

REMARQUES SUR LE TEMPS DANS LA VITA DE BENVENUTO CELLINI

Dans la *Vita* de Benvenuto Cellini, les épisodes marquants qui jalonnent l'existence de l'artiste florentin sont relatés depuis sa naissance jusqu'en 1562, moment où le récit s'interrompt. L'orfèvre-sculpteur décide donc, en 1558, d'écrire sa vie¹ selon un ordre chronologique qui se présente comme le principe d'organisation **formel** de l'ensemble du texte². Il arrêtera son travail d'écriture en 1567. En dépit des apparences, la notion de temps est exploitée dans cette autobiographie d'une manière assez complexe qui mérite d'être examinée.

Le temps, dans ses références numériques, est peu présent dans la *Vita* de Cellini. A cet égard, l'artiste est indifférent à la tradition florentine des Mémoires, qui veut que les indications de l'année, du mois, du jour situent chaque événement, aussi menu soit-il, dans un cadre chronologique général, et que les dates soient un matériau

¹ Le projet autobiographique est annoncé dans la poésie qui sert de préambule à la narration: "Questa mia vita travagliata io scrivo / per ringraziar lo Dio della natura (...)." Benvenuto CELLINI, *Vita*, a cura di Ettore CAMESASCA, Milano, Rizzoli, 1985, p. 79. C'est à cette édition que nos références se rapporteront.

² Le sculpteur Baccio Bandinelli, au cours des mêmes années que Cellini, à partir de 1552, écrit lui aussi son autobiographie (*Memoriale*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola BAROCCHI, Torino, Einaudi, 1979, vol. VI, p. 1359-1409), mais selon des modalités structurelles très différentes. Il ne suit pas l'ordre temporel, car il s'agit d'une biographie analytique, pour employer la terminologie de Mikhaïl BAKHTINE (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 287-288), conçue à la manière de Suétone, qui adopte un ordre thématique, et fonctionne comme un catalogue, énumérant les oeuvres, les distinctions, les domaines et les propriétés, les ancêtres, les enfants, etc.

important de la reconstitution d'un individu par l'écriture³. Cellini en effet fournit bien peu de dates: celle de la naissance de sa fille Costanza en 1544 et celle de sa visite au duc Côme de Médicis en 1545, qui amorce le projet du *Persée*. Il paraît donc peu sensible à la magie des nombres qui scandent inexorablement l'écoulement objectif du temps⁴.

Les rares repères chronologiques qu'il fournit ne sont pas des années mais des âges. Il a 58 ans lorsqu'il se met à écrire ses mémoires, annonce-t-il dès la première page. "In questo tempo, essendo io ancora giovane di ventitré anni in circa"⁵, indique-il plus loin, pour introduire l'anecdote de ses mémorables chasses aux pigeons dans le Forum romain. Son frère a 25 ans lorsqu'il meurt, écrit-il encore au terme du récit de sa mort⁶. Benvenuto a 37 ans quand il connaît la prison pour la première fois⁷. Ces épisodes sont ainsi placés dans un parcours humain individuel plutôt que dans un cadre extérieur général.

Si une date renvoie à un calendrier et donc à une notion abstraite, un âge en revanche fait surgir une silhouette, une physionomie, un aspect physique. Cela est évident lorsque l'auteur retrace 'histoire du scorpion, épisode privilégié de son enfance:

"Ancora viveva Andrea Cellini mio avo, che io avevo già l'età di tre anni in circa, e lui passava li cento anni"⁸.

Dans la réalité le grand-père avait 82 ans, mais l'exagération qui en fait un centenaire traduit bien l'image d'un vénérable vieillard aperçu à travers le regard d'un enfant. C'est un point de vue subjectif qui s'exprime ici. Surtout, le temps se présente sous un angle qualitatif et non quantitatif.

Cette tendance est confirmée par le fait que Cellini, s'il néglige les dates, aime en revanche préciser le moment de la journée (matin, soir, nuit) où se déroule une action. Il manifeste une attention particulière à l'égard des différentes phases qui rythment le quotidien. Lorsqu'il fournit des indications horaires, c'est souvent parce que ces dernières sont associées à des détails matériels liés au rituel journalier,

³ La *Cronica di Buonaccorso Pitti*. fournit un bon exemple de ce processus. (ristampata da Alberto BACCHI DELLA LEGA, Bologna, Romagnoli - Dall'Acqua, 1905; traduction française récente: *Bonaccorso Pitti, marchand et aventurier florentin*, Mémoires présentés par A. C. FIORATO, Paris, Presses du CNRS, 1991).

