur était, en réalité, un espace intérieur : l'observateur lui-même est attiré dans la structure des formes ovales disposées en série.

A bien des égards, la planche en question sert de clé de lecture pour toute la série des *Prisons*. Ici, les deux pôles de la recherche piranésienne - l'évocation d'une *structuralité* primordiale liée à la

célébration de la *lex romana*, et la désarticulation des structures évoquées - sont dépouillés de cette volonté explicative ou narrative qui caractérise d'autres planches des *Prisons* .

Ulya Vogt-Göknil a eu le mérite de permettre une nouvelle lecture des *Prisons* hors des traditionnelles références littéraires et émotionnelles . Ses restitutions de perspective éclairent la méthode de composition de Piranèse. A l'origine de ces organismes complexes qui se réfèrent explicitement à l'austère organicisme étrusco-romain se trouvent des planimétries où seuls gouvernent la contingence des épisodes, l'entrelacement sans loi des superstructures,, la désarticulation - surtout dans la planche XIV - des lois de la perspective. Ainsi une succession *inexistante* de structures apparaît comme *réelle*.

Vogt-Göknil voit dans les *Prisons* une libération potentielle de la forme : nous dirions une libération de *l'emprise de la forme*. L'ouverture indéfinie des espaces, emboîtés les uns dans les autres, leur multiplication, leurs métamorphoses, leur désarticulation, la charge polémique qu'elles contiennent, placent les *Prisons* bien au-delà de leurs sources.

La « scène en vision angulaire », les inventions de scénographie de Juvarra, de Bibiena, de Valeriani, et même la Prison d'Amadis, de Marot - si fréquemment cités comme des prédécesseurs, directs ou indirects, des *Prisons* - ne sont que des textes de référence, à partir desquels la polémique peut s'engager.

May Sekler, poursuivant la lecture formelle des *Prisons*, y décèle une désintégration constante de la cohérence des structures, une invitation faite au spectateur - étant donné sa position « inconfortable » par rapport à l'espace représenté - pour qu'il rassemble les éléments d'un puzzle qui se révèle en fait impossible. La position isolée des éléments finis, leur interruption à l'endroit précis où ils devraient assurer la connexion organique de l'ensemble, tout cela a été assez bien mis en lumière dans le texte cité pour que nous nous permettions d'y renvoyer le lecteur.

Toutefois, disons que tous ces fractionnements, ces distorsions, ces multiplications et ces décompositions aboutissent en fait à une critique systématique du *concept de lieu*, critique dont l'instrument est la communication visuelle. Dès les compositions de perspective de la *Prima*

*Parte di architettura* (1743), Piranèse met en scène des structures organisées qui semblent avoir leur propre centralité, sans jamais y parvenir : dans la planche intitulée « Groupe d'escaliers », la cour elliptique, qui semble constituer le foyer de l'organisme polystyle, se révèle, dans la restitution en planimétrie, comme délibérément insérée dans une spirale qui brise le tracé continu des colonnades, tandis que dans le « Projet de temple antique... dessiné à la manière de ceux que l'on construisait en l'honneur de la Déesse Vesta », le cercle enveloppant du pourtour, celui de l'escalier incurvé, et celui de la colonnade corinthienne ont glissé les uns par rapport aux autres,, et se sont désarticulés, formant des anneaux indépendants .

Nous ne nous trouvons pas ici devant un pur caprice scénographique, mais devant une *critique systématique du concept de « centre »* : le « Plan du vaste et magnifique collège », inséré dans l'édition de 1750 des *Opere varie di architettura* en est la preuve.

Il ne faut pas sous-estimer l'importance du néo-maniérisme textuel introduit par Jean Laurent Le Geay dans le milieu romain entre 1740 et 1742, date de son retour à Paris.

Les liens entre Juvarra, Le Geay, Piranèse, De Wailly, Peyre et de façon générale le milieu de l'Académie, mis en lumière récemment par Harris à l'examen des projets de Le Geay et des copies exécutées par Chambers , montrent le rôle décisif du revival néo-seizième, dans ses aspects les plus utopiques et les plus anti-classiques.

Remarquons que ce qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, est considéré - par Peruzzi, par Serlio ou par Montano - comme utopie, au sens strict du terme, c'est-à-dire anticipation d'avant-garde, est tout à fait d'actualité en 1740. La critique du concept d'espace, ou plutôt de sa capacité à définir, a été faite par Hobbes et Hume il faut désormais s'appliquer à l'expérience, par excellence, de l'« espace construit », l'architecture.

Dans la dédicace à Nicola Giobbe, placée en exergue à l'édition de 1743 de la *Prima. Parte di Architettura e Prospettiva*, Piranèse relie le thème de la récupération purement *idéale* et de « l'antique majesté » à l'énonciation de l'impossibilité objective et subjective d'une mise en projet concrète

« Je ne vous redirai pas la merveille - écrit-il - que j'en conçus à observer de près tant la très exacte perfection des parties d'architecture des édifices [romains], que la rareté, ou la démesure des quantités de marbre qu'en toutes parts on rencontrait, ou bien encore cette vaste ampleur d'espace, qu'autrefois occupaient les Cirques, les Forums ou les Palais impériaux : je vous dirai seulement que les images dont ces ruines parlantes m'ont empli l'esprit ne se peuvent comparer à celles que je m'en pus former selon les dessins, pourtant fort soignés, que l'immortel Palladio a fait de ces mêmes ruines, et que je gardais à jamais devant les yeux. Et donc que, m'étant venu en pensée l'idée de donner à la connaissance du Monde quelques-unes de celles-ci : *et comme un Architecte de ce temps ne peut espérer d'en pouvoir effectivement exécuter aucunes : soit par la faute ou de l'Architecture elle-même, tombée de cette très heureuse perfection où elle fut portée aux temps de la plus grande splendeur de la République Romaine, et en ceux des très puissants Césars, qui leur succédèrent : ou soit encore par la faute de ceux qui se devraient faire les mécènes de cette très noble Faculté : le vrai est que de tels Edifices ne se voyant plus de nos jours, qui soient l'objet d'une dépense égale à celle que requerrait par exemple la construction d'un Forum de Nerva, d'un amphithéâtre de Vespasien, d'un Palais de Néron ; et que n'apparaissant ni Princes, ni hommes privés qui soient disposés à en faire ; je ne vois de parti autre qui me reste, ni à aucun autre Architecte moderne qui soit, que d'exposer mes idées par des dessins, et de soustraire de cette façon à la Sculpture et à la Peinture l'avantage qu'elles ont en ce domaine, comme le grand Juvarra disait, sur l'architecture ; et pour la soustraire en outre de l'arbitre de ceux-là qui possèdent les trésors, et qui font croire qu'ils ont pouvoir de disposer à leur guise des opérations en cette dernière.*»

La critique de la clientèle romaine est claire. Hors de toute considération concrètement économique, Piranèse accuse l'aristocratie romaine et les pouvoirs publics d'ignorer la nécessité d'une restructuration urbaine, basée sur une politique de grands travaux publics. Néanmoins, de faire la connaissance de Salvi et de Vanvitelli, dont il énumère les ouvrages, Piranèse indique la possibilité d'une orientation positive de la politique immobilière : on ne peut en effet ignorer le lien entre Piranèse et le cercle de Monseigneur Bottari dont l'influence fut déterminante à bien des égards dans le renouveau artistique romain du XVIIIe siècle. Les projets de réforme urbaine élaborés par Pascoli contiennent des exigences fonctionnelles et jettent les bases d'une rhétorique urbaine.

