

## Borromini musicien<sup>1</sup>

Devant les chefs-d'œuvre de Francesco Borromini, les commentateurs, de Rudolf Wittkover à Georges Didi-Huberman, en passant par Paolo Portoghesi ou Hans Sedlmayr, rivalisent de métaphores musicales : ils parlent de variations, de basse continue, de fugues, avec leurs sujets et contre-sujets<sup>2</sup>. Ils le font certainement à bon droit. Pourtant la métaphore musique-architecture ne va pas de soi, et l'on peut même se demander jusqu'à quel point elle ne repose pas sur des équivoques ou des malentendus.

Quoi qu'il en soit, elle foisonne : au-delà de Borromini, l'art baroque tout entier se voit décrit avec les mots de la musique. La sculpture baroque, parce qu'elle saisit ses figures en pleine course ou en pleine métamorphose, comme Apollon et Daphné dans la fameuse œuvre du Bernin qui porte ce titre, fait forcément songer au *mouvement* qui les emporte. Instabilité, mobilité, métamorphose, tels sont, selon Jean Rousset, les maîtres mots du baroque.<sup>3</sup> L'espace devient temps.

Si, de surcroît, nous comprenons le baroque dans l'acception très large que lui donnait Eugenio d'Ors, nous le placerons plus aisément encore sous le signe de la musique. En effet le baroque, pour reprendre les termes de l'essayiste espagnol, est essentiellement « dynamisme », « vocation du mouvement », et même « canonisation du mouvement »<sup>4</sup>. Dès lors l'architecture, immobile dans l'espace, est forcément comparée, voire assimilée à la musique, mouvante dans le temps.

Cependant, la métaphore se déploie plus largement encore. Elle ne se limite nullement à l'art baroque. C'est carrément toute architecture

---

<sup>1</sup> Conférence prononcée à Paris le 2 octobre 2010.

<sup>2</sup> Cf. Paolo Portoghesi, *Borromini*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1968 [trad. fr. de *Francesco Borromini*, Electa Editrice, Milano, 1967], pp. 290 et 291 ; Rudolf Wittkower, *Art et architecture en Italie, 1600-1750*, trad. fr., Paris, Hazan, 1991, pp. 218 et 246 ; Georges Didi-Huberman, « Replis et sidérations de l'architecture (sur l'église de San Carlo alle Quattro Fontane à Rome) », in *Symboles de la Renaissance*, II, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982, p. 145.

<sup>3</sup> Cf. Jean Rousset, *Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 182.

<sup>4</sup> Cf. Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 2000 [1935], pp. 86 et 102.

réelle ou possible que l'on compare à la musique. Le Romantisme qualifiait l'architecture de « musique figée », formule qu'on attribue parfois à Friedrich Schlegel, mais qui est due à la plume de Schelling<sup>5</sup>. Quant aux architectes modernes, ils ne sont pas les derniers à manier la métaphore musicale pour décrire leurs œuvres ou préciser leur ambition. Ils peuvent se réclamer de hautes références. En effet, dans son fameux dialogue *Eupalinos ou l'architecte*, Paul Valéry parle de la « divine analogie » qui rapproche la musique du temple grec.<sup>6</sup> Et ce même Valéry n'a-t-il pas écrit un « Cantique des colonnes » ?

La métaphore, en tout état de cause, est très ancienne, et ce n'est pas pour rien que Valéry fait d'Eupalinos un homme de l'Antiquité grecque. L'analogie musique-architecture remonte au moins à la cosmologie pythagoricienne, selon laquelle la musique et le nombre président aussi bien aux structures de l'univers qu'à celles de l'œuvre d'art, de toutes les œuvres d'art. On sait enfin que cette centralité de la musique, dont tous les arts participent, ne fait pas partie de l'héritage occidental seulement. On la trouve dans d'autres traditions, comme la tradition chinoise, pour qui la musique est la science universelle, la grande ordonnatrice de l'univers ; et c'est sous le signe de la musique et de son harmonie que se placent non seulement les autres arts, mais tout l'ordre du monde<sup>7</sup>.

\*

Une chose apparaît sûre : de l'architecture à la musique, la métaphore est si constante, si générale, si naturelle, qu'elle risque d'en devenir insignifiante. Elle menace de nous faire oublier cette vérité fort simple et fort vertigineuse que l'espace *n'est pas le temps*, et ne le sera jamais. Cette vérité, nul ne l'a mieux perçue et mieux formulée que Saint Augustin. Dans sa critique d'Aristote, l'auteur des *Confessions* rappelle qu'on ne peut pas décrire le temps avec le vocabulaire de l'espace. Parce que le temps n'est pas un lieu.

