Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1983)

Heft: 3

Artikel: Tradition et innovation dans l'esthétique de Piranèse

Autor: Junod, Philippe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870736

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TRADITION ET INNOVATION DANS L'ESTHÉTIQUE DE PIRANÈSE

A l'image romantique d'un Piranèse halluciné, tirant de son imagination fiévreuse des visions de cauchemar, l'enquête historique tend à substituer celle d'un archéologue passionné qui cherche d'abord à faire revivre le passé. L'examen de ses écrits, et notamment du *Discours apologétique en faveur de l'architecture égyptienne et toscane*, montre que l'artiste a cherché dans l'Antiquité elle-même le principe de l'innovation, et que sa conception de l'invention et de l'originalité se fonde sur une pratique, elle aussi perçue comme antique, de l'éclectisme. Vu sous cet angle, Piranèse n'apparaît pas seulement comme un pionnier de l'historicisme du XIXe siècle: il acquiert une nouvelle actualité, celle que lui confère la perspective revivaliste du post-modernisme d'aujourd'hui.

Si l'art a une histoire, et que cette histoire est porteuse de sens, c'est que la création artistique s'inscrit, de par sa nature même, dans une dialectique de l'innovation et de la tradition qui sous-tend toute évolution des formes.

On ne saurait surestimer la complémentarité de ces deux pôles. En effet, il n'est point d'innovation qui ne s'appuie sur une tradition, que ce soit pour l'infléchir ou pour la refuser, et même les plus révolutionnaires parmi les novateurs, ceux qui font de la *tabula rasa* le principe même de leur poétique, fondent la pertinence de leur iconoclasme sur la critique implicite des conventions admises par leurs prédécesseurs: l'infraction volontaire présuppose la connaissance du code. En ce sens, la tradition précède et rend possible l'innovation comme l'action la réaction, ou la langue la parole.

Inversement (et l'exemple des cultures les plus conservatrices est là pour le prouver) aucune tradition n'échappe à une certaine dérive. C'est que, pour rester efficiente, pour échapper à l'usure, une norme esthétique *doit* se renouveler. De plus, toute tradition vivante est l'objet d'une constante réinterprétation: bien que situé dans le passé, le modèle est vu du présent, c'est-à-dire d'un point de vue qui évolue.

Si ce principe de la «vie des formes»[1] peut ainsi apparaître comme une constante à travers l'histoire, ce qui change d'une époque à l'autre, c'est la conscience que l'on a prise de ce rapport entre tradition et innovation. Selon que l'accent est mis sur l'une ou sur l'autre, on aura tantôt un mouvement de continuité ou de restauration, tantôt de rupture.

Mais le schéma simpliste de l'alternance pendulaire ne permet guère de rendre compte de la complexité de l'évolution des styles. En effet, on peut observer, à divers moments de l'histoire, la simultanéité de tendances apparemment contradictoires (qui déterminent alors un champ polémique explicite, par exemple: la bataille entre Classiques et Romantiques), et l'on doit aussi constater que les deux pôles peuvent fort bien se combiner au sein d'un seul et même projet: la révolution se présente alors comme un retour à une *autre* tradition.

Pendant des siècles, cette situation s'est reproduite selon un modèle binaire relativement constant: tant *la* Renaissance que les pré- ou proto-renaissances (que Panofsky nomme «renascences»[2]) concevaient le progrès artistique comme la restauration d'un idéal perdu, celui de l'Antiquité classique. Et même si cette Antiquité n'a pas le même visage pour la *renovatio* carolingienne, l'humanisme florentin ou les contemporains de Winckelmann, il n'en reste pas moins qu'on a cru pendant longtemps à l'unicité d'un modèle universel. Or ce monopole allait être battu en brèche par l'extension spectaculaire du corpus de l'histoire de l'art: l'essor de l'archéologie, la multiplication des musées, le développement des techniques de reproduction et de diffusion, celui des moyens de transport, l'attrait de l'exotisme, l'éveil des nationalités, l'introduction d'une perspective comparatiste, tout cela allait contribuer à remettre en question l'exclusivité du gréco-romain en tant que norme esthétique absolue. La multiplication et la diversification des *revivals* tout au long du XIXe siècle créait ainsi une situation radicalement nouvelle: pour la première fois dans l'histoire les choix offerts à l'artiste échappaient à la vieille alternative du classicisme et de l'anti-classicisme.[3] D'«unilinéaire» qu'elle avait toujours été, l'évolution stylistique allait éclater en une série d'orientations parallèles, se déployant dans un espace historique à plusieurs dimensions. A *la* Tradition méditerranéenne s'ajoutaient ainsi une pluralité de traditions concurrentes (nordiques, orientales, médiévales, etc.). Première illustration du «musée imaginaire», le jardin dit anglo-chinois met en œuvre de façon spectaculaire le principe de cet éclectisme nouvelle manière: la

juxtaposition de ses «fabriques» hétéroclites conjugue, comme par une translation de l'axe paradigmatique sur le syntagmatique, la diversité temporelle et géographique des cultures dans l'espace de la promenade. Le successif y devient simultané, le distant proche.

Mais l'historicisme n'allait pas manquer de provoquer, à long terme, une réaction. Exacerbée par la révolte romantique, la revendication d'originalité allait conduire à l'exaltation de la modernité et du modernisme. Menée d'abord par une minorité d'artistes en rupture avec les institutions officielles, cette tendance s'imposera au XXe siècle et débouchera, entre autres, sur l'abstraction picturale ou le rationalisme fonctionaliste en architecture. Pour quelques générations, l'historiographie artistique sera alors marquée par une perspective «manichéenne», qui cherchera systématiquement à opposer «l'art vivant» au passéisme des Académies et de l'historicisme.

Aujourd'hui, cette perspective est remise en question. En vertu de l'action rétrospective du présent sur le passé, qui fait que l'histoire de l'art est toujours conditionnée par la création contemporaine, notre image du XIXe siècle se voit profondément bouleversée.[4] La crise des avant-gardes a conduit à la critique de la notion d'avant-garde comme catégorie privilégiée de l'approche historique[5], et le post-modernisme, qui s'affirme comme un «néo-revivalisme», a confirmé le mouvement de réhabilitation de l'historicisme.[6] Dans le cadre de la vaste redistribution des valeurs qui est en cours, les oppositions traditionnelles tendent à s'estomper au profit d'une nouvelle unité que la sensibilité actuelle, caractérisée par une réflexivité aiguë et une sorte d'hypertrophie de la conscience historique, tend à conférer aux deux derniers siècles. D'où le sentiment, qui s'impose de plus en plus, d'une articulation cardinale dans la périodisation, que l'on peut situer vers la fin du XVIIIe siècle.[7]

C'est dans ce contexte que nous voudrions tenter d'évaluer l'importance historique de l'esthétique piranésienne.

* * *

Que celle-ci soit une charnière, l'évidence s'en impose dès que l'on cherche à lui coller une étiquette. Piranèse est inclassable. Il fait éclater les catégories historico-stylistiques traditionnelles, ou plutôt, il en démontre avec éclat le caractère approximatif, et surtout fondamentalement relatif. Tant en amont qu'en aval, son

œuvre présente en effet des affinités avec les courants les plus divers.