En outre, le jansénisme et l'anti-jésuitisme, des cercles de Bottari et du Cardinal Neri Corsini se traduisent en architecture par une attitude rigoriste capable d'intégrer les valences constructives d'un Michel-Ange et d'un Borromini .

Le passage de Piranèse proclame également les qualités d'*autonomie de l'utopie*. Ce n'est pas

encore l'utopie négative des Prisons, mais une exaltation des capacités de l'imagination à créer des *modèles* qui représentent pour le futur des valeurs constructives nouvelles, et, pour le présent, une contestation immédiate de « l'arbitre de ceux-là qui possèdent les trésors et qui font croire qu'ils ont pouvoir de disposer des opérations ».

Ainsi le thème de l'imagination fait-il son entrée dans l'histoire de l'architecture moderne, chargé de significations idéologiques. Ce qui pourrait sembler un temps de pause ou un « renoncement », révèle au contraire sa pleine valeur anticipatrice. L'invention, fixée et diffusée par la gravure, concrétise le rôle de l'utopie : présenter une alternative qui, faisant abstraction des conditions historiques réelles, *se donne comme* une dimension métahistorique, mais pour projeter dans le futur l'écho des contradictions du présent.

Le rôle irremplaçable de l'*imagination* comme instrument de progrès scientifique, comme source d'hypothèse sans elle informulable, est d'ailleurs souvent reconnu à l'intérieur du débat philosophique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans *l'Homme Machine* de La Mettrie où l'on ne s'attendrait pas comme le remarque Hampson, à semblable affirmation - l'imagination est exaltée comme source d'idées scientifiques et artistiques. Burke reprend ce thème en affirmant que « tout ce qui rappelle l'âme à elle-même, tend à concentrer ses forces et à la rendre capable des plus grands et des plus vigoureux envols de la science ».

Tout ce qui, dans l'architecture du siècle des Lumières, touche à l'utopie, s'explique par l'acceptation lucide de la fonction de celle-ci : donner naissance à des hypothèses qui, par définition, n'ont pas besoin d'une réalisation effective.

Revenons au « collègue ». piranésien. Comme dans les *Prisons*, ce qui se présente comme *sujet*, est aussitôt nié et transformé en élément accessoire. La centralité de la composition en anneaux successifs et indépendants est projetée depuis l'encadrement circulaire du grand escalier subdivisé en huit bras : parmi les structures organisées qui *cherchent leur propre fonction* à l'intérieur des structures concentriques, cet escalier est un des espaces *mineurs*. A mesure qu'on progresse du centre de la composition vers la périphérie, la dimension des espaces semble peu à peu s'amplifier, tandis que il suffit d'observer la succession des loggias et des atriums le long des axes

de symétrie, ou celle, plus symptomatique, des espaces greffés sur les axes diagonaux et terminés - dans la moitié inférieure de la feuille - par deux salles à plan complexe et à périmètre échancré.

Ce qui différencie le projet de Piranèse des abstractions des projets « de grande dimension » qui sont la règle dans les concours de l'Académie de Saint Luc à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est son caractère « théorique » évident.

« Le vaste et magnifique collège » est en effet une structure qui peut en théorie s'agrandir indéfiniment l'indépendance de ses éléments et leur assemblage ne suivent pas d'autre loi que celle de la pure *contiguïté*.

Les *Prisons* poussent jusqu'à ses plus extrêmes conséquences la crise de l'objet architectural exprimée dans le « collège », crise dont Piranèse avait déjà donné une anticipation ésotérique et métaphorique avec les quatre *Caprices* de 1743, véritable « mise en scène » du crépuscule du Rococo et de l'Arcadie.

On a vu déjà que dans les *Prisons* la contrainte ne vient pas de l'absence d'espace, mais de son infinitude. Elles donnent à voir un véritable *univers* où le spectateur lui-même est inclus : les citations érudites de Piranèse comme Calvesi l'a noté - indiquent que cet univers est celui de la justice républicaine. On en conclura donc que *l'univers de la domination* subjective du *Contrat Social*, fonde, en même temps que le contrôle de la subjectivité « naturelle », le règne de la contrainte la plus absolue. (Ce n'est pas un hasard si la Nature, invoquée par les philosophes des Lumières pour légitimer la domination de la bourgeoisie, est toujours représentée par Piranèse comme un élément diabolique, anti-humain).

Mais cette contestation d'un ordre naturel, transcendant et providentiel est également la base de la critique des Lumières. Rappelons les *Dialogues concerning Natural Religion* de Hume (publiés après sa mort en 1779), où le chrétien Denea reconnaît qu'une guerre perpétuelle se développe contre toutes les créatures vivantes », ou bien le *Werther* de Goethe (1774), où domine le thème du caractère « nécessaire » et « naturel » de la cruauté et de l'auto-répression, ou encore le *Neveu de Rameau*, (rédigé entre 1761 et 1774) où la désharmonie entre individu et société est vue comme inévitable « Dans la nature, toutes les espèces se dévorent entre elles ; toutes les classes se dévorent entre elles dans la société ».

Dans les *Prisons*, l'affirmation de la *nécessité* de la domination se heurte donc déjà à l'affirmation des droits du sujet. Le résultat de cet affrontement – représenté sur le mode épique par les tortures des personnages surhumains dans les planches II et X – est que seules les *choses* peuvent effectivement être « libérées ».

Piranèse remplit les structures des *Prisons* d'« objets » hermétiques, certains ajoutés à la réimpression des plaques de cuivre. Ce n'est pas un hasard si l'univers de la pure *domination*, de l'aliénation absolue du sujet à l'Etat, est un univers « mécanique » : du moins au sens d'une « perte » définitive de l'organicité primordiale unissant le monde de la Nature à l'univers des institutions humaines.

Organicité qui est justement le sujet de la *Magnificenza ed Architettura de' Romani*.

Si l'on prend à la lettre les mots de la « Magnificence », on est amené à infirmer le jugement de Kaufmann, qui voit dans l'oeuvre de 1761, une pensée plus avancée que celle du « Parere » qui lui est postérieur. La défense de l'architecture romaine en réponse à l'article anonyme de *l'Investigator* (1755) et aux *Ruines* de Le Roy (1758) est menée d'un point de vue naturaliste, selon les principes de convenance, les critères de *vérité*, remis à l'ordre du jour par Cordemoy et par Laugier, mais qui ne sont pas étrangers à la position « modérée » d'un Blondel.

«Je crois - écrit Piranèse - que pour les édifices cette [beauté] consiste à donner à l'ouvrage tout . entier, une forme qui lui soit vraiment propre et avenante, et à distribuer les parties avec un tel avantage et rigueur, et à les accorder entre elles par une ordonnance *telle que le tout produise une certaine vénusté naturelle et un ornement qui attire sur soi les yeux de qui le regarde.*

Mais je crois qu'en une telle sorte d'ouvrage on doit principalement regarder à la nature et à la fin, pour la raison que la vénusté des enfants est « diverse de celle des hommes, aussi dans les édifices qui demandent gravité et dignité, les ornements se doivent user avec parcimonie, en cela que c'est cette gravité même et dignité qui leur tient lieu d'ornement. Dans les constructions délicieuses, cependant, si un tel ne regarde pas à tant d'économie, il n'y aura peut-être pas de quoi le reprendre... »

Ce qui confirme la relation mise en évidence par Wittkower entre le concept piranésien d'architecture et le «sensualisme » d'un Addison. Même comme anticipation de *l'architecture parlante*, l'indication d'« une certaine vénusté et ornement » comme partie intégrante de la « nature et fin de l'architecture » sera confirmée par l'histoire.

