

**Etienne Barilier**

# FRANCESCO BORROMINI

Le mystère et l'éclat



Presses polytechniques et universitaires romandes

# 1

## L'ENFANT DE SATURNE

«L'infamie de notre siècle»: voilà dans quels termes on a pu décrire l'un des chefs-d'œuvre de Francesco Borromini, quelques années après sa mort. Cent ans plus tard, le jugement n'a guère changé: Borromini? Un «maître en l'art de détruire», coupable d'avoir donné au monde «les plus grands modèles de bizarrerie». Le dix-neuvième siècle ne sera pas beaucoup plus tendre. Jakob Burckhardt, l'illustre auteur de la *Civilisation de la Renaissance en Italie*, qualifiera de «délires» et de «fantaisies déchaînées» les créations architecturales de son compatriote.

Il est juste de préciser qu'au temps de Jakob Burckhardt, on vouait aux gémonies le baroque tout entier. John Ruskin, par exemple, dénonçait chez le Bernin, frère ennemi de Borromini, «le comble du mauvais goût». Il fallut attendre les années 1900 pour que l'art romain du dix-septième siècle commence d'être réhabilité. Aujourd'hui, sa cause est si bien gagnée qu'on s'étonne de découvrir qu'il a déchaîné tant de haines et suscité tant d'incompréhension. D'ailleurs, l'idée même qu'un style artistique puisse être condamné en bloc nous paraît plutôt... baroque, pour ne pas dire absurde. Ne sommes-nous pas accueillants, désormais, à tous les styles du monde? Au point que l'art, de nos jours, à force d'être partout, menace de n'être plus nulle part. Mais c'est une autre question. Va donc pour le baroque, ni plus ni moins respectable à nos yeux que le Parthénon, la *Sagrada Familia* de Barcelone ou, à Bilbao, le musée Guggenheim de Frank Gehry.

Mais si Borromini a souffert du discrédit jeté sur le baroque, il n'a pas vraiment profité de son retour en grâce. Bien

sûr, il a quitté l'enfer et même le purgatoire. Depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, des critiques et des érudits de premier plan se sont penchés sur son œuvre. De grands architectes l'ont admirée, et s'en sont même inspirés ; c'est précisément le cas de Frank Gehry. Néanmoins la gloire de Borromini demeure discrète, presque secrète. Plus étonnant encore, sa réputation de bizarrerie a survécu jusqu'à nos jours. Le Bernin peut nous sembler échevelé, tonitruant, audacieux à l'extrême, il ne nous paraît jamais *bizarre*. Le Bernin s'impose et se donne, il rit et flamboie. Borromini ne s'impose jamais, ne se livre pas, ne sourit guère, et laisse souvent perplexe. L'historien d'art Rudolf Wittkower, qui ne cache pas son admiration pour l'œuvre du Tessinois, ne peut s'empêcher d'évoquer l'«étrange architecture de ce personnage, le plus énigmatique des grands maîtres du baroque romain».

Entre le Bernin et Borromini, la postérité semble avoir fait son choix. Et tout ce qui, de leur vivant, opposa ces deux créateurs, pour consacrer la gloire du premier au détriment du second, continue d'influencer aujourd'hui notre jugement.

La première différence qui les sépara, ce fut l'inégale faveur des puissants. Le Bernin, presque toute sa vie, eut l'appui des papes et des hauts dignitaires de l'Eglise. D'où les splendeurs de marbre et d'or dont il a semé la Ville éternelle. Les commanditaires de Borromini, à l'exception du pape Innocent X, furent beaucoup plus humbles : en général des congrégations religieuses, et pas les mieux dotées. Si bien qu'il construisit des ouvrages aux dimensions toujours modestes. Dès lors, dans notre mémoire, les deux hommes occupent les places, si différentes, qu'ils se sont faites dans la topographie de Rome : le Bernin s'impose par des œuvres monumentales, et qui comptent même, avant l'ère des gratte-ciel, parmi les plus gigantesques qu'on ait jamais construites : la colonnade du Vatican, le baldaquin de Saint-Pierre. En revanche, si l'on rassemblait tous les bâtiments érigés par Borromini, ils tiendraient à l'aise dans les bras de la colonnade berninienne. Et quant à son premier chef-d'œuvre, San Carlo alle Quattro Fontane, la critique, à la suite des guides

du 18<sup>e</sup> siècle, s'est fait un plaisir de souligner qu'il pourrait tenir tout entier dans un seul des piliers qui soutiennent la coupole de Saint-Pierre.