La première de ces attaches, et la plus évidente, l'apparente au rococo vénitien: tel dessin de guéridon, de carrosse ou de gondole en témoigne, comme sa conception tiepolesque du caprice (voir ses *Grotteschi*), sans parler de ses perspectives théâtrales ou de la picturalité de ses *vedute*. Mais l'architecte qu'il a toujours voulu être revendique aussi l'héritage d'une phase antérieure du baroque: sa défense du Bernin et de Borromini[8], figures fort controversées à l'époque, relève d'une parenté réelle, manifeste dans les vues de la Place Saint-Pierre, l'aménagement de l'intérieur de S. Maria del Priorato ou les dessins pour Saint-Jean de Latran. Voilà qui lui vaudra d'encourir les foudres de certains de ses contemporains rigoristes, comme James Barry, qui lui reproche, dans une lettre à Burke (1769) souvent citée, «his gusto of architecture flowing out of the same cloacus as Borromini's»[9], ou J.G. Legrand, son biographe de 1799, qui lui en veut d'avoir «payé le tribut [...] à ces productions barbares» qui appartiennent au «genre tortillé et détestable que les Italiens avaient adopté après la mort du Sansovino, du Bramante, de Raphaël, Palladio...»[10] Enfin, plusieurs auteurs ont relevé les liens qu'entretiennent certaines productions de Piranèse (la façade de S. Maria del Priorato, ou les planches illustrant le *Parere*, par exemple) avec le maniérisme.[11]

En aval, on retrouve la même diversité, et l'héritage piranésien se répartit en multiples facettes, des architectes utopistes dits «révolutionnaires» aux décorateurs du Premier Empire, des *designers* antiquaires anglais aux poètes ou graveurs romantiques, sans compter sa riche fortune critique au XXe siècle.[12]

Cette dernière énumération suffit à montrer combien il serait artificiel de vouloir enfermer l'œuvre de Piranèse dans une vieille alternative que toute la critique récente tend à remettre en question: néo-classicisme ou préromantisme?[13] Nul mieux que lui n'illustre le fait que les deux phénomènes ne sont pas seulement contemporains, mais constituent bel et bien les deux faces d'une même réalité. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire la belle biographie que lui consacrait Legrand en 1799. Présenté comme un érudit, nourri des «auteurs anciens» («ses lectures favorites qu'il écoutait en travaillant»), courant «sans cesse des ruines aux bibliothèques» et «des bibliothèques aux ruines», fouilleur, collectionneur et restaurateur d'antiques, Piranèse nous est aussi dépeint sous les traits légendaires du créateur romantique: «cer-

veau exalté», «génie bizarre», «original», «extravagant», plein de «feu», de «chaleur et de sentiment», «bouillant caractère». Soulignant «la fécondité de son imagination» et «l'originalité de son esprit», Legrand parachève son portrait par cette jolie notation: «Sa tête blanche en grande partie chauve fumait sans cesse et semblait un volcan d'où jaillissaient à chaque instant les idées les plus extraordinaires...»[14]

Chez Piranèse, l'archéologue et le visionnaire ne font qu'un. Ses frontispices, accumulations fantastiques de débris héroïques, expriment la quintessence de son œuvre. Comme l'a bien remarqué W. Oechslin, pour l'architecte tout devient «capriccio all'antica»[15], l'invention s'intègre à la reconstitution, la fantaisie au relevé. Des fameuses *Prisons* aux machineries hydrauliques, des *Grotteschi* aux *Antichità romane*, des *Vedute* aux derniers recueils de cheminées et de candélabres, l'inspiration se nourrit ici du désir passionné de faire revivre l'antique, et l'imaginaire éclate au sein même de la transcription d'une réalité archéologique transfigurée par la passion. C'est lorsqu'il croit être le plus fidèle au passé que Piranese est souvent le plus novateur.

Ce paradoxe — qui n'en est un que pour nous, marqués que nous sommes par des générations d'opposition tranchée entre passéisme et modernisme — cet apparent paradoxe définit en fait l'esthétique de toute une époque, pour qui le rapport entre imitation et invention constitue le problème central de la création artistique. Dans son deuxième *Discours* (1769), Reynolds donne, à propos de la tradition picturale, cette formulation d'un grand principe de l'esthétique classique: «The more extensive therefore your acquaintance is with the works of those who have excelled, the more extensive will be your powers of invention; and what may appear still more like a paradox, the more original will be your conceptions.»[16]

Depuis la Renaissance italienne, les artistes s'étaient toujours situés dans une relation de rivalité avec l'antique. Mais depuis lors, la connaissance de cette antiquité et de ses vestiges artistiques s'était développée de manière spectaculaire. C'est ce qui explique que l'expression de la nostalgie de l'âge d'or se soit considérablement modifiée. Pour Alberti, l'art antique se résumait, outre quelques ruines romaines, à une anthologie de textes littéraires. D'où sa déclaration jalouse, dans la dédicace à Brunelleschi de son traité *Della Pittura* (1436): «Confessoti se a quelli antiqui, avendo quale aveano chopia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognitione di quelle supreme arti quali oggi annoi

sono fatichosissime ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore se noi sanza preceptori, sanza exemplo alchuno, truoviamo arti et scientie non udite e mai vedute.»[17]

Winckelmann, dans le célèbre paradoxe des *Gedanken* (1755), peut en revanche se prévaloir d'une longue tradition de collectionnisme[18] pour inverser le propos: «Der einzige Weg für uns [...] unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten...»[19] Mais bientôt, le poids de cette tradition commence à être perçu comme handicap, et Diderot, grand pourfendeur d'académisme, déclare dans son *Salon* de 1767 que ce qui fait la supériorité des Grecs, c'est qu'ils ont été contraints de tâtonner, tandis que les modèles qu'ils nous ont laissés nous ont gênés.[20] En quoi il contredit à la fois Alberti et Winckelmann. Reynolds, dans son troisième *Discours* (1770), est moins catégorique, et admet que «we must have recourse to the Ancients as instructors». Mais il ajoute aussitôt: «... I cannot help suspecting, that in this instance the ancients had an easier task than the moderns. They had, probably, little or nothing to unlearn [...] while the modern artist, before he can see the truth of things, is obliged to remove a veil...»[21]

«Original». Ce mot clé, qui définit pour Reynolds, dans le passage cité plus haut, la dignité de la création artistique, et dont Piranèse fait aussi un fréquent usage, s'opposait alors déjà à celui de «copie», désignant une activité considérée comme purement mécanique et incompatible avec la qualité «intellectuelle» des arts «libéraux»[22]. C'est d'ailleurs au seul titre d'apprentissage nécessaire de la «mechanical practice of painting»[23], que Reynolds tolère la copie, témoignant ainsi de la survie d'une vieille querelle née à la Renaissance, et à laquelle Piranèse fait aussi explicitement allusion. Dans son *Discours apologétique en faveur de l'architecture égyptienne et toscane* (1769), il écrit: «... imitons les, je ne dis pas en copiant servilement leurs ouvrages, ce qui réduirait l'architecture, et les arts libéraux à un simple méchanisme [...] Non, un artiste qui veut se faire un nom [...] ne doit point se contenter de copier fidèlement les antiques...»[24] Précédemment, dans son *Parere su l'Architettura* (1765), reprenant une citation de Leroy déjà utilisée dans l'une des planches illustrant ce même texte («Pour ne pas faire de cet art sublime un vil métier où l'on ne ferait que copier sans choix»), il avait écrit: «A un vil métier où l'on ne ferait que copier, ha detto un certo Signore: talchè voi altri non solamente sareste Architetti ordinari ordinarissimi [...] ma da meno de' muratori...»[25] Suit un plaidoyer pour la liberté

créatrice, présentée de manière significative comme un droit légitime des poètes.[26]