En outre, une nette distinction des *genres* est formulée entre les grands travaux publics et l'architecture privée. L'attitude ambiguë de Piranèse à l'égard du Rococo, confirmée par certaines



planches des *Cheminées (Différentes manières d'orner les cheminées)* ainsi que par ses rares oeuvres illustrées ayant pour sujet la décoration, trouve sa solution dans la *Magnificenza*, avec l'affirmation du *droit à l'arbitraire* dans le domaine du *privé*.

La rigueur nécessaire à la célébration de la primauté de la *res publica* est compensée par un retour à la liberté subjective dans les « constructions délicieuses », dans l'architecture en tant que manifestation de l'égoïsme subjectif. La distinction entre « la société civile » en tant qu'Etat, et le domaine de compétence du *bourgeois* est déjà entièrement formulée.

Ce qui surprend, dans la *Magnificenza* c'est la déclaration insolite de fidélité aux lois « naturelles » de l'architecture :

« ... bien que, au dire d'Horace, *tant les peintres que les poètes puissent diriger leurs entreprises vers tout ce qui leur plaît* ; il n'est pas pour autant permis aux architectes de faire les choses à leur caprice : l'architecture ayant aussi sa méthode et ses limites précises, *dont on ne peut sortir si l'on veut opérer avec rigueur*. Bien qu'en outre les professeurs dont il a été fait mentionnaient pas cette faculté qui leur donnerait pouvoir, soit dans la poésie, soit dans la peinture, de s'écarter de la ressemblance du vrai autant qu'ils se le proposent; parce que tous les arts, malgré tout, sont l'imitation de la nature, à laquelle ce qui ressemble le plus est tenu pour l'artifice le plus admirable sur tous les autres. Que, si tous les autres sont soumis à cette loi. L'architecture certainement ne doit pas s'y soustraire, laquelle pareillement est née du vrai, et a été instituée, ce qui se voit bien, à la fin qu'elle imite la première manière d'habiter des hommes... » .

Le *caractère naturel* des sources premières Piranèse aussi a la nostalgie de l'enfance de l'humanité. Mais sa position idéologique est claire : les Etrusques et les Egyptiens, soucieux « de la majesté des ouvrages, plutôt que de l'enchantement des yeux » , garantissent la légitimité du langage architectural et permettent la référence à des normes sûres. Le *caractère naturel du majestueux* signifie en ce sens *caractère naturel du pouvoir étatique* et de l'aliénation du sujet à ce dernier (ce qui est exactement le sujet des *Prisons*). Le « naturel » se transforme en son propre contraire, se révélant un pur prétexte.

C'est dans le *Champ de Mars* que la métaphore de l'univers machine, annoncée déjà par les *Prisons*, se développe et s'articule dans sa totalité. Il nous faut observer - et cela confirme le recours de Piranèse au domaine néo-maniériste - qu'il formule une hypothèse, restée inexprimée pendant le XIV<sup>e</sup> siècle et le prétendu « Maniérisme baroque » : une utopie si « dangereuse » qu'elle ne pouvait se manifester que de façon allusive et à l'intérieur de structures aux dimensions limitées.

Par rapport aux *Prisons*, le *Champ de Mars* est polémique et autocritique. Elaboré vers 1761-1762, il est contemporain de la *Magnificenza ed Architettura de' Romani*, mais aussi de la réélaboration de la première édition des *Invenzioni capricciose di Carceri*. On a vu déjà comment cette réélaboration marque l'irruption d'une intense *crise de l'objet* dans la poétique piranésienne. Dans le *Champ de Mars*, c'est le caractère limité, abstrait, hasardeux, des « objets » insérés dans la réédition des *Prisons*, qui est mis en cause.

Il convient maintenant de rendre concrets ces objets, de les révéler pour ce qu'ils sont : des lambeaux, tout ce qui reste de l'*Ordo* humaniste, après la dévastation théorique qu'il a subie.

Les *Prisons* et le *Champ de Mars* font entrer dans une crise définitive *le langage même, en tant que principe d'action sur le monde.*

Cela signifie la revendication pour ce langage, d'une autonomie absolue. Mais c'est aussi voiler l'impuissance de cette autonomie, dès l'instant où celle-ci s'exprime en tant que telle. La déclaration de Piranèse dans l'épître dédicatoire de la *Prima Parte di Architettura e Prospettive* trouve une confirmation supplémentaire : ce n'est qu'en se plaçant en dehors de l'action, ce n'est que dans l'utopie de la Négation subjective, qu'il est possible de mettre en valeur ce qui est la marge résiduelle d'une intervention active dans le cadre disciplinaire.

Qu'en est-il de l'« Ichnographia Campi Martii » ?

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. Seules, les zones du nord-est et du sud-ouest incluses dans le double méandre de la rivière, semblent se recomposer en structures unitaires et définies les deux axes orthogonaux, à peu près parallèles aux lignes directrices du méandre, déterminent l'orientation des compositions du Sepulcrum Hadriani, de l'ensemble formé par les deux cirques d'Hadrien et de Domitien, qui se prolonge dans l'axe du mausolée, du cirque agonalis, du cirque Flaminius, du *Templum Martis* et du *Gymnasium Neronis*, des Thermes d'Agrippa.

Un deuxième alignement, réparti le long d'un axe rectiligne, s'étend dans le secteur nord-est, où se succèdent des groupes de monuments dépourvus de références archéologiques et donnés comme des équipements publics : un « porticus amoenitati » annexé à un gymnase, une « Naumachia Domatiani », un triangle de zones vertes protégées par les « statuae virorum illustrium » et reliées à une « natatio », elle aussi triangulaire, qui s'ouvre de l'autre côté du Pons Fabianus.

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 bâtardes 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 architecturales.

Piranèse présente un échantillonnage typologique de modèles basés sur l'*exception*, dont la *règle* est dissimulée avec soin. Preuve en est la réduction arbitraire à des épisodes mineurs, presque impossibles à reconnaître, des structures du Mausolée d'Hadrien, du Panthéon ou du Théâtre de Marcellus qui sont, dans la planche de Piranèse, parmi les rares monuments ayant une existence réelle.

Exceptions qui ne supposent donc aucune règle préalable. Ainsi Piranèse démontre-t-il en même temps, combien peut être vaste le domaine de telles *exceptions*, dès que le classicisme en tant que référence se confronte à une expérimentation basée sur des déformations géométriques illimitées. Cela démontre aussi, à l'inverse, l'*inutilité* de cet enchevêtrement étouffant de structures exceptionnelles.

Analysons l'insertion des *officinae machinarum militarium* dans la figure triangulaire que forment les grandes places reliées au Pons Fabianus. L'étoile centrale, formée par l'intersection de deux

triangles équilatéraux, semble avoir été basculée par rapport à son tracé originel, cela afin que ses sommets aboutissent dans les petites salles latérales à plan central : l'ensemble de l'organisme se présente comme une sorte de machine à engrenages ; d'où l'indépendance des parties et l'indifférence aux qualités formelles.

C'est encore en tant que « machines » hermétique que se structurent les organismes du *circus agonalis* et du groupe du *Templum Martis* et celui du *Gymnasium Nerenis*, conçus comme une sorte d'énorme roue dentée à bras apparents ; le premier se trouve à l'endroit de la Crypte Balbi et sa base se situe à l'intersection de deux groupes ternaires d'espaces circulaires à rotonde centrale, définie par plusieurs colonnades concentriques, interrompues, sur l'axe transversal, par des espaces trapézoïdaux ; le second est dominé par le *Bustum Caesaris Augusti*, véritable collection de formes géométriques régulières et irrégulières, greffées les unes sur les autres suivant la loi de l'opposition (Remarquons ici l'apparition de deux organismes planimétriques de forme phallique, qui annoncent le projet d'Oikema de Ledoux).