⁴ Il est en revanche d'une grande précision numérique quand il parle d'argent.

⁵ *Vita*, I, 27, p. 139.

⁶ *Ibid.*, I, 50, p. 208.

⁷ *Ibid.*, I, 101, p. 338.

⁸ *Ibid.*, I, 4, p. 87.

celui des repas par exemple (“a notte di poi il desinare”⁹), ou bien associées à des souvenirs sensoriels, qui peuvent être auditifs: “soprastemmo in fino a tanto che e’ cominciò a sonare i mattutini”¹⁰, ou encore visuels, en rapport avec la lumière et l’obscurité: “di mattina”, “una sera”, “l’altra sera seguente a dua ore di notte”¹¹, “alla punta del giorno, inanzi il levar del sole, quasi un’ora”¹².

L’écoulement quotidien du temps est souvent exprimé à travers le flux de la luminosité: son intensité croissante, déclinante, puis la progression de l’ombre et de la nuit. Par exemple, la mort du duc Alexandre de Médicis, qui survient en une période où Benvenuto travaille pour lui, est évoquée par le biais d’un étonnant retour de chasse de Benvenuto qui n’est pas en compagnie du duc, mais uniquement escorté de son chien et de son jeune aide Felice. L’intensité dramatique de cette scène tient en partie au rôle qu’y jouent l’ombre et la clarté; leur variation donne à la durée sa consistance. Or le sentiment du temps qui passe est fondamental dans cette scène fondée sur l’attente diffuse de quelque chose d’extraordinaire: en fait l’attente d’un signe prémonitoire de la mort du duc. La lumière du jour d’abord déclinante (“e di già era quasi finito il giorno”), disparaît (“era di già fatto notte”). Et la nuit est déjà bien avancée quand surgit dans le ciel, en direction de Florence, “un gran trave di fuoco, il quale scintillava e rendeva grandissimo splendore”, après quoi tout s’éteint et la nuit profonde s’installe, “ed era un buio grandissimo”¹³, quand les deux hommes arrivèrent chez eux. Dans d’autres épisodes importants, comme celui de l’auréole (cf. note 73), les repères temporels sont liés au flux lumineux, aux mouvements de la clarté et de l’obscurité.

Si Cellini enregistre le sentiment de la durée de cette façon, c’est probablement par déformation professionnelle, dans la mesure où les

⁹ *Ibid.*, I, 70, p. 254, puis p. 255.

¹⁰ *Ibid.*, I, 64, p. 243. Ou bien: “essendo di già il giorno logoro, sonava ventidue ore” (I, 55, p. 219). Ou encore: “Un giorno fra gli altri, vicino a l’ora del vespro” (I, 66, p. 246). L’expression “Un jour comme les autres” revient souvent et signifie clairement que la chronologie importe peu pour lui.

¹¹ *Ibid.*, I, 56, p. 222, ou p. 220.

¹² *Ibid.*, I, 121, p. 387.

¹³ *Ibid.*, I, 88, p. 303 et I, 89, p. 303-304. Il serait intéressant d’étudier de près la manière dont Cellini, par une avalanche de menus détails réalistes, plonge certains moments historiques de grand relief dans un climat fantastique et irréel. Dans la scène précédente par exemple, la mort d’Alexandre est associée, volontairement ou non, dans la mémoire de l’auteur au recouvrement d’une agréable sensation de chaleur après les affres du froid. La chasse en question se déroule un jour d’Épiphanie. Au retour, l’artiste s’embarque dans un fossé, mouille l’intérieur d’une botte et se retrouve le pied à demi gelé, quand il a l’idée de remplir sa botte de duvet. La chaleur le fait alors renaître.

fluctuations de la lumière jouent un rôle fondamental dans la perception des formes¹⁴.

Le temps historique tel qu'il est exploité dans le genre des chroniques est quasiment absent de la *Vita*; il est même évacué délibérément par l'auteur, comme celui-ci le déclare lui-même dans un passage concernant son séjour en France:

"E perché io non mi voglio curare di scrivere in questa mia *Vita* cose che s'appartengono a quelli che scrivono le cronache, però ho lasciato indietro la venuta dello Inperadore con il suo grande esercito, e il Re (François Ier) con tutto il suo sforzo armato"¹⁵.

On sait pourtant que la *Vita* est un texte précieux comme source d'informations historiques sur l'époque¹⁶; dès lors il convient de voir de plus près comment l'histoire peut être présente tout en se trouvant privée de l'une de ses composantes fondamentales: l'écoulement temporel qui lui est propre.