Dans sa biographie de Piranèse, Legrand insiste beaucoup sur le fait que «toutes ses planches [...] sont autant de tableaux ou de dessins originaux»[27], et nous rapporte à ce sujet une anecdote hautement significative. Commentant le fait que Piranèse «ne faisait point de dessins finis» mais se contentait, pour fixer son idée sur le papier, d'«un chaos dont il démêlait seul les éléments sur le cuivre», il poursuit: «Le peintre Robert [...] ne concevait pas ce qu'on pouvait faire de croquis aussi peu arrêtés; Piranesi, voyant son étonnement, lui disait: le dessin n'est pas sur mon papier, j'en conviens, mais il est tout entier dans ma tête...»[28] Et quelques pages plus loin: «... si on lui demandait pourquoi il ne faisait pas de dessins plus terminés [...] J'en serais bien fâché, répondait-il, ne voyez-vous pas que si mon dessin était fini ma planche ne deviendrait plus qu'une copie; lorsqu'au contraire je crée l'effet sur le cuivre, j'en fais un original.»[29] On ne saurait manquer d'être frappé par la ressemblance de ces propos avec ceux tenus un siècle plus tôt par le Bernin à propos de son buste de Louis XIV et que nous rapporte Chantelou dans son *Journal* en date du 29 juillet 1665: «Le Cavalier a reparti [...] que jusqu'ici il avait presque toujours travaillé d'imagination, et qu'il n'avait regardé que rarement les dessins qu'il a; qu'il ne regardait principalement que là dedans, montrant son front, où il a dit qu'était l'idée de Sa Majesté; que autrement il n'aurait fait qu'une copie au lieu d'un original...» Et le lendemain: «... que même s'il lui fallait copier le buste lorsqu'il l'aura achevé, il ne lui serait pas possible de le faire tout semblable; que la noblesse de l'idée n'y serait plus à cause de la servitude de l'imitation...»[30]

On pourrait multiplier les citations de propos de Piranèse faisant l'éloge de l'originalité, de l'invention, de la liberté du génie, qu'il nomme parfois «caprice» ou «bizarrerie». Dès 1743, dans la dédicace de son recueil intitulé *Prima parte di Architetture e Prospettive*, il reprochait à ses contemporains de manquer d'imagination. Ce qu'il faut souligner, c'est que c'est dans l'Antiquité elle-même que Piranèse cherche le modèle de son audace: «... je ne puis m'empêcher d'admirer le génie fécond, et presque créateur des artistes toscans», écrit-il dans le *Discours*[31], et l'une des citations qui ornent les planches illustrant le *Parere* est empruntée à Térence: «Aequum est vos cognoscere atque ignoscere quae veteres factitarunt si faciunt novi.»[32]

Wittkower, dans sa remarquable analyse du *Parere*, a bien

remarqué que cette conception doit être mise en relation avec la nouvelle théorie du génie qui se développe au XVIIIe siècle en Europe. A vrai dire, il faudrait peut-être remonter plus haut, jusqu'aux esthétiques néo-platoniciennes du XVIe siècle, pour en trouver les origines lointaines. Il en va de même pour la notion de liberté, si chère à Piranèse, et qui n'est pas sans rappeler, *mutatis mutandis*, la «*licenza*» que Vasari et les théoriciens maniéristes opposaient à la «*regola*». Mais Piranèse va plus loin que ses prédécesseurs, et sa critique radicale de l'autorité vitruvienne est impensable deux siècles plus tôt. Pour l'auteur du *Parere*, «gli Architetti debbono avere il campo libero nell'operare», et cette liberté est le fondement même de la dignité de l'architecte: «toglietemi la libertà di variare ognuno a suo talento negli ornamenti, vedrete aperto in pochi dì a tutti il santuario dell'Architettura...»[33] Ici encore, c'est sur l'autorité des Anciens que Piranèse fonde son refus de toute autorité et sa revendication du droit de tout oser. La dédicace du *Campo Marzio* (1762) est éloquente à cet égard. Piranèse y affirme la modernité des Anciens en opposant leur «caprice» aux règles des rigoristes de son temps: «Sebbene cio di che io piuttosto temer debbo, si è, che non sembrino inventate a capriccio, più che prese dal vero», dit-il à propos de ses reconstitutions de l'ancienne Rome, «... le quali se taluno confronta coll'antica maniera di architettare, comprenderà, che molto da essa si discostano, e s'avvicinano all'usanza de' nostri tempi [...] Ma chiunque [...] osservi di grazia l'antica pianta di Roma [...] non ritroverà inventate più cose dai moderni, che dagli antichi contra le più rigide leggi dell'architettura.» Et cette conclusion: «... cosi porti l'indole degli uomini, che nelle professioni ancora reputansi lecita qualsiasi cosa: non è da meravigliarsi, se troviamo eziando dagli architetti antichi usate quelle cose, che nelle fabbriche nostrali talvolta biasimiamo.»

Si les notions d'originalité et de liberté créatrice, telles que les conçoit Piranèse, peuvent paraître relever d'une tradition qui remonte aux époques maniériste et baroque, il en est une autre qui, en revanche, nous semble marquer un début: c'est celle de nouveauté. En effet, si, dans l'art classique, la valeur avait toujours été définie par la conformité avec une norme ou un modèle, la révolution romantique consiste précisément en l'introduction d'un critère opposé, celui de rupture ou d'écart. C'est là le nouveau sens que prendra bientôt le terme d'«originalité», et l'on sait qu'au XIXe siècle, et plus encore au XXe, l'innovation sera prisée pour elle-même et assumera la fonction de moteur du marché de

l'art contemporain. Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser que ce facteur ait déjà pu jouer un rôle important chez Piranèse: c'est en effet dans ses dernières années, au moment où, après la relative perte de pouvoir de ses mécènes Rezzonico, l'artiste mise de plus en plus sur la conquête d'une clientèle privée, qu'il recourt de manière insistante et explicite à l'argument de la nouveauté. La fameuse lettre à Thomas Hollis, du 18 novembre 1768, qui annonce l'envoi de son ouvrage *Diverse maniere d'adornare i cammini*, le montre bien: «Vedrete in quest'Opera usato ciò che peranche in questo genere non era conosciuto. L'Architettura Egiziana, per la prima volta apparisce; la prima volta, dico...»[34] Quant au *Discours*, qui accompagne le même recueil, il parle «du public, qui aime toujours la nouveauté» et se flatte de lui «présenter [...] quelque chose de nouveau dans ce genre»[35].

Quatre ans plus tôt, dans son *Parere*, Piranèse soutenait déjà le parti de l'innovation en prenant la défense du Bernin et de Borromini, accusés d'avoir voulu «farci vedere delle novità», puis de Adams, inventeur d'un ordre «nouveau», l'ordre britannique[36]. Et c'est encore une fois à l'autorité des Anciens qu'il en appelle pour justifier la légitimité de l'innovation, dans deux autres citations inscrites dans les planches de l'ouvrage: Salluste («Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam») et Ovide («Rerumque novatrix Ex aliis alias reddit natura figuras»)[37]. Enfin, dans la dédicace de la *Prima Parte* (1743), Piranèse avait déjà lié retour à l'antique et innovation: «... come si possa in nuove forme fare un lodevole uso de' ritrovati de' nostri maggiori.»

Mais l'innovation, Piranèse ne la conçoit pas seulement comme interprétation libre ou variation d'éléments fournis par la tradition: il la définit comme la combinaison délibérée d'emprunts à diverses sources hétérogènes. Et c'est là, peut-être, qu'il se révèle le plus novateur. Avec lui, le pluralisme stylistique, qui marquera le goût du XIXe siècle, fait son apparition, et les planches du *Parere* ou des *Cammini* font à cet égard figure de véritables collages.