C'est surtout dans les *Horti Luciliani* que l'*architectura mechanica* de Piranèse devient très abstraite. Un ensemble de structures en hémicycle et en sections de cercles se développe en bourgeonnant, formant une roue autour de l'*Atrium Minervae* ; étonnant engrenage, qui permet une utilisation très subtile d'instruments géométriques.

L'ensemble que forme cet échantillonnage d'inventions typologiques exclut - mais c'est là un choix délibéré - la possibilité de l'identification formelle de la ville en tant que structure.

Le télescopage frontal des organismes et des fragments d'organismes dissout jusqu'au plus lointain souvenir de la ville comme lieu de la Forme.

La *ville comme forêt*, théorisée par Robert Castell, puis par Laugier et par Milizia prend au XVIIIe siècle la valeur d'une légitimation formelle de la philosophie du droit naturel et de l'idéologie physiocratique : la Nature se présente comme la législatrice suprême des libertés bourgeoises, dépouillée de tout attribut métaphysique. Se modelant sur sa structure, la ville - l'idée de la ville comme *type idéal* - devra rendre concrète la « socialité » d'une organisation

civile qui, bientôt, cherchera dans l'anarchie de la production son nouveau devoir être. Chaos et géométrie : la « dialectique naïve » de la Philosophie des lumières conçoit encore la synthèse comme la forme de l'universalité, et tend à la non-contradiction. La contradiction est un moment de l'universalité, dans laquelle il y a adéquation parfaite de la forme à la matière.

Cette adéquation est justement niée, contestée, détruite dans le *Champ de Mars*. Le seul élément « naturel » qui y apparaisse - le Tibre et ses méandres - contribue à dissoudre toute survivance d'ordre : comme dans toute l'œuvre de Piranèse, la Nature n'est plus à l'origine de la « beauté positive et convaincante », que déjà Perrault, au siècle précédent, avait exclue du cadre de la mimésis naturaliste.

La ville, en tant que production antinaturelle, se nie elle-même, de toute façon,, en tant qu'*ordo*, en tant que structure. Prophétie si l'on veut de ce qui se produira dans le cadre de la gestion capitaliste et bourgeoise de la ville, mais plus encore, utopie désenchantée, née de l'exaltation d'un *principium individuationis* poussé jusqu'à ses plus extrêmes limites, et dont on constate les effets explosifs dans le domaine de la forme avec un égal scepticisme.

Le fait qu'il s'agisse d'une ville, indique que dans le *Champ de Mars* la forme qui ne renvoie qu'à elle-même constitue un Absolu, un univers formel. L'*ordo* dont la dissolution est représentée n'est rien d'autre que la totalité de la Forme : le thème des *Capricci* est ici développé jusqu'au bout. La dualité du *Champ de Mars* en ressort de façon évidente. La variation typologique, au moment où elle se voit livrée à elle-même, démontre sa propre impuissance à structurer un organisme urbain : le primat de la forme pure révèle sa propre incapacité à trouver une réalisation effective. En outre, dans l'épître dédicatoire à Robert Adam, Piranèse se montre critique à l'égard des transformations apportées au *Champ de Mars* à l'époque impérial « [ ... ] quand [...] L'Empire fut donné à un seul [...] cet endroit fut réservé, non plus à l'usage des milices, mais plutôt pour introduire le plaisir dans le peuple » (16). Il y a ici un parallélisme entre la tyrannie d'un seul dans l'antiquité et la tyrannie au temps de Piranèse. Les vertus républicaines se présentent à nouveau comme modèle polémique de référence.

Ce que confirme le parallélisme que Piranèse établit ultérieurement entre ces deux décadences

architecturales :celle de l'époque impériale et celle du baroque tardif et du rococo.

« ... ce que pour ma part je dois craindre plutôt - écrit-il - c'est - que ne paraissent inventées par caprice plutôt que prises dans le vrai, certaines choses de ce tracé du Champ ; lesquelles, si on les confronte avec l'antique manière de l'architecture, on comprendra que pour beaucoup elles s'en éloignent et se rapprochent de l'usage de notre temps. Mais qui que l'on soit, avant de condamner personne pour imposture, que l'on observe de grâce, l'antique plan de Rome rapporté ci-dessus [la *Forma Urbis* du Capitole], que l'on observe les antiques villas du Latium, celle d'Hadrien à Tivoli, les thermes, les tombeaux et les autres édifices de Rome qui subsistent, en l'espèce, à l'extérieur de la porte Capena : *on n'y trouvera pas plus de choses inventées par les modernes, que n'en ont inventées les anciens qui aillent contre les lois les plus rigides de l'architecture* ».

Il n'y a donc à ces « chutes » qu'une seule et même cause la perte des libertés républicaines causées par l'arrivée au pouvoir d'une aristocratie laxiste. Le «labyrinthe" piranésien prend ainsi, de façon habilement dissimulée, une signification politique.

L'ambiguïté du *Champ de Mars* est maintenant évidente, il est à la fois « projet » et réquisitoire. Parce qu'il est une représentation désabusée de l'impossibilité présente d'une définition univoque du langage, il devient une satire virulente de la capacité indéfinie de la typologie du baroque tardif à se reproduire à l'intérieur d'elle-même.

Parce qu'il est - malgré tout - affirmation d'un monde de formes, il se fait par l'absurdité même de son *horror vacui*, *demande instante de langage* et révélation, paradoxalement, de son *absence*.

Le « grand absent » du *Champ de Mars*, c'est le *langage*. La désagrégation de l'ordre formel, de ce qui reste de la *Stimmung* humaniste, de ses valeurs sacramentelles et symboliques, s'opère également avec cohérence sur le sujet de l'œuvre de Piranèse : la relation entre l'histoire et le présent. D'un côté, l'étude attentive et scientifique des pièces archéologiques ; de l'autre, l'arbitraire le plus absolu dans leur restitution. L'histoire n'offre plus de valeurs en soi. Soumise à une sélection, elle se révèle comme étant un nouveau principe d'autorité dont la contestation est nécessaire. C'est l'expérience du Sujet qui fonde les *valeurs* : nous trouvons déjà ici en germe toute la tendance à la polémique négative de la Romantik .

Dans les *Prisons* comme dans le *Champ de Mars*, l'Histoire et la Nature font l'objet d'une

distanciation. Dans le but non pas de délimiter un nouvel univers de valeurs mais plutôt de poser cette contestation radicale comme étant la seule valeur possible.

L'archéologie, étude rationnelle des témoignages historiques, est déjà en soi l'application du principe de Raison. Mais la connaissance que donne l'archéologie *doit être séparée* de l'action et repoussée dans sa sphère propre, purement documentaire. De même que l'histoire est la critique des témoignages historiques, de même le langage, lorsqu'il aura été libéré de la tutelle de l'histoire, se posera uniquement *comme critique en acte du langage lui-même*.

Ainsi, dans le jardin paysager anglais - Argan l'a pertinemment observé - une intention de réunification de l'expérience linguistique universelle, au moins dans son expression figurative, est implicitement présente. La réunion, dans le microcosme d'une « nature éduquée à être naturelle », de petits temples chinois, de ruines gréco-romaines, de souvenirs gothiques, d'endroits magiques et arcadiens, d'organismes symboliques et de lieux enchantés, manifeste une aspiration évidente à la synthèse des mœurs humaines : même si cela peut mettre en péril le caractère univoque de la communication linguistique.

Pour analyser complètement un langage, il faut en effet l'isoler, non seulement de ses fondements historiques mais aussi de ses signifiés. Ce n'est pas par hasard si la critique piranésienne entame profondément les prétentions symboliques des formes architecturales.