Comme souvent dans les biographies d'artistes, les événements historiques dans la *Vita* sont fréquemment appréhendés sous un angle esthétique, à travers des considérations sur les formes et leur changement¹⁷. Ainsi le retour des Médicis à Florence en 1512 n'est pas évoqué par un enchaînement de faits politiques, mais par une transformation des motifs qui agrémentaient le blason de la cité: on gratta la grande croix rouge (symbole de la Commune) et à sa place on inséra sur le fond doré des boules également rouges (emblème des

¹⁴ A plusieurs reprises, il fait des remarques à propos de la mise en valeur ou non de ses oeuvres en fonction de la luminosité. Par exemple, dans l'exposition de son Jupiter d'argent devant François Ier, il dit: "Madama di Tampes disse che vedendo di di tale opera, la non parrebbe l'un mille bella di quel che par di notte;" (*Vita*, II, 41, p. 498).

¹⁵ *Vita*, II, 43, p. 501. Ce choix délibéré ne l'empêche pas de citer le nom de Giovanni Villani dans la première page de sa *Vita*, se référant implicitement à la *Cronica* (*Vita*, I, 2, p. 82).

¹⁶ Les études récentes sur l'autobiographie de Cellini s'accordent pour dire que l'auteur déforme moins qu'on ne l'a dit la réalité au niveau de l'information.

¹⁷ On peut observer cette caractéristique dans la biographie de Montelupo, où le déclenchement du Sac de Rome est associé pour lui à la réalisation par le jeune sculpteur d'un Hercule au berceau (p. 560). Mais également dans nombre de *Vies* d'artistes écrites par Vasari: par exemple dans celle d'Aristotele da Sangallo, la préméditation de l'assassinat du duc Alexandre de Médicis par Lorenzino est perçue à travers le prisme des préparatifs scénographiques conçus par Sangallo en vue de la représentation d'une pièce dudit Lorenzino (VASARI, Giorgio, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Licia e Carlo RAGGHIANI, Milano, Rizzoli, 1971, vol. III, p. 990-991).

Médicis)¹⁸. De la même manière, la description d'un miroir fabriqué en 1494 par le père de Benvenuto, en forme de roue qui tourne, autour de laquelle gravitent des Vertus dans une position d'équilibre parfait, évoque, par le biais d'une métaphore plastique, l'imminent départ des Médicis, chassés de Florence, et leur retour en 1512¹⁹. De même que le Sac de Rome en 1527 se traduit entre autres choses pour Benvenuto par le fascinant spectacle d'un gigantesque incendie dans la nuit²⁰, le moment trouble de l'assassinat du duc Alexandre de Médicis en 1537 est perçu à travers les anecdotes qui tournent autour de la confection du revers d'une médaille à son effigie. Dans la plupart de ces exemples, la description d'une forme a aussi valeur de présage; le matériau historique semble alors traité comme dans les biographies antiques²¹.

Lorsque le temps historique est bien là, il se présente comme une digression par rapport au fil conducteur. Par exemple, dans les chapitres I, 5, 6 et 7, les passages riches en informations sur le contexte politique du moment, en rapport avec le père de Benvenuto, semblent avoir été rajoutés après-coup, car leur présence perturbe l'ordre du discours, et introduit dans la syntaxe des ruptures qui disparaîtraient si on supprimait ces adjonctions²². Ces données historiques semblent un placage qui s'intègre mal dans le propos de l'écrivain.

¹⁸ "(...) si rastiò la croce rossa, e in detto scudo vi si comisse le sue palle rosse (...)" *Vita*, I, 6, p. 92).

¹⁹ *Vita*, I, 5, p. 91-92.

²⁰ *Ibid.*, I, 34, p. 168.

²¹ Comme par exemple dans les *Vies* de Plutarque. Voir à ce sujet M. BAKHTINE, *Esthétique ...*, p. 285 et suiv.