Le temps nous échappe toujours. Il ne nous est jamais présent, sinon comme une absence. La conscience du temps ? C'est toujours la conscience d'un temps qui n'est pas : le temps qui n'est *plus*, celui du

---

<sup>5</sup> Cf. Philippe Junod, « Architecture et musique, un bilan », in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, Université Libre de Bruxelles, XXXI, 2009, p. 61.

<sup>6</sup> Cf. P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, in *Œuvres II*, Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 96.

<sup>7</sup> Cf. l'ouvrage classique de Joseph Amiot, *De la musique des Chinois, tant anciens que modernes*, Paris, 1779, notamment les pp. 164-165.

passé, recueilli par la mémoire ; le temps qui n'est *pas encore*, celui du futur, projeté par le désir, le rêve ou le vouloir ; le présent lui-même est évanescant – simple écume, aux lisières de notre conscience, du futur ou du passé. « Nous ne pouvons vraiment dire que le temps est, sinon parce qu'il tend à ne pas être », conclut Augustin.<sup>8</sup> Dès lors, comment garderions-nous le droit de décrire le temps comme un *lieu* dans lequel l'homme, et ses œuvres d'art, pourraient habiter – à la façon dont ils habitent l'espace ? On n'habite pas le fleuve qui nous entraîne, de plus en plus vite, avant la cataracte ultime. Bref, ce qui m'emporte n'est pas ce qui me porte.

Bien sûr, une objection vient immédiatement : Augustin décrit le temps de la conscience, mais il ne décrit pas le temps de *l'art*. Il parle de l'âme humaine, il ne parle pas de la musique. Or si le temps de la conscience, effectivement, n'est pas un espace et n'est pas habitable, faut-il en conclure que le temps de l'art est soumis au même destin ? La musique ne transfigure-t-elle pas le temps ? Ne le transforme-t-elle pas en espace ? Est-ce que dans la musique le temps ne perd pas son aiguillon, est-ce qu'il ne cesse pas d'être un simple emportement vers la mort pour devenir séjour hospitalier, lieu de beauté ? De cet accueil du temps, la musique ne fournit-elle pas la preuve existentielle ? L'auditeur de Bach ou de Chopin ne peut-il pas faire de leurs œuvres son *lieu*, ne peut-il pas y habiter comme il habite une cathédrale gothique ou Sant'Ivo della Sapienza ?

Voilà du moins ce qu'affirme l'Eupalinos de Valéry. À ses yeux, l'architecture est bel et bien sœur de la musique, parce que cette dernière nous *entoure* de toutes parts, comme fait un temple aux harmonieuses proportions ;<sup>9</sup> la musique, affirme-t-il, est « un temple bâti autour de ton âme » ;<sup>10</sup> donc un espace, un *lieu*. Dès lors, si la métaphore du temps à l'espace ressemble terriblement à un coup de force, la métaphore de *l'art* du temps à *l'art* de l'espace apparaît, elle, hautement légitime, juste et naturelle. Et du coup, elle est réversible : si la musique fait naître un espace et nous permet de l'habiter, l'architecture, elle, crée un mouvement et nous donne d'y vivre – sans pour autant y être emportés comme fétus de paille dans le fleuve du Léthé.

---

<sup>8</sup> Cf. Saint Augustin, *Les Confessions*, XI, 14, 17. J'ai modifié la traduction proposée in Saint Augustin, *Œuvres I*, Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1998, p. 1041. Le latin dit : « Ut scilicet non vere dicamus tempus esse, nisi quia tendit non esse ».

<sup>9</sup> Cf. Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, op. cit., p. 102.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 103.

Tout cela est vrai. Mais si, dans le monde de l'art, la métaphore du temps à l'espace devient possible, on ne doit pas oublier pour autant qu'il s'agit d'une métaphore, dont l'usage heureux et gratifiant n'efface pas l'implacable différence qui subsiste, en tout état de cause, entre le temps et l'espace, même transfigurés dans des créations humaines. Valéry le concède : c'est uniquement dans des moments d'extase, à la faveur d'une « divine ambiguïté », qu'il parvient à concevoir une fusion de l'architecture et de la musique, à construire dans son imaginaire « je ne sais quels monuments » habités par « l'émotion d'un accord inépuisable ». Cette fusion de la musique et de l'architecture, il la vit comme un « rêve » et ne saurait en faire une « science ».<sup>11</sup>

Là encore, on objectera que si la création d'une œuvre à la fois musicale et architecturale est de l'ordre du rêve et non de la science, si la *musique-architecture* est impossible, cela n'interdit pas à telle musique de figurer la métaphore de telle architecture, et réciproquement.

\*

Soit. Pourvu qu'on se souvienne que *métaphore il y a* : si, par le miracle de l'art musical, le temps devient habitable, il ne l'est pas comme l'espace de l'architecture.