Dans les restitutions de perspectives des *Prisons* et les enchevêtrements géométriques du *Champ de Mars*, le fractionnement des organismes, la violence faite aux lois de la perspective, l'intuition des possibilités offertes par une indéfinie « ouverture de la forme » - dans les *Prisons*, la métamorphose continue des espaces, dans le *Champ de Mars*, le bourgeonnement théoriquement extensible à l'infini des corps géométriques - marquent ainsi, sans équivoque possible, la fin des préceptes théoriques albertiens de *concinnitas* et de *finitio*. Ils sanctionnent aussi le divorce définitif entre les signes architecturaux et leurs *signifiés*.

Nous avons vu déjà comment l'excès même de contenu hermétique des *Prisons* indique que dans celles-ci la signification authentique se trouve tout entière dans la *désorganisation* des fragments

formels. Le *répertoire* des continues variations géométriques dans le Champ de Mars a le même sens. L'exaspération des possibilités d'articulation et de déformation des compositions ne correspond plus à un *ars combinatoria* : le télescopage des « monades » géométriques n'est plus réglementé par aucune « harmonie préétablie » et, ce qui est plus important, démontre que le seul *signifié* auquel cette « casuistique » paradoxale puisse renvoyer, c'est la géométrie pure, caractérisée par le vide sémantique absolu.

Ce n'est pas seulement « *la perspective comme forme symbolique* » qui est impliquée dans la contestation piranésienne de la *finitio*. La surabondance des formes en théorie équivalentes - car elles sont toutes le résultat de théorèmes corollaires - rend explicite l'intention de Piranèse dans le *Champ de Mars* : annoncer l'avènement « nécessaire » et terrifiant d'une architecture dépourvue de signifiés, détachée de tout système symbolique, de toute « valeur » extérieure à l'architecture elle-même.

Voir là une anticipation de ce qui sera l'*impuissance* à *signifier* de l'ère victorienne serait trop facile. La « perte du centre »-, Piranèse la subit et la sublime. Le « négatif » devient alors l'*égoïsme* et le *silence* de la forme. L'hypothèse présentée comme inévitable, est celle de construire avec ces matériaux dégradés le recouvrement de la liberté coïncide avec la plongée dans la contrainte.

Dans un passage du *Parere sull'Architettura*, Piranèse confirme ce que nous observons. Après avoir longuement attaqué la monotonie de l'architecture « rigoriste » - attaque vraisemblablement dirigée contre les premières expériences du néo-classicisme français et anglais, et contre les théories de Laugier - Piranèse prend la défense de la liberté inventive du Bernin et de Borromini . faisant dire au protagoniste de son dialogue : « [vous] blâmez [en critiquant la « nécessité » du renouvellement continu des formes] cet esprit même qui fut l'inventeur à qui vous accordez vos louanges et qui, s'étant aperçu qu'il n'avait pas pour autant contenté le monde, *se vit contraint de changer* et de prendre cette direction et cette façon qui vous déplaît » .

L'*inventeur* auquel Piranèse fait allusion n'est autre que le mythique sectateur primitif de la Nature. C'est donc le naturalisme qui ne « contente pas le monde » : mais la conséquence de cette



«erreur» initiale, impossible, à effacer, est *la condamnation à la variation continue*. Nous sommes *contraints* à la « variation ». Il y a « erreur » initiale : la défense que Piranèse fait, après coup, de la *Magnificenza* contre les critiques de Mariette en est la preuve. Tout le rigorisme qui, dans la *Magnificenza ed Architettura de' Romani* a été identifié comme caractéristique de la culture étrusco-italique, est maintenant justifié par le prétexte que, dans ce volume, il fallait démontrer à Le Roy et de façon générale à ceux qui soutiennent la primauté de l'art grec, que les romains « ... ne pouvant assainir les règles d'une architecture infectée à la racine, étant donné qu'ils l'avaient adoptée, avaient tenté de les tempérer » .

Il n'y a pas, dans toute l'œuvre théorique de Piranèse, de passages plus dramatiques que celui-ci. Les bases elles-mêmes du langage finissent par se révéler précaires, il n'y a aucun « salut » à chercher dans le retour à leur état originel. *Construire* sur ces bases précaires, « infectées à la racine », est un « devoir » tragique : la variation se confirme une fois de plus comme technique de survivance.

Il est difficile de ne pas rapprocher la découverte que fait Piranèse du caractère dramatique immanent à la *contrainte à la variation* de celles des expérimentalistes baroques : à la lumière du *Parere*, les recherches de Cristoph et Kilian Ignaz Dientzenhofer, Bernardo Vittone et Johan Michael Fischer sur *l'ars combinatoria* prennent une signification pathétique ; elles apparaissent comme les explosions finales d'une évidence qui a besoin d'éprouver jusqu'à la limite de ses possibilités le faisceau des hypothèses « vraisemblables », ou du moins cohérentes, par rapport aux prémisses de la rhétorique baroque.

A l'issue de ces recherches, *l'arte retorica* s'anéantit dans la redécouverte de la géométrie pure, ou dans la régression vers un Classicisme textuel : nous pensons à l'église paroissiale de Vittone à Villafalletto, ou à l'église de Pastiky, mais aussi à l'alphabet architectural de Carlo A. Rana, qui - sous les apparences du « scherzo » graphique - ouvre à l'architecture la voie de l'aliénation dans le signe pur dépourvu de sens .

Dans le *Parere sull'Architettura*, Piranèse attaque d'ailleurs de façon explicite les principes de la cohérence linguistique absolue, fondés sur le naturalisme. Blondel, Cordemoy, Laugier Lodoli,

Algarotti y sont contestés sans être nommés et leurs contradictions sont mises en évidence. La critique de Piranèse s'y retourne subrepticement contre elle-même : l'attaque lancée contre l'architecture grecque, contre Le Roy, Mariette et peut-être Winckelmann masque son incertitude sur l'hypothèse du « retour » à l'architecture italique des origines. Le raisonnement de Didascalò devant le maître rigoriste est exemplaire. Il se conforme à l'habitus mental de son adversaire, mais il en renverse complètement les conclusions cherchant ainsi à démontrer l'arbitraire absolu du langage architectural étranger à toutes « nature » .

La culture anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle et les débats, pourtant moins explicites, dans l'Académie de Colbert , en avait déjà fait la démonstration systématique - en matière de linguistique générale, comme en matière de langage architectural. Piranèse a eu peut-être un écho de ces recherches! il en rend les conclusions en matière d'architecture particulièrement ambiguës.

Didascalò renverse - au moins à première vue - les thèses du rigorisme naturaliste. La cohérence lodolienne et laugérienne du langage et de la syntaxe est réduite à néant, dès l'instant où elle est poussée à ses conséquences extrêmes.

«Donc, Grèce et Vitruve? - demande Didascalò à son adversaire - Eh bien, dites-moi ce que représentent les colonnes ? Vitruve dit : les fourches verticales des cabanes ; d'autres, les arbres qui servent à soutenir la couverture. Et les cannelures des colonnes, que signifient -elles ? Vitruve prétend que ce sont les plis des matrones. Ainsi les colonnes ne représentent plus ni des fourches, ni des arbres, mais des femmes qui soutiennent un toit. Et alors, que pensez-vous des rudentures ? Il me semble, quant à moi, que les colonnes devraient être toutes lisses : notez donc, colonnes lisses. Les fourches et les arbres se plantent dans la terre, verticalement. En effet, les Doriens représentaient ainsi leurs colonnes. Donc elles devront se faire sans base : notez donc : sans bases. Les cimes des arbres, si tant est qu'on les utilise pour soutenir les toitures, doivent être lisses. Quant à celles des fourches, elles ressemblent à tout ce que vous voulez sauf à des chapiteaux; si cela ne vous suffit pas, ils doivent représenter des maisons solides, non des têtes d'hommes, ni des paniers entourés de feuilles, ni des perruques de matrones posées au-dessus des paniers. Notez donc : *sans chapiteaux*. N'ayez pas peur :il y a d'autres rigoristes, qui voudraient *les colonnes lisses, sans bases et sans chapiteaux*. »

Appliquant, même arbitrairement, le critère de la justification rigoureuse, naturaliste et fonctionnaliste, du langage architectural, Piranèse poursuit son œuvre de destruction : les critères fondamentaux se contredisent eux-mêmes.