²² Tout serait plus clair si on lisait à la suite ce qui figure en caractères gras (I, 5, p. 89): "Cominciò mio padre a 'nsegnarmi sonare di flauto e cantare di musica: e con tutto che l'età mia fussi tenerissima, dove i piccoli bambini sogliono pigliar piacere d'un zufolino e di simili trastulli, io ne avevo dispiacere inistimabile, ma solo per ubbidire sonavo e cantavo." Ensuite, longue digression sur son père et les Médicis, puis regret de s'être éloigné de son sujet et décision d'y revenir (p. 90): "El maggior desiderio che lui aveva al mondo circa i casi mia, si era che io divenissi un gran sonatore; e 'l maggiore dispiacere che io potessi avere al mondo si era quando lui me ne ragionava, dicendomi che se io volevo, mi vedeva tanto atto a tal cosa, che io sarei il primo omo del mondo." Viennent ensuite la fin du chapitre I, 5, puis le chapitre I, 6 qui parle de nouveau des Médicis et du père de Benvenuto. Après quoi, dans le chapitre I, 7 (p. 93) Cellini revient au propos qu'il a abandonné p. 90, en s'y référant même syntaxiquement par la reprise du terme *dicendomi*: "*Dicendomi queste parole, io lo pregavo che mi lasciasse disegnare tante ore di giorno, e tutto il resto io mi metterei a sonare, solo per contentarlo.*"

On voit en résumé sur ce point que la logique du discours cellinien ne veut et/ou ne parvient pas à être compatible avec celle de la chronologie historique. Cette hypothèse se trouve confirmée par les épisodes que nous allons examiner concernant le Sac de Rome. Elle sera de surcroît enrichie par la mise en regard de ces épisodes avec les passages correspondants que rédigea le sculpteur Raffaello Sinibaldi da Montelupo, dans son autobiographie interrompue (peut-être par sa mort) en 1568.

On sait par Cellini²³ lui-même que les deux artistes se sont trouvés à Rome au moment où l'armée impériale, qui venait de perdre son chef, le connétable de Bourbon, déferla dans la ville éternelle le 6 mai 1527. Les considérations dans le texte de Montelupo et dans le chapitre I, 34 de Cellini se recourent si bien qu'on serait tenté de penser que l'un des deux auteurs s'est rafraîchi la mémoire en s'inspirant de l'autre. Logiquement, on peut penser que l'imitateur serait Montelupo puisqu'il entreprend d'écrire sa vie huit ans après Cellini, en 1566 environ. Mais on pourrait supposer aussi - ce qui est plus probable - qu'ils ont puisé à une source commune. Quoi qu'il en soit, ce qui importe ici est que les deux artistes parlent des mêmes événements, et qu'on puisse confronter leurs manières de procéder, pour ce qui est de la gestion du temps.

Tous deux évoquent le climat troublé qui règne à Rome avant le Sac²⁴ et qui entrave l'exercice de leur profession. Pour tromper l'ennui, l'un (Cellini) fait de la musique, l'autre (Montelupo) sculpte un Hercule au perceau. Ils évoquent leur lieu d'habitation: le premier "una buona casotta dietro a Banchi", le second "una casetta" "in Borgo".

²³ *Vita*, I, 103, p. 343. Cellini ne parle pas de Montelupo dans les épisodes qu'il consacre au Sac de Rome, mais beaucoup plus loin dans le texte, lorsqu'il évoque ses démêlés en 1538 avec la justice, au sujet du vol des joyaux du Trésor papal. Rappelant devant le tribunal ce que fut sa contribution à la défense de la Ville éternelle durant le siège du château Saint-Ange en 1527, il nomme, parmi ceux qui alors se trouvaient avec lui, Raffaello da Montelupo: "Sappiate che se io non ero io, la mattina che gli Imperiali entronno in Borgo, senza impedimento nessuno entravano in Castello; e io, senza esser premiato per quel conto, mi gittai vigorosamente alle artiglierie, che i bombardieri e' soldati di munizione avevano abbandonato, e messi animo a uno mio compagniuozzo, che si domandava Raffaello da Montelupo, iscultore, che ancora lui abbandonato s'era messo in un canto tutto ispaventato, e non faccendo nulla: io lo risvegliai; e lui e io soli amazzavamo tanti de' nemici, che i soldati presono altra via."

²⁴ CELLINI (*Vita*, I, 34, p. 164): "Era di già tutto il mondo in arme (...) I mia lavori in questo tempo non furno cose di molta importanza(...)." MONTELUPO: "(...) si finirono certe cose antiche alla marchesana di Mantova, non avendo altro da fare il mio maestro; non si faceva quasi niente, per le guerre che andavano attorno." (SINIBALDI, Raffaello da MONTELUPO, in VASARI, Giorgio, *Vite dei più eccellenti pittori...*, a cura di G. MILANESI, Firenze, 1906, vol. IV, p. 559).