Certes, le principe de l'éclectisme n'était pas nouveau, et l'on connaît bien le rôle qu'il joue dans la théorie académique, à Bologne notamment.[38] Mais l'éclectisme piranesien n'a rien à voir avec celui des Carache, ni même avec celui des néo-classiques. Car pour lui, il n'y a pas *une*, mais *plusieurs* traditions: la grecque, la romaine, l'égyptienne, et l'étrusque, sans compter la chinoise. Refusant, dans sa longue polémique contre Caylus, Leroy,

Mariette et les autres partisans de la supériorité de l'idéal grec, les généalogies traditionnelles qui faisaient de ces divers styles les phases successives d'une seule et même évolution, d'abord ascendante (progrès), puis descendante (décadence), il affirme d'emblée l'autonomie et la légitimité de chacun, proclame l'intérêt de la variété, et revendique le droit au choix: «... le grotesque a aussi ses beautés, et réjouit la vue, et quoique la manière chinoise soit fort éloignée de la grecque, nous avons néanmoins peut-être plus de plaisir d'avoir des cabinets, et des chambres meublées à la chinoise, que si elles l'étaient dans le goût égyptien, ou toscan. Les hommes aiment trop la variété pour se contenter toujours des mêmes décorations: nous aimons à entremêler le gai avec le sérieux, et même avec le pathétique; jusque dans l'horreur des batailles nous découvrons des beautés, et du milieu de la crainte on voit sortir le plaisir.»[39] Voilà un programme que n'auraient pas désavoué les Romantiques de 1830. Il en va de même pour cette contestation du monopole grec, qui passait encore, à l'époque de Piranèse, pour un crime de lèse-majesté: «... je me flatte d'avoir assez justifié l'architecture égyptienne, et toscane des défauts qu'on leur a attribués, et de m'être justifié moi-même de ce que j'ai mêlé dans ces desseins les manières grecques, avec les égyptiennes, et les étrusques. C'est à la vérité une loi bien injuste, que celle que plusieurs voudraient nous imposer, de ne rien faire, qui ne soit tiré du Grec.»[40]

Dans cette entreprise de réhabilitation d'arts décriés (et il ne manque ici que celle du gothique), Piranèse esquisse le principe même des futurs *revivals*, et son amour passionné de la romanité constitue l'un des premiers exemples de revendication nationaliste contre l'idée de norme artistique universelle. Mais le double paradoxe, c'est qu'il va chercher dans l'Antiquité elle-même l'exemple d'une émancipation vis-à-vis de la tyrannie du Grec, et que c'est sur une pratique elle aussi antique de l'éclectisme qu'il fonde sa conception de l'innovation: «Secouons donc un si indigne joug, et si les Egyptiens, et les Etrusques nous offrent dans leurs monuments du beau, de l'agréable, et de l'élégant, imitons les [...] Un artiste qui veut se faire un nom [...] 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 moyen d'inventer de nouvelles manières, et de nouveaux ornements.»[41] Car, comme le dit encore la dédicace des *Diverse maniere*, «cosi in fatti fecero i Romani, che dopo avere usata per

più secoli l'etrusca architettura, adottarono poi anche la greca; e l'una, e l'altra unirono insieme.»[42]

* * *

Pendant longtemps, on n'avait guère accordé d'attention à l'œuvre théorique de Piranèse. Le graveur visionnaire avait partiellement éclipsé l'archéologue et l'historien, et la préférence donnée à une partie de son œuvre, les caprices (dont les fameuses *Prisons*) ou certaines *vedute*, avait peu à peu imposé une image dont on peut suivre l'évolution, du Romantisme au Surréalisme, de Walpole, Chambers, Beckford, Burke, De Quincey, Coleridge, Hugo, Nodier, Gautier, Musset ou Huysmans à M. Yourcenar ou A. Huxley: celle d'un artiste fantastique, halluciné, fou, inspiré par la drogue ou puisant dans son inconscient l'irrationalité de visions fiévreuses, hors du temps.[43]

La prise en considération des écrits de Piranèse, dont le mérite revient d'abord à R. Wittkower, dans son étude sur le *Parere* (1938)[44], puis à J. Wilton-Ely, avec sa publication de l'œuvre polémique (1972)[45], ne pouvait manquer de corriger cette image en resituant le personnage dans son contexte historique et en nous renseignant sur ses véritables intentions. L'examen du *Discours*, comme nous avons cherché à le montrer, complète celui du *Parere* et révèle l'existence d'une véritable esthétique piranésienne où s'affirme à la fois l'importance de la tradition et la nouveauté de la manière de l'envisager: la liberté créatrice y est définie comme fidélité à l'esprit, et non à la lettre, du passé.

Cette attitude, qui implique vis-à-vis de l'histoire une nouvelle distance critique, anticipe, nous l'avons vu, le revivalisme du XIXe siècle. En un sens, on peut même dire que le relativisme de Piranèse prépare celui de Riegl, et que sa réhabilitation de l'art égyptien annonce celle de l'antiquité tardive ou du baroque: «... ce que l'on nomme souvent duretés en architecture n'est pas tel en effet, et ne montre pas toujours un défaut de connaissance et de capacité [...] S'ils nous semblent grossiers, ce n'est pas par la faute des artistes [...] ce n'est ni par négligence ni par ignorance...»[46] C'est donc bien un *autre «Kunstwollen»* avant la lettre que Piranèse pressent chez les Egyptiens en justifiant leur apparent irréalisme par une volonté décorative explicite: «[...] l'on verra que le caractère qu'on leur a fait prendre n'est point provenu de l'insuffisance des Egyptiens, ni de ce que leurs statuaires n'aient pu aller plus loin, mais que c'est le fruit d'une pro-

fonde réflexion...» Ou encore: «Pour peu que l'on consulte les anciens ouvrages on aperçoit facilement que les artistes eurent peu d'égards à la nature lorsque l'art l'exigeait ainsi.» D'où la création de «beautés naturelles modifiées et corrigées; c'est-à-dire changées en d'autres beautés artificielles, qui s'accordent mieux avec l'architecture».[47]

Mais c'est aujourd'hui surtout, à l'époque du post-modernisme et de «l'art sur l'art»[48], que l'esthétique de Piranèse nous paraît proche, et suscite un regard nouveau sur «l'autre» partie de son œuvre, les illustrations du *Parere* ou les *Cammini* par exemple, longtemps évacuées par une pudique inattention. Sa critique du fonctionnalisme de Laugier trouve un écho dans celle, actuelle, du rationalisme international, comme la virtuosité illusionniste du jeu sur les niveaux de réalité de ses planches didactiques fascine des spectateurs sensibilisés au phénomène du «tableau dans le tableau»[49]. Car l'innovation, pour nous, n'est plus la *tabula rasa* des avant-gardes du début du siècle, mais quête douloureuse ou ironique de traditions perdues, invoquées par l'artifice de la citation critique.

Une nouvelle actualité de Piranèse est en train de s'esquisser sous nos yeux, tant il est vrai que le sens de toute œuvre riche est toujours à réinventer.

Philippe JUNOD.

NOTES

[1] Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Leroux, 1943.

[2] Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960.

[3] Ernst H. Gombrich, «Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals», in: *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1966, pp. 81-98.

[4] Nicos Hadjinicolaou, «Sur l'idéologie de l'avant-gardisme», in: *Histoire et critique des arts*, n° 6, juillet 1978, pp. 49-76.

[5] Kirk Varnedoc, «Revisionism Revisited», in: *Art Journal*, Fall-Winter, 1980, pp. 348-352.

[6] Ekkehard Mai, «Ein 'neuer Historismus'? Von der Gegenwart der vergangenen in der jüngsten Kunst, Phänomene und Symptome», in : *Das Kunstwerk, Zeitschrift für Moderne Kunst*, XXXIV, 1981, n° 3, pp. 3-50.

[7] Un exemple parmi d'autres, mais où la modernité de Piranèse est mise en évidence: Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto, avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980.

[8] Giovanni Battista Piranesi, *Parere su l'architettura, Dialogo* (1765), rééd. in John Wilton-Ely, *G.B. Piranesi, The Polemical Works*, London, Gregg, 1972, p. 12.

[9] Cf. Niklaus Pevsner, «The Egyptian Revival» (1956), rééd. in: *Studies in Art, Architecture and Design*, London, Thames and Hudson, 1968, I, p. 213.

[10] Jacques Guillaume Legrand, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi* (1799), rééd. in: *Piranèse et les Français, Actes du colloque tenu à la Villa Medicis*, Roma, Elefante, 1978, p. 232.