J'en veux pour indice, sinon pour preuve, les fameuses pages que Proust, dans *Du côté de chez Swann*, a consacrées à la petite phrase de Vinteuil. Ces pages ne montrent-elles pas, avec une finesse et une pénétration extrêmes, que notre seule manière de saisir la musique (donc de saisir ce temps dont Augustin rappelle qu'il ne nous est présent que dans son absence), c'est de recourir à des *métaphores spatiales* ? Mais dès lors – et tout est dans ce « mais » – elle n'est plus la musique ! La mémoire de l'auditeur, écrit Proust, est « comme un ouvrier qui travaille à établir des *fondations* durables au milieu des flots » : autrement dit, la musique, évanescence parce que soumise au temps, ne devient saisissable et dicible que si nous la transformons en *architecture*. Se représenter la musique, c'est alors dresser devant soi « cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de *l'architecture*, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique ».<sup>12</sup> On le voit décidément : la musique, pour l'âme

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>12</sup> Cf. Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1954, tome I, p. 209. C'est moi qui souligne.

proustienne, n'est pas plus saisissable que le temps pour l'âme augustinienne. Pour la comprendre, on spatialise le temps, mais dès lors, il n'est plus le temps...

L'affaire est extrêmement subtile, car il est vrai que la musique, dans son être propre, est *mémoire* et requiert la mémoire. Mais une mémoire non spatiale, non architecturale : la mémoire architecturale permet de « se rappeler la musique », mais la mémoire *de la musique* n'est pas la mémoire *dans la musique*. Cette dernière est « inécoutée », comme l'a écrit encore Proust. Elle est projet et souvenir, désir et nostalgie, hantise du présent par le passé – mémoire d'intensités plus que de formes, mémoire infiniment précise et pourtant sans objet. Mémoire d'avoir été, élan vers un possible, conscience aiguë de l'être, et de sa perte. Mémoire inassignable.

Dans ces conditions, la musique n'est-elle pas un art plus fragile, plus menacé, plus mortel pour tout dire, que l'architecture ? L'architecture est à la fois le havre et le fantasme de la musique, le seul lieu où la musique, par métaphore, puisse dire « je suis », elle qui ne fait que devenir et disparaître. Mais dès lors, elle cesse d'être la musique même, qui demeure ce devenir insaisissable, cette mémoire sans lieu, sinon sans feu. Bref, la musique est un art tragique, toujours et nécessairement, parce qu'elle est un art du temps – le temps devenu art, mais qui ne cesse pas d'être le temps, c'est-à-dire cela même qui nous échappe. Et si l'architecture est un art apollinien, la musique n'est-elle pas décidément un art saturnien, bien plus que dionysiaque ?

\*

Si la musique, *stricto sensu*, n'est jamais de l'architecture, la réciproque est vraie. Les grands architectes baroques (Borromini peut-être mis à part, je vais y revenir), dans leur espace, ne nous donnent du temps que la métaphore. Ils simulent le temps plus qu'ils ne l'assument. La pierre baroque a beau dessiner des voiles légers, flottant au vent, les plafonds baroques ont beau représenter des ciels sans fond, où fuient à toute allure des cohortes d'anges plus animés que vols d'étourneaux, ils nous donnent le spectacle du temps, non sa substance. Il faut d'ailleurs ajouter que les grands baroques ne prétendent à rien d'autre. Ils simulent, en toute conscience, la quatrième dimension, comme il leur arrive de simuler la troisième. Leur relation au temps est un illusionnisme heureux. Ils ne prétendent pas s'en saisir, l'arraisonner moins encore, mais seulement le feindre avec art. Bref, ils ne se sont jamais crus ni voulus musiciens.

Borromini fait peut-être exception. Car il est le seul, baroque tragique égaré parmi les baroques heureux, qui n'ait pas cherché l'illusion du mouvement, ni, par conséquent, la *métaphore* de la musique, mais qui ait vécu l'architecture comme un musicien vit la musique. Le seul qui ait su dire, dans l'espace, le tragique du temps. Car chez lui, si l'on peut trouver des procédés architecturaux qui évoquent la musique, ils ne l'évoquent pas tant par l'illusion du mouvement que par leur pressant appel au travail de la *mémoire*. Une mémoire musicale. J'entends une mémoire de ce qui disparaît. Dès lors, ses œuvres de pierre, pourtant érigées dans l'espace, donnent un sentiment de présence-absence, typique de cette conscience du temps, de cette précarité qui est celle de la musique, impermanente, et qui ne vit que de mourir.