La quantité n'est pas tout, bien sûr, et surtout pas en matière d'art. Mais il faut avouer qu'elle compte dans les réputations : Michel-Ange aurait-il la célébrité qui est la sienne sans le plafond de la Sixtine ? Un autre handicap de Borromini, si nous continuons de le comparer au Bernin, c'est qu'il est un pur architecte, et ne peut pas nous charmer ou nous transporter par des sculptures qui frappent l'imagination, comme le magique *Apollon et Daphné*, ou la célèbre *Extase de Sainte-Thérèse*. Des œuvres controversées en leur temps, et jusqu'à nos jours, mais des œuvres qui demeurent dans les mémoires, et qu'on peut identifier à leur créateur.

Oui, la Sainte-Thérèse, *c'est* le Bernin. Mais aussi la Fontaine du Triton, piazza Barberini, ou celle des Quatre-Fleuves, piazza Navona. De quelle œuvre peut-on dire avec autant d'évidence et de certitude : c'est Borromini tout entier, et Borromini seul ? Il est en effet presque impossible d'identifier *entièrement* à notre architecte telle église ou tel palais, tant il est vrai que presque toutes ses créations se sont greffées sur des bâtiments déjà existants (comme Sant'Ivo della Sapienza, ou la Propaganda Fide ; ou davantage encore, Saint-Jean-de-Latran). A l'inverse, ses œuvres les plus personnelles furent parfois achevées et souvent déformées par des architectes venus après lui (Sainte-Agnès, Sant'Andrea delle Fratte, et même la façade de San Carlino).

Il est vrai que dans la Rome du 17<sup>e</sup> siècle, on ne construisait pas souvent *ex nihilo*. Saint-Pierre de Rome, où le Bernin a mis si fortement sa marque, n'en est pas moins l'œuvre d'innombrables architectes, avant et après lui. Mais Borromini, parce qu'il était à la merci de ses protecteurs et ne bénéficiait pas des plus hauts appuis, ne fut presque jamais le maître incontesté de ses constructions, et il n'est pas rare que les critiques, aujourd'hui, doivent se faire archéologues ou déchiffreurs de palimpsestes pour délimiter exactement ce qui, dans tel ou tel ouvrage, revient à son génie.

En 1655, la reine Christine de Suède, convertie au catholicisme (au « christianisme », comme l'écrit sans sourciller un auteur du 21<sup>e</sup> siècle), reçoit à Rome sa première communion des mains du pape Alexandre VII. Puis, avant d'aller prendre ses quartiers au Palais Farnèse, elle demande à rencontrer le plus grand artiste de la Ville éternelle : Gian Lorenzo Bernini, faut-il le préciser. L'heureux élu se ruera sur sa palette et ses pinceaux pour décorer de ses propres mains les portes du carrosse royal. Quant à Borromini, rien ne laisse penser que Christine ait souhaité le voir, ni même qu'elle ait connu son existence. Mais l'architecte tessinois lui a certainement rendu dédain pour dédain. Comme le souligne Anthony Blunt, cet homme était dépourvu de toutes les « grâces sociales ». Le Bernin et Borromini, face à Christine de Suède, font penser à Goethe et Beethoven croisant des têtes couronnées : le premier se range sur le côté pour saluer gracieusement, le second va droit son chemin, et passe en grommelant, le chapeau vissé sur la tête.