[11] Rudolf Wittkower, «Piranesi's Architectural Creed» (1938), rééd. in: *Studies in the Italian Baroque*, London, Thames and Hudson, 1975, p. 244; William Rieder, «Piranesi's *Diverse Maniere*», in: *Burlington Magazine*, mai 1973, p. 314; John Wilton-Ely, «Vision and Design: Piranesi's 'Fantasia' and the Graeco-roman Controversy'', in: *Piranèse et les Français*, op. cit. n. 10, p. 541.

[12] Sur la fortune critique et la réception de Piranèse, la bibliographie est abondante. On consultera notamment Georges Poulet, «Piranèse et les poètes romantiques français», in: *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966, pp. 135-187; Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, Paris, Corti, 1966; le catalogue de l'exposition *Piranèse et les Français*, Rome-Dijon-Paris 1976 et le colloque sur le même thème (cf. supra n. 10); et Norbert Miller, «Piranesi und die Nachwelt», in: *Archäologie des Traums, Versuch über Piranesi*, München, Hansen, 1978, pp. 365 sq.

[13] P. Viallaneix (ed.), *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?* (Colloque de Clermont-Ferrand, juin 1972), Paris, Klincksieck, 1975.

[14] J.G. Legrand, op. cit. n. 10, pp. 234, 222, 223, 226, 246, 235, 239 et 248.

[15] Werner Oechslin, «L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse», in: *Piranèse et les Français*, op. cit. n. 10, p. 401. Cf. aussi Bruno Reudenbach, *G.B. Piranesi, Architektur als Bild: der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts*, München, Prestel, 1979, pp. 12 sq.

[16] Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark, New Haven, Yale Univ. Press, 1975, p. 28.

[17] Leon Battista Alberti, *Della Pittura* (1436), ed. Luigi Mallè, Firenze, Sansoni, 1950, p. 54.

[18] Cf. Francis Haskell & Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, London, Yale Univ. Press, 1981.

[19] Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), ed. bilingue Léon Mis, Paris, Aubier-Montaigne, 1954, p. 94.

[20] Denis Diderot, *Salons*, éd. Jean Seznec-Jean Adhémar, vol. III, Oxford, Clarendon, 1963, p. 63.

[21] J. Reynolds, op. cit. n. 16, p. 49.

[22] Cf. Rudolf Wittkower, «The Artist and the Liberal Arts», in: *Eidos* I, 1950, pp. 11-17.

[23] J. Reynolds, op. cit. n. 16, p. 30.

[24] G.B. Piranesi, *Ragionamento apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana*, publié en italien, anglais et français en 1769 comme introduction au recueil *Diverse Maniere d'adornare i Cammini*, rééd. in: J. Wilton-Ely, op. cit. n. 8, p. 33.

[25] G.B. Piranesi, *Parere*, op. cit. n. 8, p. 14. La citation de Leroy est reprise une troisième fois à la p. 16.

[26] On trouve une autre comparaison valorisante avec la poésie dans le *Discours apologétique*, p. 12. Par contre, c'est une position inverse (et beaucoup plus «moderne») vis-à-vis de la querelle des arts libéraux que met en scène le frontispice des *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette* (1765), où la main (gauche) du théoricien tenant sa plume est opposée aux outils de l'homme de métier.

[27] J.G. Legrand, op. cit. n. 10, p. 232.

[28] Ibid., p. 231.

[29] Ibid., p. 246.

[30] Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage en France du cavalier Bernin* (1665), éd. New York, Franklin, 1972, pp. 88 et 92. Etant donné qu'il est pratiquement impossible que Piranèse ait pu voir le manuscrit de Chantelou, la ressemblance des propos, qui ne saurait être fortuite, vu l'admiration du graveur pour l'œuvre du Bernin, ne peut qu'être mise au compte d'une tradition orale.

[31] *Discours*, op. cit. n. 24, p. 18.

[32] Térence, *Eun*. 42 sq.

[33] *Parere*, op. cit. n. 8, pp. 15 et 14.

[34] Cité par N. Pevsner, op. cit. n. 9, p. 216.

[35] *Discours*, op. cit. n. 24, pp. 33 et 35.

[36] *Parere*, op. cit. n. 8, pp. 12 et 13.

[37] Salluste, *Jug*. 85, 14 et Ovide, *Met*. 15, 252 sq. Dans le premier cas, Piranèse commet un magnifique contre-sens: la phrase citée, prononcée par Marius, se réfère à la position sociale du héros, et non à l'esthétique de l'auteur! Je remercie mon épouse à qui je dois l'identification des trois citations latines.

[38] Cf. Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (1947), rééd. Westport, Greenwood, 1971.

[39] *Discours*, op. cit. n. 24, p. 10.

[40] Ibid., p. 32. On notera l'emploi significatif du pluriel appliqué au mot «manière».

[41] Ibid., p. 33.

[42] On retrouve la même idée à la p. 15 du *Discours*: «Alors l'architecture Etrusque et la Grecque furent mêlées ensemble [...] et les Romains trouvèrent le moyen de les réunir dans un même ouvrage. Voilà aussi ce que j'ai prétendu faire pour ces cheminées...»

[43] Cf. supra, n. 12.

[44] Cf. supra, n. 11.

[45] Cf. supra, n. 11 et 8. Sur Piranèse théoricien, cf. aussi Lorenza Cochetti, «L'opera teorica di Piranesi», in: *Commentari* VI, 1955, n° 1, pp. 35-49; Maria Grazia Messina, «Teoria dell'architettura in G.B. Piranesi, l'affermazione dell'eclettismo», in: *Controspazio* II, n°s 8-9, août-sept. 1970, pp. 6 sq. et III,

n° 6, juin 1971, pp. 20 sq.; Jonathan Scott, *Piranesi*, London, Academy, 1975, ch. VI et VII, pp. 224 sq.; Norbert Miller, *Archäologie des Traums*, op. cit. n. 12, pp. 221 sq.; John Wilton-Ely, *The Mind and Art of G. B. Piranesi*, London, Thames and Hudson, 1978, ch. III et IV; Bruno Reudenbach, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild*, op. cit. n. 15, pp. 55 sq., et les sections II et III de l'exposition *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, Roma, Multigrafica, 1979.

[46] *Discours*, op. cit. n. 24, p. 13.