Face au péril qui s'annonce, l'un et l'autre décrivent leurs propres réactions: ils refusent de partir, mais pour des raisons opposées, le premier pour montrer ce qu'il sait faire, le second par crainte du danger sur les routes²⁵. Lorsque les lansquenets donnent l'assaut aux remparts de la ville, à proximité de Saint-Pierre, les deux artistes sont dans la rue et finissent par se retrouver à l'intérieur du château Saint-Ange. Chacun d'eux raconte qu'il a dû, à regret, abandonner son compagnon en entrant au château. Montelupo y pénètre avant Cellini. Tous deux évoquent, au moment où les choses se gâtent, la ruée des Romains vers la porte de la forteresse, la cohue et l'affolement au moment où la herse de l'entrée s'abaisse à l'approche des adversaires. Montelupo regarde de l'intérieur, tandis que Cellini, plus héroïque, fait partie de ceux qui, en se faulant, entrent au moment où la grille tombe. Tous deux voient arriver précipitamment de Saint-Pierre le pape, avec sa suite; et ils évoquent le déplacement des troupes impériales vers Trastevere, l'entrée de l'armée dans la ville, la nuit venue. L'un et l'autre voient un spectacle grandiose dans le déferlement des compagnies ennemies dans la cité²⁶, aperçu de Saint-Ange. Enfin, les deux artistes disent avoir été recrutés comme artilleurs et, un mois durant, être restés dans le château assiégé.

Toutefois, par leur organisation interne et par leur esprit les deux passages diffèrent considérablement. Montelupo s'attarde peu sur son propre personnage²⁷, si ce n'est d'abord pour regretter toutes les affaires et les oeuvres personnelles (dessins, antiques, etc.) qu'il doit abandonner dans sa fuite en quittant "la sua casetta"; pour déplorer ensuite que son camarade ne veuille pas le suivre à l'intérieur du château. Ces situations ont en commun la douleur de l'arrachement, de la privation; du reste cette idée de manque semble décidément lui coller à la peau, puisque plus loin, après avoir évoqué le pillage, il déclare que lui-même, comme tous ceux qui se trouvaient à Saint-Ange, étaient bien (entendons à l'abri), sauf qu'ils leur manquait "le nécessaire pour s'alimenter".

²⁵ CELLINI, *Vita*, p. 165. MONTELUPO: "(...) mi pareva bene il suo consiglio (di andare à Tivoli), ma ancora forse più pericoloso, perché alle strade si assassinava crudelmente." (p. 560).

²⁶ On peut remarquer que si Montelupo évoque le pillage qui suivit la prise de la ville par les Impériaux, Cellini n'en parle à aucun moment. Pourtant ce fameux pillage devint très vite un *topos* littéraire, dont on a des échos dans nombre d'oeuvres en tous genres après 1527. Il constitue entre autres le proème des *Ecatommiti*, recueil de nouvelles de Giraldo Cinzio (publié en 1565), occupant la place et la fonction que Boccace réservait à la peste de Florence dans son *Décameron*.

²⁷ Nous désignerons par Raffaello et Benvenuto les personnages de chaque récit, lorsqu'il conviendra de les différencier de leur auteur-narrateur.

Autre trait propre à Raffaello: il ne semble pas se distinguer par son esprit d'initiative. Lorsqu'il doit agir, c'est sous les ordres de quelqu'un, et les verbes se rapportant à ses faits et gestes sont à la forme passive:

“(...) e a me mi fu consegnato dua pezzi d'artiglieria, una mezza colobrina e un falcone dalla banda che guarda verso Belvedere”²⁸.

A aucun moment, il ne parle de ce qu'il a fait avec ces armes. Du reste, s'il participe à la défense de la forteresse, c'est parce que son maître, l'ayant aperçu dans la foule, l'appela et sollicita son aide. Et ce n'est qu'après bien des hésitations que Raffaello accepta, par respect de l'autorité:

“(...) e mi parse nel animo giudicare fussi bene ubidire al mio maestro”²⁹.

Lorsqu'il est impliqué dans un acte autrement qu'à la forme passive, on voit alors surgir pour sujet le “nous” de l'action collective.

Par ailleurs, il insiste sur la difficulté d'agir dans ce chaos: impossible de tirer sur les ennemis, d'abord parce qu'ils sont trop près (on tue donc autant de Romains que d'adversaires), ensuite parce qu'ils sont trop loin (on ne parvient plus à les atteindre)³⁰. Enfin quand les journées de siège commencent, il se sent pris dans une souricière, et ne semble guère agir puisqu'il parle d'attente. Les sentiments dominants dans son évocation du Sac de Rome sont donc la privation et l'impuissance.