« Observons les parois d'un édifice - poursuit -il -. tant dedans que dehors. Elles se terminent en leur sommet par les architraves et tout le reste qui va dessus. et sous ces architraves se trouvent le plus souvent des colonnes semi diamétrales ou des pilastres. Maintenant. je vous le demande, qu'est-ce qui soutient le toit de l'édifice ? Si c'est la paroi, elle n'a pas besoin d'architrave . si ce sont les colonnes ou les pilastres, que vient faire la paroi ? Allez, Monsieur Protopiro, que voulez-vous abattre? Les parois, ou les pilastres? Vous ne répondez pas? Eh bien, moi, je détruirai tout. Notez donc, des Edifices sans parois, sans colonnes, sans piliers, sans ornements, sans corniches, sans voûtes. sans toits, place, place, campagne rase... » .

Campagne rase : nous ne sommes pas loin du « pur désert » de Malevîc. Piranèse refuse, semble-t-il, le point de départ des avant-garde historiques comme une perspective terrifiante. L'angoisse piranésienne, née de l'arbitraire évident des institutions humaines - « c'est l'us qui fait la loi », affirme-t-il au début du « Parere » - ne pourra être surmontée que par la maîtrise de cet arbitraire. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, celui-ci ne peut apparaître que comme le pouvoir de l'irrationnel. La tentative piranésienne pour l'ancrer dans l'histoire échoue dès le premier affrontement avec la liberté infinie qu'il suppose. L'arbitraire baroque montre ainsi ses deux faces : exalté dans le « Parere » comme un emblème libertaire, il est condamné, dans le *Champ de Mars* et dans le « Discours apologétique », en tant qu'il révèle son impuissance historique.

On obtient ce résultat étonnant le rigorisme, dans le « Parere », est réduit à néant parce qu'insuffisamment rigoureux. A la fin de son raisonnement, Didascalo découvre que l'absolue présence de la Raison à elle-même conduit au silence, au vide sémantique, au néant géométrique. Dans le *Champ de Mars*, dans les nombreux dessins d'invention, dans les planches mêmes qui accompagnent le texte du « Parere », la prolifération des objets autour de centres multiples et la destruction du concept d'espace lui-même , aboutissent au même résultat. Seul change le processus de démonstration : au raisonnement par assertions se substitue un raisonnement par l'absurde. En ce sens - nous l'avons dit ailleurs -, le texte du « Parere » écrit volontairement sous forme de dialogue, témoigne du débat intérieur constant de Piranèse.

La réduction de l'architecture à un signe implique l'élimination des qualités intellectuelles que requiert la mise

en projet : un nouveau rôle professionnel, purement technique apparaît. La prophétie de Piranèse met en cause

la fonctionnalité du travail intellectuel dans le domaine de l'architecture, face aux exigences « de

masse » qui seront celles de la nouvelle clientèle bourgeoise. Parce qu' elle est une préfiguration strictement idéologique, la prophétie de Piranèse n'effleure même pas les thèmes spécifiques du débat du XIXe siècle : la primauté de la technologie et de la production. Mais elle pose déjà, avec une lucidité surprenante, la question de la disparition du rôle professionnel de l'architecte, tel qu'il avait été défini dans le contexte de la culture humaniste.

« Supposons - fait-il dire à Didascalò - que le Monde, bien qu'il se lasse vite de tout ce qui ne se renouvelle pas chaque jour, fasse à votre monotonie la grâce de la souffrir, l'Architecture, à quoi donc se trouverait-elle réduite ? *A un vil métier où on ne ferait que copier*, a dit un certain Monsieur : si bien que vous ne seriez pas seulement des Architectes ordinaires, très ordinaires, comme je vous l'ai dit tout à l'heure, mais moins que des maçons. Car eux, à toujours construire la même chose, non seulement finiraient par la connaître par cœur, mais auraient en outre sur vous l'avantage d'en connaître le mécanisme : et même vous finiriez par n'être plus architectes, car les patrons, pour le cas où ils voudraient construire, seraient bien sots de demander à l'architecte ce qu'à moindre frais ils pourraient obtenir du maçon.

*Protopiro* : Oui, si l'Architecture ne consistait en rien, d'autre que la vénusté et la majesté.

*Didascalò* : Ne me dites rien du reste, vous savez mieux que moi que les maçons, pour les fondations, les matériaux, l'épaisseur à donner aux murs, pour jeter les arcs de voûte, pour tout cela en somme qui entre dans la construction d'un ouvrage, se trouvent en discussion avec les Architectes eh bien, disons donc alors que les œuvres seraient beaucoup plus simples, et toujours identiques. »

Tout cela préfigure déjà la réduction du travail intellectuel à un travail abstrait et répétitif. Plus encore, cette page de Piranèse anticipe sur la distinction fondamentale, qu'Aldolf Loos énoncera un siècle et demi plus tard, entre l'architecture (le monument et la tombe : ce qui ne rentre en aucune façon dans le monde de l'existence quotidienne) et la simple construction, étrangère à l'univers de l'art.

« D'ordinaire, on a recours aux architectes lorsqu'on entend faire quelque belle construction voilà ce que en quoi aujourd'hui, nous pouvons bien dire que l'Architecture consiste. Mais tout le monde n'a pas ce souci, et alors, ce sont les patrons qui sont les Architectes et il leur suffit d'avoir quelqu'un qui monte les murs. Tout le restant de l'architecture, hors mis la décoration, est de si piètre relief et de si faible gloire pour les Architectes, que bien peu s'y consacrent.

*Protopiro* : Mais trouvez-vous donc que ce sont là des Architectes? Et les patrons qui se comportent ainsi, les louerez-vous donc ?

*Didascalò* : Sur ceux-là je ne vous dirai rien d'autre, sinon que dans tant et tant d'ouvrages dirigés par des patrons, des maçons ou des Architectes de cette trempe, tout le monde s'en est trouvé

bien, et quiconque voit habiter les gens dans ces édifices, au lieu de les plaindre d' être mal logés, les accuse parfois de trop de luxe. Mais revenons donc à nous : ôtez-moi la liberté de répartir chacun selon son propre talent en matière d'ornementation et, en quelques jours, vous verrez s'ouvrir à tous le sanctuaire de l'Architecture ; connue de tous, l'Architecture sera méprisée de tous ; avec le temps, les édifices se feront au pis aller ; ces manières si raisonnables, selon vous, se perdront par ce moyen même grâce auquel vous vouliez les maintenir ; *et à vous autres, sera enlevée l'ambition de critiquer et de faire les importants avec ces Architectes-là, qui n'y seront plus; disgrâce qui serait pour vous la plus grande de toutes.*

Pour remédier donc au désordre, je suis d'avis que vous gardiez, bien sûr, votre estime à vos prétendues modérations mais surtout que vous respectiez la liberté qui est ce qui les soutient » .