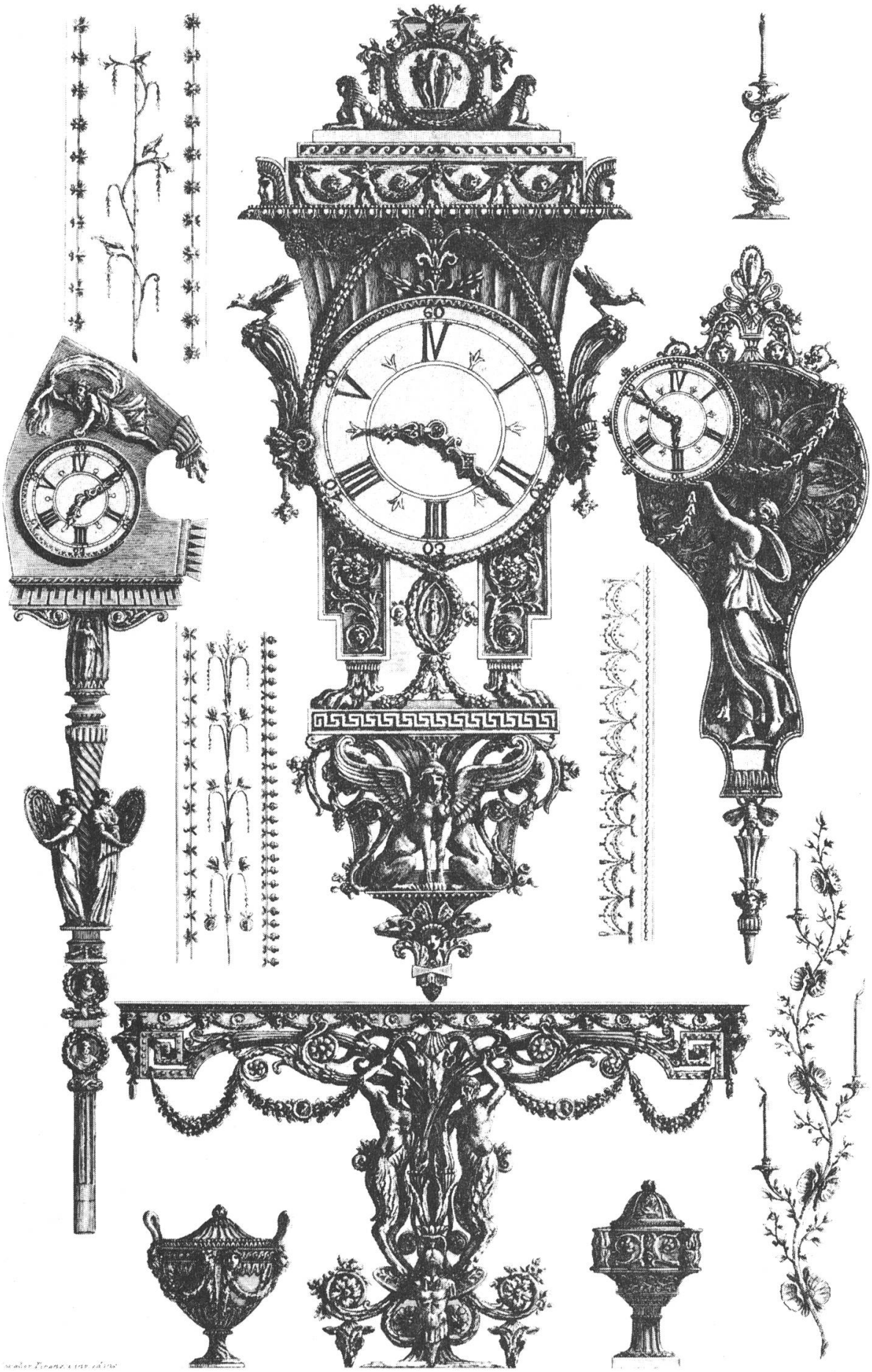
[47] Ibid., pp. 14, 12 et 13. L'on pourrait même aller jusqu'à dire que la démonstration de Piranèse préfigure la «loi du cadre» que Focillon et Baltrusaïtis définiront à propos de la sculpture romane en 1936: «... l'on taxe souvent de dureté ce qui n'est que solidité selon que l'exige la qualité de l'architecture.» Les ornements égyptiens sont donc «soumis aux lois de l'architecture» (p. 11), et la fréquence des têtes de béliers a pour cause «la disposition que l'on trouve dans les cornes de cet animal pour faire des volutes... Cet usage, et cette attention introduisirent plus de monstres dans l'architecture, que n'en produisit jamais dans la poésie l'imagination échauffée des poètes.» D'où la profusion des «monstres anonymes... capricieux et bizarres, que l'on doit à la nécessité où se trouvèrent les artistes d'adapter les ornements à la gravité de l'architecture» (p. 12).

[48] Jean Lipman - Richard Marshall, *Art about Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1978.

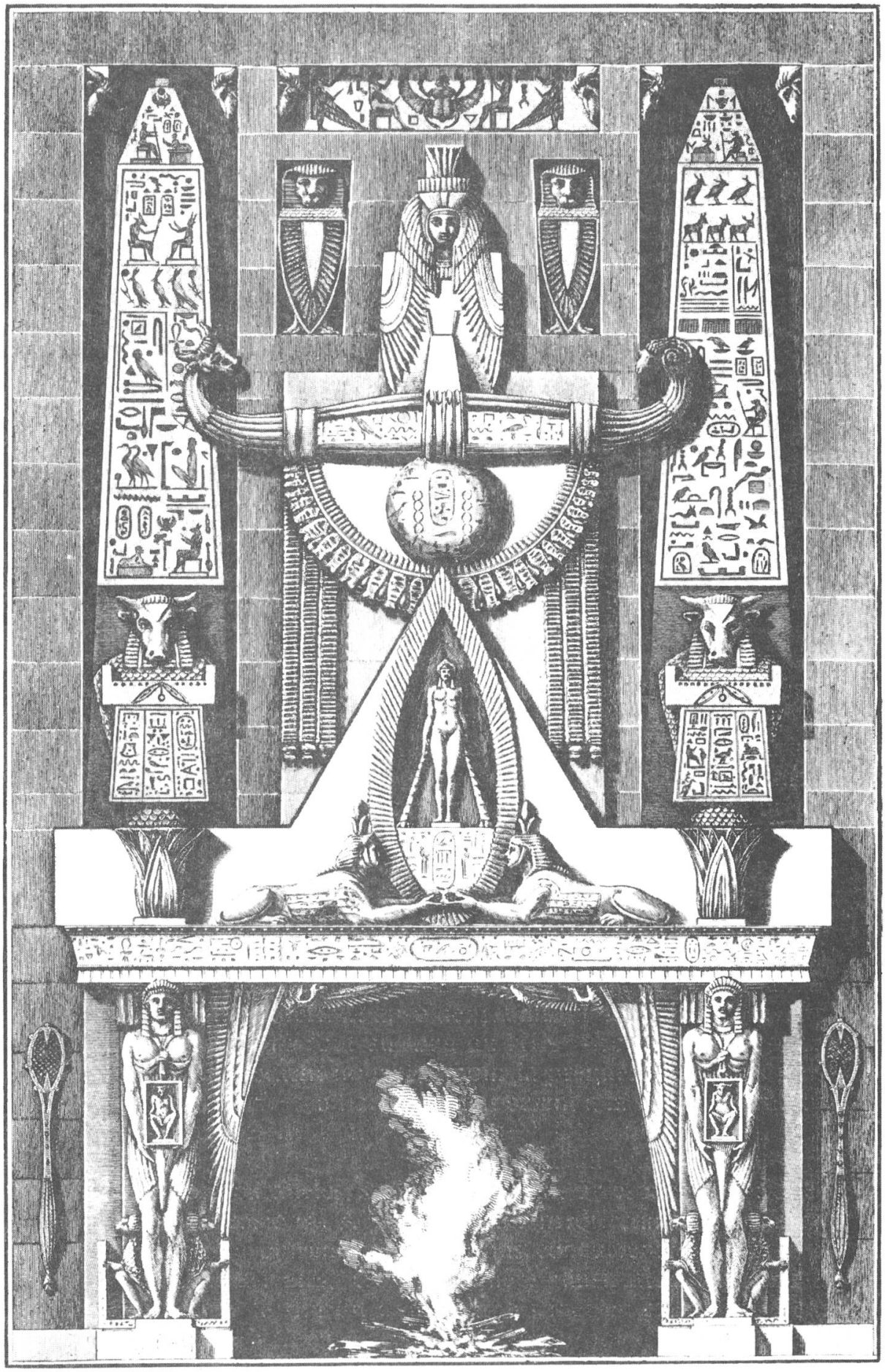
[49] Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1983, où le nom de Piranèse est curieusement absent.

Ph. J.