Si on considère la structure générale du passage chez Montelupo, on constate que l'auteur part de la situation spécifique de son propre personnage, telle qu'elle peut être perçue de son point de vue particulier: dans la première moitié de la séquence sur Rome, le “je” est en effet souvent le sujet des propositions principales. En revanche, dans la seconde moitié, à partir du moment où les hostilités se sont déclenchées, qu'assaut, batailles, escarmouches, saccages envahissent la ville, le “je” cède la place à un “nous” indifférencié. Le protagoniste, qui était au premier plan, se fond dans la foule des assiégés, les intérêts particuliers cèdent la place à un mouvement

²⁸ MONTELUPO, p. 561.

²⁹ *Ibid.*, p. 560.

³⁰ De ce point de vue, son témoignage diverge de celui de Cellini. Voir son propos en rapport avec celui de Cellini, par exemple dans la citation de la note 23.

communautaire. Le déroulement des événements collectifs peu à peu englobe celui des actes ou des attitudes spécifiques du héros.

Ni ses agissements, ni ceux des autres ne structurent le récit. En fait, l'élément d'organisation de la séquence s'avère être la chronologie des faits dans leur progression historique, qui prend un relief particulier à partir du moment où le héros s'insère dans la dimension collective. L'auteur fournit alors des repères temporels³¹ objectifs concernant le déroulement général des opérations: il précise que le 7 mai, la seconde journée d'assaut, les lansquenets forcèrent les remparts de la cité, du côté de la porte Torrione, puis pénétrèrent dans Saint-Pierre, envahirent le palais (du Vatican), ainsi que le Borgo, qu'ils saccagèrent, tout cela jusqu'à environ 16h³². A cette heure-là, ajoute-t-il un peu plus loin, les assaillants se dirigèrent vers les murs de Trastevere³³. Par là aussi ils s'engouffrèrent dans la ville et saccagèrent Rome tout entière et "le Sac dura plus de 15, peut-être même 20 jours"³⁴. C'est à l'intérieur de ce cadre diachronique - recoupant les informations fournies par les historiens³⁵ depuis l'attaque initiale des troupes impériales jusqu'à la signature de l'accord final avec l'adversaire, négociée par Gattinara - que Montelupo réorganise ses souvenirs.

Bien qu'il ait annoncé au début de son autobiographie qu'il suivrait les choix de sa mémoire, on sent dans ce passage qu'il rationalise et discipline le flux de ses images intérieures, en les soumettant à la logique d'une grille temporelle extérieure.

Dans son chapitre I, 34, Cellini procède selon une démarche générale inverse. L'amorce n'est toutefois pas très différente. Après

³¹ Si aucun des deux auteurs n'aborde le Sac de Rome en le datant, manifestement parce que l'année du drame est gravée dans la mémoire collective, Montelupo, dans les dernières lignes de son texte, qui est aussi la fin de son récit, précise qu'il devait avoir environ 24 ans au moment des faits. On peut donc par déduction retrouver l'année 1527.

³² MONTELUPO, p. 561.

³³ "La sera alle 21 ore andaro a dare lasalto alle mura di Trastevere a porta San Bracatio e porta Setignana, che medesimamente de Castello se vedeva." *Ibid.*, p. 561.

³⁴ *Ibid.*, p. 561.

³⁵ Le sentiment d'impuissance évoqué par l'artiste, et son inactivité, correspondent à l'analyse politique que François Guichardin fit des événements. L'historien insiste en effet sur la mauvaise résistance des gentilshommes romains face aux assaillants, voire sur la lâcheté qui les conduisit à abandonner la population au pillage en s'enfermant dans le château Saint-Ange: "(I Romani) come si ebbero aperta la via di entrare dentro, mettendosi ciascuno in manifesta fuga, e molto correndo al castello, restorono i Borghi totalmente abandonati in preda de' vincitori." (*Storia d'Italia*, in *Opere*, a cura di Emanuella SCARANO, Torino, UTET, 1981, vol. 3, p. 1757), puis: "(...) gli spagnuoli, non avendo trovato né ordine né consiglio di difendere il Trastevere, non avendo trovata resistenza alcuna v'entrarono dentro." (*Ibid.*).