C'est une allusion claire au dilettantisme de l'aristocratie anglaise (et peut-être à celui de l'aristocratie vénitienne). Plus encore : c'est un pressentiment de la mort de la *profession* d'architecte et de l'extinction de l'architecture en tant que travail intellectuel. La réduction dans le *Champ de Mars* de l'architecture à un système de signes géométriques, associée à la prolifération des variations n'est pas fortuite. Au bout, il y a la réduction de *l'invention* à une armature de lignes abstraites, voire de strictes figures de manuel. Le *Précis* de Durand est la limite extrême d'une sécularisation de l'architecture à la fois prophétisée et crainte. La « démocratisation » du travail intellectuel compromet la valeur même de ce « travail ».

*L'utopie* piranésienne consiste justement à rendre absolue et évidente cette contradiction objective : le principe de Raison se révèle un instrument capable de donner naissance - en dehors de tous *sueño* - aux monstres de l'irrationnel.

Les textes des « Osservazioni » à Mariette et du « Parere » sont publiés en 1764 la même année, Piranèse est chargé de la restructuration de l'église des Chevaliers de Malte, S. Maria del Priorato sur l'Aventin. Körte et Wittkower ont défini avec exactitude les moments et les conditions de ce remaniement : le second, en particulier en a donné une lecture critique correcte, qui s'attache surtout à relever les influences septentrionales (Vénétie, « Cinquecento » mais aussi Juvarra) lisibles dans la réorganisation de l'éclairage de l'abside et du transept, et qui confirme l'influence de la tradition maniériste déjà soulignée par Körte et par Wittkower, sur les variantes piranésiennes autour du thème de l'assemblage pilier-colonnes .

Les modalités d'insertion de l'autel de S. Basilio dans le nouveau choeur, méritent toutefois une

attention particulière : Wittkower observe que sa position en projection vers le transept, annoncée par trois marches et une rampe, répond à un fractionnement voulu de la continuité spatiale de l'organisme. Selon Wittkower, l'introduction de ce hiatus est un rappel conscient des modèles vénitiens (Palladio et Longhena). En ce sens, le fractionnement sert à réaliser une « expérience subjective de l'espace », dominée par l'image finale de l'autel illuminé par la « chambre de réflexion » que constituent l'abside perforée et la lanterne ouverte dans la croisée : ce qui évoque les artifices de lumière de Juvarra dans l'église de la Venaria Reale ; la structure lumineuse de l'abside du Priorato rappelle d'ailleurs le procédé du troisième projet piranésien (AB 55) pour la nouvelle abside de St. Jean de Latran .

L'autel de S. Basilio devient ainsi le point-clé de la structure figurative piranésienne. Les articulations des membrures, la disposition inhabituelle des sources de lumière, l'iconographie énigmatique de la voûte, sont de simples « fonctions » complémentaires de l'autel.

Celui-ci se présente comme une suite d'éléments placés dans une succession a-logique la table, le devant de l'autel, le tronc de pyramide du sarcophage à plan ovale qui le couronne, le médaillon central au-dessus du ciboire, le globe avec le groupe statuaire de l'envol du saint! inséré dans la pyramide, se recomposent dans une image labyrinthique, volontairement plongée dans une lumière ambiguë. L'architecture piranésienne semble de nouveau se décomposer dans ses lignes fondamentales. A travers la logique des variations (cf. les différents types des membrures du transept et de l'abside et leur composition réciproques) et la logique des additions, la structure de l'autel démontre qu'une *logique de la décomposition* préside à ces interpolations ambiguës.

L'autel du Priorato, objet isolé et lisible en tant que tel, est en réalité un mécanisme dialectique qui affiche sa dualité, comme le « Parere ».

La lumière provenant de l'abside illumine directement l'arrière de l'autel dont elle accentue le géométrisme halluciné. L'entassement des images sur la face tournée vers l'entrée et la communauté des fidèles, correspond, au revers, à l'abstraction étonnante des volumes géométriques purs de la sphère et du solide à structure complexe qui lui sert de support. Le *verso* de l'autel du Priorato, face *cachée*, aspect dissimulé et tout à découvrir, contrastant avec

l'exhibition triomphante des images du *recto*, est pleinement révélateur de la dialectique interne de l'utopie piranésienne.

Ce qui est donné comme *évident*, comme une sollicitation visuelle immédiate à partir d'un point de vue *commun*, se présente, au revers, sur la face cachée, comme épuré, transformé en pure structure intellectuelle.

Aucune autre œuvre de Piranèse, autant que l'autel de l'église des Chevaliers de Malte, ne réussit d'une façon aussi violente et explicite à communiquer l'essence ultime de sa recherche théorique. Ensemble, les deux faces de l'autel de S. Basilio, expriment brutalement la découverte de la réalité du *principe de contradiction*. Ainsi, la sphère, qui émerge de l'autel, hermétiquement insérée dans la rencontre muette des solides géométriques, représente, dans l'utopie piranésienne, le point ultime continuellement évité et toujours craint. Le *vide* absolu, le silence des « choses seules ». l'affirmation tautologique du *signe* pur qui renvoie uniquement à lui-même : nous avons entrevu dans le *Champ de Mars* la démonstration par l'absurde de cette annulation nécessaire du « signifié ». Dans l'église du Priorato, il ne s'agit plus d'une simple allusion à ce vide sémantique il est énoncé enfin dans toute sa nudité terrifiante. La véritable *horreur* piranésienne est ici, et non dans les métaphores encore ambiguës des *Prisons*.

Parce que Piranèse veut démontrer que le *silence de l'architecture*, la réduction à zéro de ses attributs symboliques et communicatifs, est la conséquence *inévitabile* de la « contrainte » à la variation - le sujet du « Parere » -il est impossible de séparer l'une de l'autre les deux faces de l'autel. La destruction de l'univers symbolique est encore étroitement liée au triomphe ultime et pathétique de l'allégorie, qui éclate sur le côté tourné vers les fidèles. Les quelques survivances symboliques, dans l'autel de Piranèse, n'ont d'autre *signification* que d'annoncer le vide sémantique qui doit découler de la désacralisation de l'univers artistique. Quand Ledoux, Boullée, Sobre ou Vaudoyer isoleront en soi le silence géométrique piranésien, ils se sentiront obligés de substituer, à l'ancienne symbolique de la transcendance, la symbolique de l'homme, fait sacré à soi-même.

Nous sommes maintenant en mesure d'interpréter correctement le passage du « Parere » dans

lequel Piranèse semble reprendre pleinement à son compte le principe baroque de *l'unité dans la multiplicité* :

« Montrez-moi des dessins faits par un quelconque rigoriste - conclut Didascalò à la fin de sa polémique antinaturaliste et antivitruienne - ou de qui que ce soit qui croit avoir conçu un projet des plus merveilleux pour la réalisation d'un ouvrage ; et vous verrez s'il ne sera pas plus inepte que celui qui travaille librement; ah oui, je vous le dis, il le sera bien plus ; aussi pourra-t-on concevoir un édifice sans irrégularité, quand quatre piliers dressés.) avec une toiture posée dessus, qui sont toute l'architecture en son origine, pourront continuer de former un tout et un ensemble lors même qu'ils sont coupés en deux, séparés, et disposés de mille façons différentes en somme, quand ce qui est simple sera un composé, et ce qui est un sera cette multitude que l'on demande. »

Le « simple » *équivaut* donc au composé, et la « multitude » qui concourt à former l'« un », est « celle que l'on demande ». On ne pourrait pas trouver plus clairement exprimé que l'*un*, dont il est question ici, n'a plus rien à voir avec la *consonantia* universelle de la Monadologie de Leibniz, « ni, encore moins, avec l'harmonie cosmique du panpsychisme humaniste.