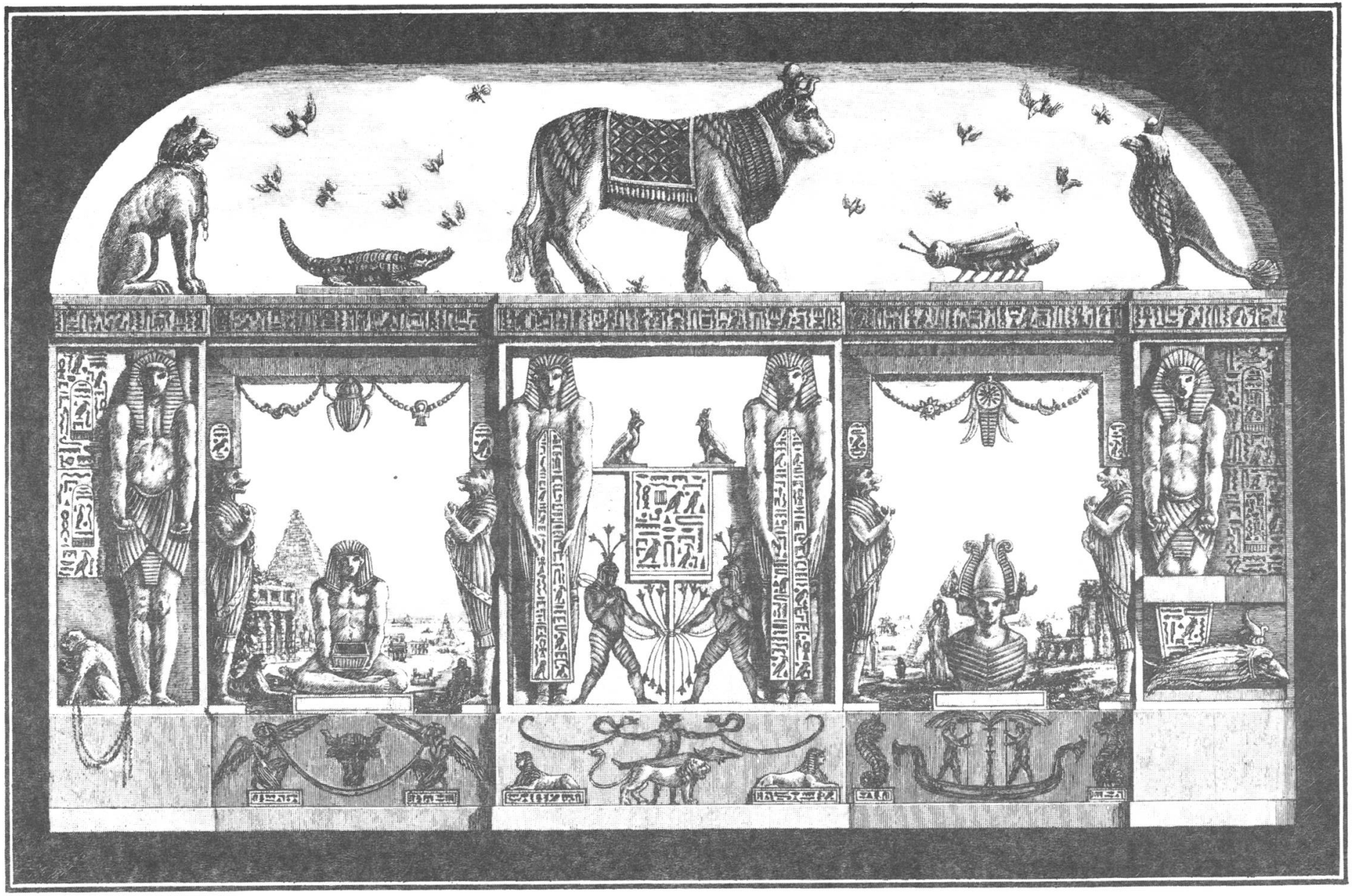
Diverse maniere d'adornare i cammini (1769), frontispice.