Aucun doute, Borromini était un homme renfermé, solitaire, ombrageux, dépressif. Un mélancolique, un « enfant de Saturne », pour reprendre la belle expression de Wittkower. Cela nuisit à sa gloire. Au 18<sup>e</sup> siècle, dans sa *Vie de Borromini*, l'architecte italien Francesco Milizia, thuriféraire du néoclassicisme, expliquait une œuvre jugée pathologique par une personnalité non moins pathologique. C'était une absurdité diffamatoire : la cohérence et l'harmonie des œuvres de Borromini ne sont pas d'un malade mental. Mais l'homme avait, c'est certain, un caractère très difficile. Il ne s'est jamais marié, et n'a laissé trace d'aucune aventure amoureuse, même si quelques auteurs imaginatifs lui en ont prêté, tandis que d'autres ont risqué des hypothèses sur sa possible homosexualité. Borromini était un solitaire, voilà qui est sûr. Le contraire du Bernin, qui décidément diffère de lui sur tous les points, et qui pour sa part eut femme, enfants et maîtresse (la fameuse Costanza Bonarelli, dont il nous laisse un impressionnant portrait sculpté). Borromini le célibataire était âpre, exigeant, parfois tyrannique dans ses relations avec ses collaborateurs ou ses subordonnés. Il voulait être aimé, mais n'encourageait pas à l'aimer.

Avec cela, il était hanté par l'angoisse d'être pillé, considérant ses dessins d'architecte (des chefs-d'œuvre, il est vrai) comme ses « enfants », qu'il ne permettrait à personne de lui arracher. D'un homme demeuré sans fils ni fille, la formule est saisissante. Elle montre à quel point Borromini, conscient de sa valeur, était hanté par le désir de se continuer dans son art, et par la certitude qu'il mourrait sans lui. Mes dessins sont mes enfants : voilà qui dit tout.

Ou presque tout. Car il y eut plus violent encore, dans cette destinée – sans même parler du suicide, que nous évoquons en son temps. C'est une anecdote qui, dans sa brutalité, n'a vraiment rien pour éveiller notre sympathie : l'une des rares occasions où Borromini quitta Rome (pour séjourner quelques mois à Orvieto), ce fut contraint et forcé, sur ordre du pape Innocent X – qui aurait pu sévir beaucoup plus durement, mais qui fut indulgent au génie. Que s'était-il passé ? Un certain Matteo Bussone, pour des raisons inconnues, s'en était pris à des statues de marbre de Saint-Jean-de-Latran, en décembre 1649, époque où Borromini dirigeait les travaux de restauration de cette basilique. Bussone, dans sa fureur iconoclaste, avait gravement abîmé ces sculptures, à coups de marteau. Sa punition ? Une bastonnade, jusqu'à ce que mort s'ensuive. Or cet ordre cruel fut donné par Borromini lui-même, si l'on en croit la supplique écrite qu'il adressa au pape, et dans laquelle il quémande son indulgence, en insistant sur sa bonne foi, ses bonnes mœurs, et la gravité du sacrilège commis par le malheureux Bussone.

Pour atténuer l'horreur de l'incident, on pourrait invoquer les mœurs de l'époque, dont la dureté nous épouvanterait : le Bernin, quant à lui, cassa deux côtes à son jeune frère Luigi qui avait pris l'initiative risquée de le remplacer dans le lit de Costanza Bonarelli ; et quant à cette dernière, il chargea son serviteur d'aller la défigurer au rasoir. Lui aussi, le pape lui accorda son pardon, eu égard à ses états de service, en le priant cependant de se calmer par le mariage, ce qu'il fit avec zèle et pour son bien, puisque son union fut heureuse et couronnée par la naissance de onze enfants.

Mais pour revenir à Borromini, ce sont ses dessins, on s'en souvient, qu'il voulait protéger comme ses enfants. Eh bien, l'amour jaloux que cet homme vouait à son œuvre, comment ne l'aurait-il pas éprouvé pour la basilique du Latran, devenue sa basilique (nous verrons de quelle manière il la transfigura)? Tel un père dont les petits sont menacés, il devient fou si l'on y touche. L'oratorien Virgilio Spada, qui fut l'un de ses rares amis, et qui joua un rôle important dans sa carrière, évoquait, en termes étranges et profonds, «le respect qu'on doit à son amour». Oui, les excès mêmes de Borromini sont ceux de l'amour, d'une passion qu'il ne put donner qu'à l'art, mais qu'il donna tout entière.