Après la réduction de l'espace à un enchevêtrement de *choses* qui cherchent réciproquement leur signification dans un colloque impossible, un pas est franchi : celui de l'expérimentation sur la surface pure, dans la dimension que Piranèse lui-même appelle de la « petite architecture » .

Dans les *Cheminées (Différentes manières d'orner les cheminées, 1769)*, comme déjà dans la facade et dans le mur de clôture de la petite église sur l'Aventin, et dans quelques études d'invention, la recherche critique menée sur les reliquats sémantiques d'un langage architectural réduit à la pure décoration, aboutit à des conclusions qui ne sont pas plus rassurantes que celles qui se dégagent des expérimentations à grande échelle.

Dans le « Discours apologétique » qui accompagne les *Cheminées*, la technique du *bricolage* est énoncée pour ce qu'elle est, et tout de suite après justifiée par un discours parmi les plus ambigus de Piranèse.

« L'on dira par exemple - écrit Piranèse - que j'ai chargé mes desseins de trop d'ornemens ; quelques autres trouveront mauvais, que pour orner des cabinets. où l'on ne devrait mettre que du léger, du brillant et du délicat, j'aie employé des manières, Egyptiennes, et Etrusques, c'est-à-dire, selon la commune opinion, des manières hardies, dures et fortes... Il paroitrai (sic) peut être à



certaines génies, que la pauvreté de leurs idées, rend outre mesure partisans de la simplicité, que mes desseins (sic) sont trop chargés d'ornemens, et ils m'objecteront ce que dit Montesquieu, *qu'un édifice chargé d'ornemens est un énigme pour les yeux, comme un poème confus l'est pour l'esprit*, et je leur répète (sic) que je suis autant que Montesquieu et que tout autre ennemi des énigmes, et de la confusion, et que je désapprouve autant que personne, la multiplicité des ornemens ».

Piranèse dissimule à nouveau ses véritables intentions. Il insiste cependant sur la valeur de la clarté de la perception, et sur celle de la « convenance » de l'appareil décoratif. On peut même, à la limite, croire à sa sincérité dans ce cas spécifique : lui-même vit la crise de l'Harmonie classique comme une « perte » aussi douloureuse qu'irréversible.

« Mais quelle multiplicité ? - se demande-t-il - Celle qui faute d'ordre, et de disposition embarrasse la vue, et la confond. Celui qui croit que la multiplicité seule des ornemens offense la vue, et la confond se trompe, comme celui qui attribuerait à la quantité des voix, et des instrumens l'étourdissement qu'un mauvais concert produit à ses oreilles au lieu de l'attribuer à l'ignorance de qui ne sçut pas en faire la juste distribution : ou de qui ne sçut pas l'exécuter. C'est ainsi que les objets paroissent confus, à qui ne sait pas dans un ouvrage d'architecture distinguer les principales parties d'avec les moindres, et qui ignore que dans les arts comme dans la nature il y a une certaine variété de gradation, et de prééminence, de sorte qu'une partie occupera le premier lieu, et les autres ne serviront que d'accompagnement. »

Le recours au naturalisme, à la polyphonie, au culte de la hiérarchie est stupéfiant. Piranèse semble vouloir, pour la défense de sa propre architecture, énumérer justement les valeurs et les instruments de travail que cette architecture place impitoyablement dans une situation de crise. Ainsi, pour justifier après coup l'audace de ses *Cheminées*, fait-il appel à l'autorité des « anciens » :

« Non, un artiste qui veut se faire un nom, et s'élever au-dessus du commun, ne doit point se contenter de copier fidèlement les antiques mais en les étudiant, il doit montrer un génie inventeur, et pour ainsi dire créateur, et en combinant avec sagesse le Grec, l'Etrusque, et l'Egyptien, trouver le moïen d'inventer de nouvelles manières et de nouveaux ornemens. L'esprit humain n'est pas si borné, qu'il ne puisse donner aux ouvrages d'architecture de nouveaux embellissemens et un nouveau goût, en étudiant avec attention la nature, et les anciens monumens. »

L'historicisme se transforme exactement en son contraire. Plus l'intérêt archéologique s'étend à des domaines inexplorés, plus s'écroule l'espoir d'en extraire des principes de valeur. La *mixture* piranésienne, énoncée dans le « Discours apologétique », et dont les *bricolages* de ses compositions ou les décorations murales pour le Café des Anglais sont des exemples, complète l'opération commencée avec les *Prisons*, poursuivie dans le *Champ de Mars* et les planches qui

accompagnent le « Parere », et débouche dans la réalisation concrète avec ce « manifeste » théorique par excellence qu'est l'autel de S. Maria del Priorato.

Détruit, l'espace laisse sa place aux « choses » : celles-ci se présentent muettes, dans tout l'hermétisme de leur vide objectuel. Dans les « Antichità Romane », les « Antichità di Cora » la « Descrizione dell'Emissario del Lago di Albano », les « Vedute di Roma », l'isolement des *objets* architecturaux, ou la congélation polémique de leur structure géométrique, correspond au verso de l'autel de San Basilio. Il faut apprécier également le processus de gigantisation de certains détails architecturaux, d'accessoires ou d'instruments de travail qui, hors de leur contexte, prennent souvent l'allure dans les gravures de Piranèse, d'*objets trouvés* surréalistes. Dans les *Cheminées*, Piranèse critique précisément l'objectivation hermétique à laquelle lui-même a contraint les « choses » (l'Antiquité elle-même est réduite à l'état de « chose »). La richesse des sources et le culte de la *contaminatio* cohabitent avec le refus de rendre présentes les sources historiques mêmes qui sont étudiées ; le *bricolage* étant la forme la plus caustique de l'anti-historicisme. Dans un tel contexte,, tout est désormais permis, tout est récupérable.

L'expérience subjective qui refonde l'histoire et sa propre recherche force à parcourir cette histoire comme s'il s'agissait d'un labyrinthe sans issue. Le dédale métahistorique des *Prisons* cherche une rationalisation dans les gravures des *Cheminées* : le pluralisme linguistique se dévoile à l'état pur, débouche sur un scepticisme destructeur, et finit sur une récupération de l'inspiration rococo, à côté d'audacieux *collages* étrusco-égypto-romains.

Piranèse reconnaît ainsi la présence de la Contradiction comme réalité absolue. Inutile de se demander de quelle contradiction il s'agit : ses instruments de travail excluent une telle spécification, par le fait même qu'ils parviennent à des niveaux d'abstraction permettant la généralisation la plus vaste. La grandeur de son utopie négative réside dans son refus, après une telle découverte, de fonder des possibilités concrètes d'alternative.

Les *Prisons*, le *Champ de Mars*, les *Cheminées*, fondent au contraire la conscience, dramatique et justement pour cela « virilement » acceptée, de l'inhérence du Négatif au devenir. La construction d'une *utopie de la Forme dissoute* qu'on a naïvement appelé l'éclectisme piranésien, constitue la

récupération de ce Négatif, tentative de l'utiliser. L'impossibilité de l'action l'architecture comme « objet réalisé » - est donc intrinsèque à la découverte piranésienne de la « solitude » absolue qui entoure le sujet une fois qu'il a reconnu l'impossibilité à rendre effective sa propre capacité d'action. La valeur d'anticipation de son œuvre tient dans ce qu'elle fonde ce qui sera l'éthique dialectique de l'art d'avant-garde : de cet art - selon une expression de Fautrier - qui « ne peut que se détruire » et qui « ne peut se renouveler constamment que par cette destruction ».

**Manfredo Tafuri**