avoir écrit que la guerre était partout à ce moment-là, l'auteur multiplie les détails pour montrer que son personnage est entraîné contre son gré dans la violence. Dans la première page du chapitre, Benvenuto n'est le sujet grammatical que de deux actes, tous deux pacifiques: l'un consiste à s'exercer dans l'art de la musique, ce qui montre bien sa volonté d'adoucir les moeurs, et l'autre à appeler ses compagnons à quitter les lieux au plus vite. Les verbes qui reviennent le plus souvent sont alors des sollicitations ou des ordres: "mi richiese", "mi pregò", "mi forzò", à l'adresse de Benvenuto, qui n'est qu'un simple complément: on (Alessandro) lui demande de constituer une troupe d'artilleurs; on (idem) l'entraîne vers les remparts; on (Pallone de Médicis) le contraint à entrer dans le château Saint-Ange. Puis apparaissent des verbes à la première personne du pluriel dans lesquels le héros est inclus: "Giugnemmo", "ci accostammo", qui trahissent le début d'un tiédissement de ses positions anti-bellicistes. Enfin, vient la phrase fatidique: "Puisque vous m'avez amené ici, force est désormais d'agir comme un homme", qui marque pour le personnage un tournant en faveur de l'action belliqueuse et une nouvelle étape dans le discours de l'auteur.

Dans cette nouvelle phase de participation active à la guerre, les "je", les "Ils", les "nous" alternent, mais selon un ordre inversé par rapport au début: "je" dans les propositions principales et "ils" dans les subordonnées. Benvenuto ordonne, conseille aux autres de faire comme ci, de faire cela. Les autres s'exécutent avec enthousiasme.

En général, les passages du "nous" au "je" s'efforcent de respecter les normes grammaticales: ainsi une action "unitaire" impliquant Benvenuto et ses compagnons s'achève sur un succès du groupe. Mais dans la période suivante, c'est Benvenuto tout seul qu'un capitaine veut engager comme bombardier:

"(...) si fece un poco di spazio, di modo che *noi quattro entrammo* dentro. Subito che *io fui entrato*, mi prese il capitano Pallone de' Medici (...)"³⁶.

Et il arrive même qu'un "nous" soit littéralement fagocité par un "je": c'est à dire qu'on passe d'une vision d'ensemble à un premier plan subjectif si rapidement que la syntaxe ne suit pas. Ce qui donne lieu à de touchantes anacoluthes du genre:

³⁶ *Vita.*, I, 34, p. 166. (c'est nous qui soulignons; il en sera de même dans d'autres citations).

“Venuto la notte, e i nemici entrati in Roma, noi che eramo nel Castello, massimamente io, che sempre mi son dilettrato veder cose nuove, istavo considerando questa inestimabile novità e’ incendio”³⁷.

Le “je”, à force d’être sollicité, finit par envahir l’espace narratif, étouffant les autres pronoms sujets. En fait, le chapitre 34, sera suivi de plusieurs autres chapitres (35, puis 36, 37, 38 et début du 39) qui tous auront valeur d’exemple et illustreront la même idée: la passion de Cellini pour les armes à feu et son talent de destruction. Du reste, ces épisodes sont présentés dans une perspective synchronique par l’auteur lui-même, puisque presque tous commencent par un propos à peu près identique, comme autant de variations sur le même thème:

Chap. 34: "Era di già tutto il mondo in arme (...)"

Chap. 35: “Seguitando di esercitar le mie artiglierie continuamente (...).”

Chap. 36: “Immentre che io mi stavo su a quel mio diabolico esercizio (...).”

Chap. 37: “Io mi attendevo a tirare le mie artiglierie (...).”

Sur un fond de tirs incessants, rendu par des verbes à l’imparfait (temps au degré zéro du récit) des actes isolés particulièrement retentissants du héros sont mis en relief par une profusion de verbes au passé simple³⁸. C’est ainsi que Benvenuto, après avoir tué le connétable de Bourbon, manque de peu le cardinal Farnese (35), faillit se faire tuer lui-même (36), coupe en deux un cardinal ennemi non identifié (37), blesse le prince d’Orange (38); ces illustres victimes se détachent sur un vaste champ de cibles humaines plus modestes, mais fort nombreuses, qu’il atteint avec tout autant de succès³⁹.

Ces chapitres ne sont pas destinés à mettre en évidence une évolution des événements belliqueux. Ils ne sont donc pas régis par une logique de progression temporelle. L’histoire de cet événement est une matière première que l’auteur va modeler selon un tout autre principe.

*

³⁷ *Ibid.*, p. 168.