L'argent ni les honneurs ne comptaient pour un tel homme. Ni les apparences, dans quelque domaine que ce fût : «Francesco ne passait jamais inaperçu», écrit Giovanni Battista Passeri, l'un de ses rares biographes, «car il portait toujours les mêmes vêtements». Phrase admirable! N'imaginerait-on pas l'inverse : qu'un homme se fait remarquer s'il change sans cesse de tenue vestimentaire? Mais dans un monde où chacun suit les caprices de la mode, c'est la constance qui surprend. «Toujours les mêmes vêtements» : ne le comprenons pas mal, et ne croyons pas que Borromini négligeait sa mise ou se donnait des airs de rapin miséreux. En effet, Passeri précise : «Il ne fit jamais d'efforts superflus pour s'habiller, mais il était toujours vêtu correctement.» Être artiste, voilà qui libère du souci de le paraître.

Quant à l'argent, Borromini semble être un des rares architectes qui suivit, sur ce point comme sur bien d'autres, les leçons de Vitruve, lequel voulait que les représentants de la profession fussent désintéressés, *sine avaritia*. Certes, on rapporte qu'il souffrit d'être infiniment moins bien payé que le Bernini (toujours lui!) quand ils travaillaient tous les deux à la basilique Saint-Pierre. Mais ce n'était pas par goût du lucre ; c'est parce que les puissants paient ce qu'ils respectent. Borromini n'a jamais souffert d'être mal payé, il a souffert d'être mal aimé. Gian Lorenzo Bernini aurait dû rétrocéder à son collaborateur tessinois une partie de ses gains, mais s'il faut en croire Bernardo, le neveu de Borromini, «il ne lui donna jamais quoi que ce soit pour ses longues années de travaux ; il ne lui offrit guère que des

compliments». Le neveu, peut-être, exagère, mais l'anecdote est révélatrice : Borromini ne fut jamais qu'un subordonné du Bernin, qui crut bon de traiter comme un simple exécutant son égal en génie. C'est pourquoi Francesco quitta bientôt le chantier de Saint-Pierre pour voler de ses propres ailes. On l'a dit, il avait l'orgueilleuse et claire conscience de sa valeur. Pour en mieux juger, qu'on lise un texte que son ami Virgilio Spada écrivit en son nom, sinon sous sa dictée :

«Je prie mes lecteurs [...], s'il leur arrive de trouver que je m'éloigne des dessins tels qu'on les fait communément, de se souvenir de cette parole de Michel-Ange, prince des architectes : qui suit les autres ne les dépasse jamais (littéralement : il ne va jamais devant eux. «Chi segue altri non gli va mai innanzi»), et je suis sûr que je ne serais pas voué à cette profession si c'était pour être un simple copiste, même si je le sais bien : lorsqu'on invente des choses nouvelles, on ne peut cueillir le fruit de ses travaux que sur le tard, ainsi qu'il advint à Michel-Ange. Quand il renouvela l'architecture de la grande basilique Saint-Pierre, il fut vilipendé pour ses nouvelles formes et nouveaux ornements, que ses ennemis censurèrent. Au point qu'ils essayèrent plus d'une fois de le priver de sa charge d'architecte de Saint-Pierre, mais en vain. Et le temps a montré clairement que tout ce qu'il a fait est digne d'être imité, et admiré. Que Dieu soit avec vous.»

Borromini revendique l'ambition de dépasser les autres. Il refuse de s'en tenir aux formes anciennes et de jouer les copistes. Il se place sans trembler sous l'invocation de Michel-Ange. Disons mieux : il s'identifie à lui. Michel-Ange fut attaqué par ses contemporains, à cause même de ses nouveautés, qui désormais sont admirées ? De même, je vais mon chemin, moi Borromini, et la reconnaissance viendra. Un jour, je cueillerai le fruit de mes efforts.

Cette fière déclaration paraît presque romantique avant la lettre : l'incompréhension du public pour la nouveauté, la recon-

naissance tardive, peut-être *post mortem*, sont un gage de valeur, un signe d'élection. Mais nul besoin d'invoquer le Romantisme : c'est bien la Renaissance, incarnée en Michel-Ange, qui marque en Europe l'avènement de l'individu, de sa singularité, de son pouvoir créateur. Jakob Burckhardt, qui a si bien décrit cet esprit renaissant, aurait décidément pu saluer Borromini pour ce qu'il fut : un digne héritier de Michelangelo Buonarroti.