Mobilier pour les Rezzonico, in: *Diverse maniere.*



Cheminée égyptienne, in: *Diverse maniere.*



Décoration murale pour le Caffè degli inglesi, in: *Diverse maniere.*

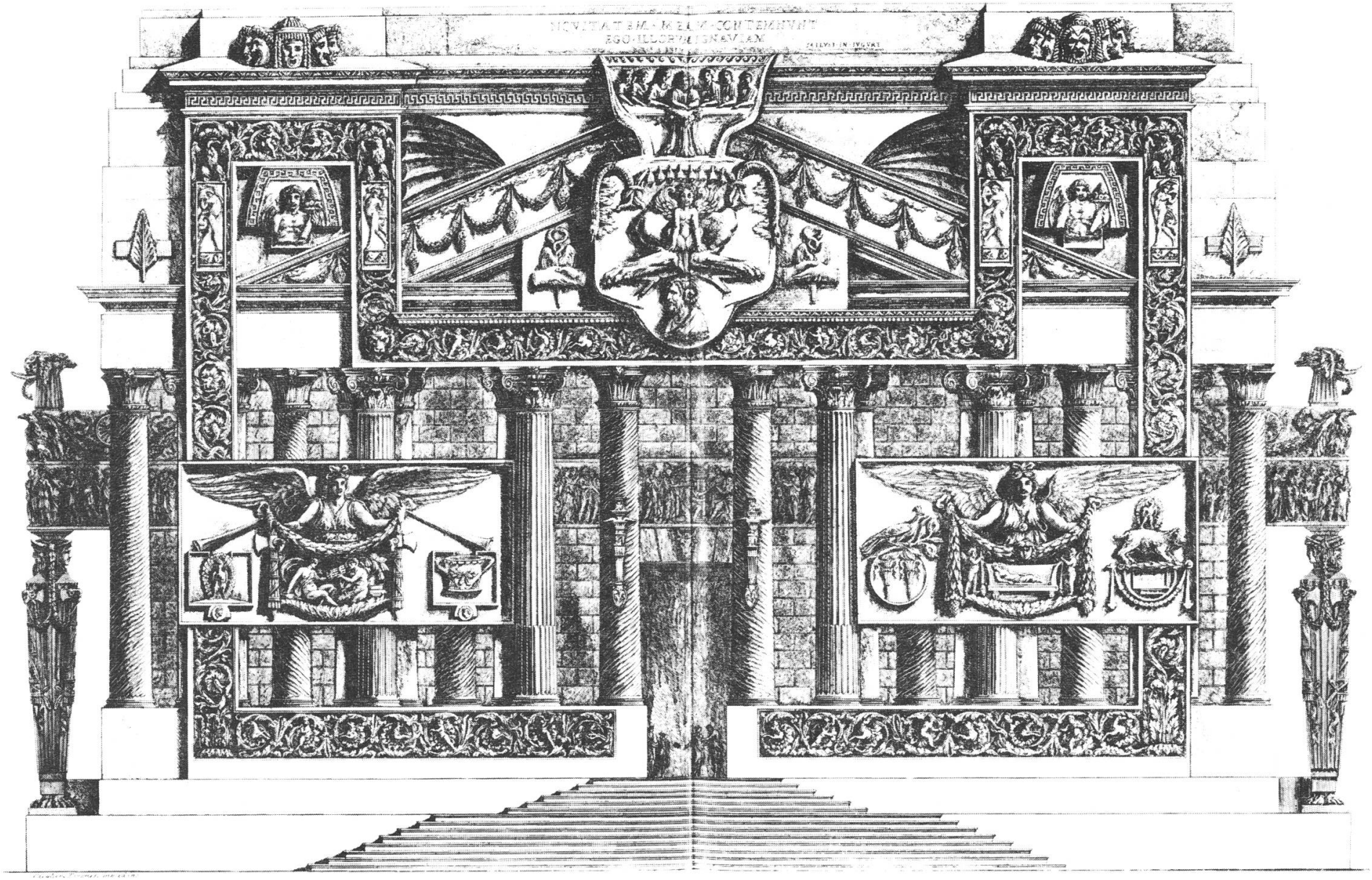


Planche ajoutée au *Parere su l'Architettura* après 1767

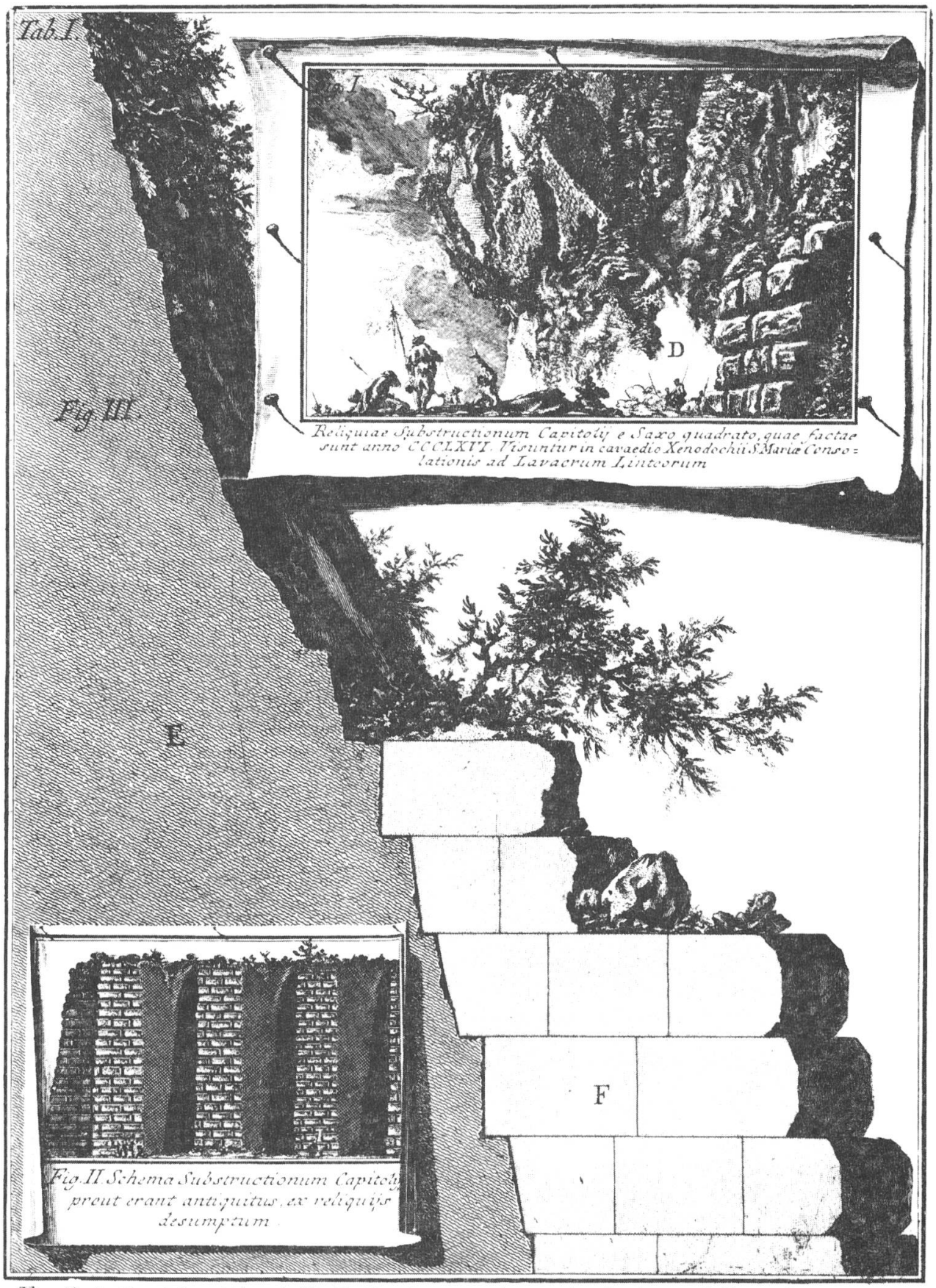
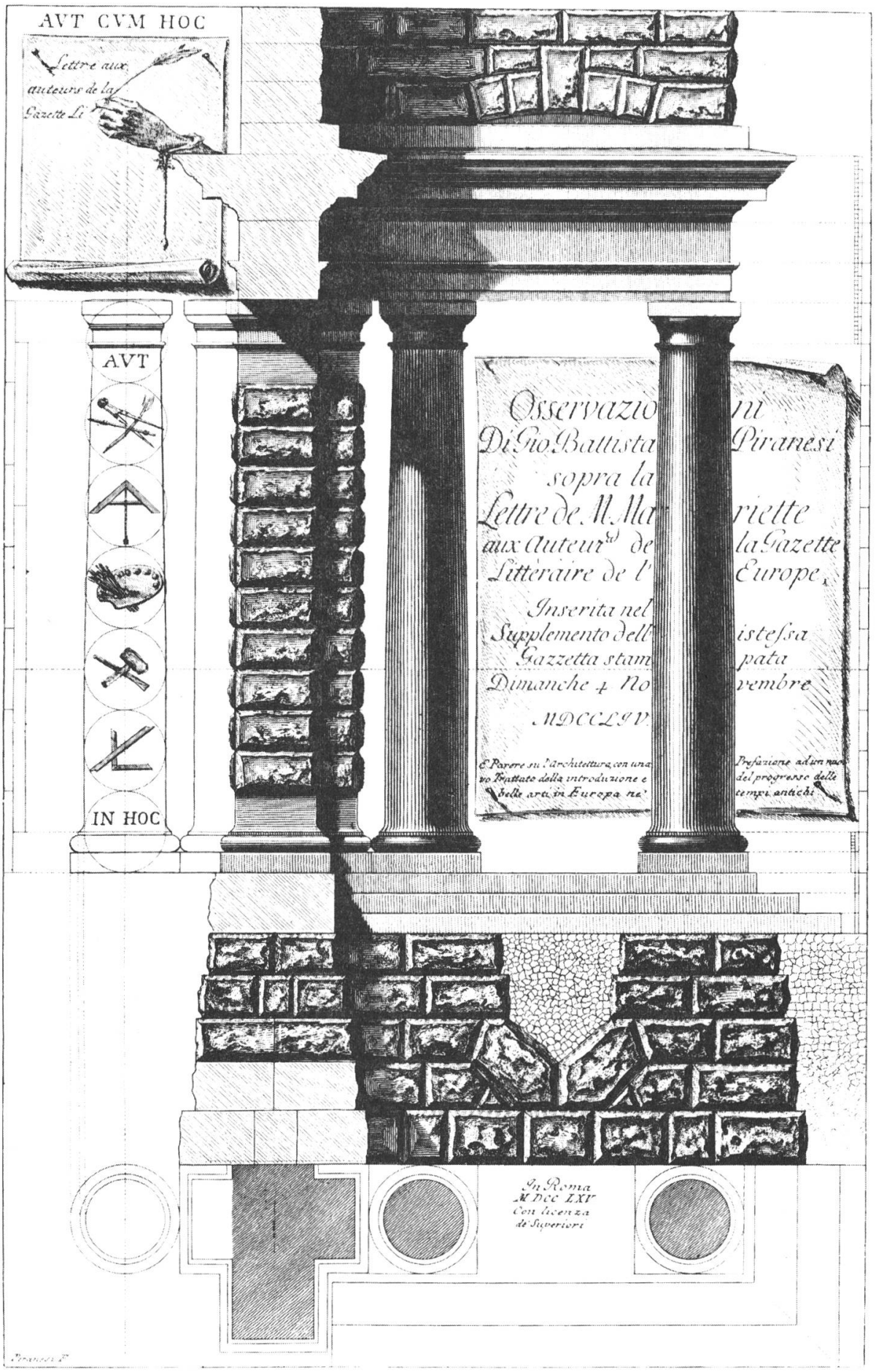


Fig. I. A Lapides Albani. B Reliquiae operis reticulati operi Lapideo interjecti, ut in Fig. II. C Emplecton operis reticulati. D Mons e topho. Fig. III. E Sectio Montis Capitolini sive rupis Tarpejae. F Sectio Lapidum Albanorum

Fondations du Capitole, in: *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* (1761).



Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette (1765), frontispice.