Qu'on me permette de citer à cet égard quelques-unes des lignes que j'ai naguère consacrées à la description de Sant'Ivo della Sapienza :

« On pourrait parler, chez Borromini, comme chez un musicien, de l'art des transitions, de l'art des questions-réponses, de l'art des échos. On pourrait montrer comment les pilastres feuilletés du tambour, ou les pilastres dissimulés derrière les colonnettes du *tiburium*, loin d'être les redoublements ornementaux d'une forme simple, sont des *échos* de la forme voisine, ou des états différents de cette forme, ici plus dense, là plus évanescence. Le pilastre feuilleté, ou démultiplié, comme le pilastre qui répond à la colonnette, sont des formes *assourdies* ou *feutrées*, et qui gardent mémoire de la forme première, pleinement affirmée et pleinement présente. Des échos de pierre, des souvenirs de pierre, des ombres portées sur notre mémoire. »<sup>13</sup>

À réfléchir sur la métaphore architecture-musique, il m'apparaît que cet appel à la mémoire est absolument essentiel chez Borromini, et que ces fameux échos, ces répétitions assourdies ou feutrées, sont comme le signe d'une inquiétude profonde, celle de la perte et de la disparition des formes dans le temps ; et la transfiguration de cette disparition. À la manière même de la musique. On pourrait placer sous ce même signe de la mémoire douloureuse, celle d'une perte plus que d'une forme, un autre élément architectural saisissant, toujours à Sant'Ivo, mais à l'intérieur de l'église cette fois.

Le tracé de l'entablement, à la base de la coupole, dessine des arcs de cercle concaves et convexes, alternant avec des lignes droites. À première vue, les arcs de cercle concaves sont tout simplement des

---

<sup>13</sup> Cf. Étienne Barilier, *Francesco Borromini, le mystère et l'éclat*, Lausanne, coll. Le Savoir Suisse, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, p. 77.

demi-cercles. Mais en réalité ils outrepassent légèrement le demi-cercle. Dans une mesure presque imperceptible. Suffisamment cependant pour que l'angle qu'ils forment alors avec la ligne droite qui les précède et qui les suit ne soit pas un angle droit, mais un angle légèrement aigu. Ce léger excès du demi-cercle suffit à donner l'impression d'une tension, d'un effort à grand-peine contenu. Et l'angle très légèrement aigu, nous le percevons comme le souvenir douloureux de l'angle droit, le souvenir d'une perfection présente comme une absence. Là encore, c'est notre mémoire qui est sollicitée, avec une délicatesse exquise, mais dans une douleur exquise. Et l'on peut songer à la musique, où l'accord parfait n'a de valeur que s'il vit dans notre souvenir, modifié, enrichi, dépouillé par le temps musical, le temps de notre conscience, le temps de la perte.

Car il faut y revenir : si le temps, dans la musique, devient par métaphore un « lieu » habitable, il n'en reste pas moins le temps ; la musique ne le rend pas plus stable, elle ne l'arraisonne pas ; c'est sa présence-absence qu'elle magnifie, c'est son être fait de non-être qu'elle transforme en beauté. C'est de son non-lieu qu'elle fait un lieu.

L'architecture de Borromini ne nous offre-t-elle pas le même spectacle merveilleux et précaire ? Cet artiste avait une telle conscience du temps et de la mort (on sait qu'il a fini par se suicider) qu'il est parvenu à faire vivre cette conscience, musicale en son essence, dans son œuvre d'architecte. Et là où ses contemporains baroques se plaisaient à cultiver l'illusion d'un mouvement qui séduit et nous emporte au royaume promis, l'illusion d'une présence dont le mouvement ne fait qu'ajouter à la plénitude, et qui laisse en repos notre mémoire comme notre désir, Borromini se sentait contraint, lui, de bâtir ses œuvres sous le signe de la disparition douloureuse ; contraint de faire appel, comme le musicien, à notre mémoire. Non pas celle d'un espace habitable, mais celle d'une intensité présente et perdue.

Qualifier Borromini de « musicien » ? Cela demeure, encore et toujours, une métaphore ; l'espace ne sera jamais le temps. Mais la métaphore, ici, paraît vraiment éclairante, vraiment révélatrice. Dans la pierre, Borromini a exprimé, plutôt que la joie de l'espace, le tragique du temps humain, ce temps qui nous arrache à notre lieu, à tout lieu, qui fait de nous des voyageurs sur la terre, et ne nous donne d'atteindre à la beauté que dans le souvenir ou le désir. Mais que serait une beauté qui ne fuit pas ?

\*

### **Notice biographique**

Étienne Barilier, romancier, essayiste et traducteur, est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages. Parmi ses romans : *Le Dixième ciel*, *L'Énigme*, *Un Véronèse*. Parmi ses essais, qui traitent de thèmes littéraires, philosophiques ou politiques : *Contre le nouvel obscurantisme*, *Nous autres civilisations*, *La Chute dans le Bien*.

Étienne Barilier a également écrit sur la musique : un essai sur Alban Berg, un autre consacré aux notes B-A-C-H.

En 2009 il publie *Francesco Borromini, le mystère et l'éclat*.