³⁸ Pour l’effet expressif des différentes formes des temps verbaux, voir l’ouvrage de Harald WEINRICH, *Le temps*, Paris, Le Seuil, 1964.

³⁹ “Non passava mai giorno, che io non ammazzassi qualcun degli inimici di fuora.” *Vita*, I, 37, p. 173.

Une première impression de désordre, due entre autres à l'absence de dates, est vite démentie par une analyse rapprochée du texte. En fait, si le récit n'est aucunement déterminé par l'évolution des faits extérieurs, il est toutefois soumis à une logique interne précise.

Les quelques repères temporels des épisodes du Sac de Rome peuvent nous mettre sur la voie. L'auteur dit à un moment donné qu'il a tiré toute la journée⁴⁰, puis que, la nuit venue, les assaillants ayant pris la ville, il assista à l'incendie qui embrasa Trastevere. Cette dernière information fait plus particulièrement ressortir des effets visuels et sert à mieux suggérer l'émerveillement du protagoniste devant le spectacle. Ces détails d'une part soulignent la sensibilité du narrateur au rythme du temps quotidien (journée, nuit) déjà évoquée précédemment; d'autre part, ont leur importance par rapport à l'intime état d'âme du héros: ils concernent l'attrait qu'exerce le feu sur le personnage: le feu de l'incendie et celui des armes.

Cette attirance, que Benvenuto repousse et dont il cherche à se défendre, joue en fait un rôle structurant dans les épisodes précédant ceux du Sac. Le héros y est tiraillé entre des activités présentées comme antagonistes: l'orfèvrerie et les armes (création/destruction; amour/haine)⁴¹. A l'orfèvrerie, il conviendrait d'ailleurs d'ajouter la musique, car celle-ci, depuis que le héros travaille, depuis qu'il a trouvé des figures de substitution à l'image paternelle, et plus en général à celle de l'autorité, joue un rôle éminemment positif dans sa vie⁴². Or jusqu'au chapitre 34, un équilibre entre ces forces opposées parvient à se maintenir, du reste souvent au prix de compromis du héros avec lui-même, comme le montre par exemple la cocasse scène de chasse aux pigeons et aux antiques dans le Forum romain (I, 27), où Benvenuto croit astucieusement concilier le plaisir du prédateur et le devoir de l'apprentissage artistique.

C'est dans le chapitre 34, que le protagoniste va basculer du côté du feu ravageur. L'épisode est donc une étape fondamentale de l'organisation générale de la *Vita*, un moment où le "je" de Benvenuto se constitue comme force contre les autres: la dynamique interne de ce

⁴⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁴¹ Voir à ce sujet l'analyse de Marziano GUGLIELMINETTI, *Memorie et scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977, p. 324 et suiv.

⁴² C'est grâce à la musique que Benvenuto se voit offrir une occasion de travailler comme orfèvre pour le compte du pape Clément VII (I, 23). La musique, qui est un adjuvant de sa vocation artistique, lui permet donc d'approcher le monde des Grands. Dans un autre domaine, elle a une fonction positive pour lui puisqu'elle est étroitement liée à ses émois amoureux. Les jeunes gens aimés par Benvenuto, en effet, comme Diego, Luigi Pulci et Paulino, chantent tous merveilleusement, outre qu'ils sont d'une beauté incomparable et passionnés par l'étude.

processus a été évoquée plus haut, de même que les particularités et les variations syntaxiques qui le traduisent. On perçoit ici le fil conducteur du propos de Cellini: le difficile rapport personnel que Benvenuto entretient avec sa propre vitalité déchirée, partagée entre des forces opposées. En cette circonstance, lors du Sac de Rome, l'instinct destructeur l'emporte, mais contre la volonté du héros. D'où son insistance à montrer qu'il y fut entraîné contre son gré par les autres. Du reste, ces séquences sont ponctuées d'excuses réitérées de l'auteur qui déplore de sortir de son sujet (ne doit-il pas parler de sa profession?), promet d'y revenir incontinent, mais n'y parvient pas puisqu'il continue néanmoins à raconter ses dévastations.

Les trois chapitres qui suivent ont valeur d'amplification rhétorique, en ce sens qu'ils soulignent et marquent avec insistance le pas décisif qui a été franchi dans le chapitre 34.

Dans les épisodes qui prennent le relais du récit sur le Sac de Rome, ce triomphe trouve un adjuvant dans la mort du frère de notre héros, qui avait embrassé la carrière des armes. Car cette mort rompt alors définitivement l'équilibre initial instauré par le père, selon lequel l'un de ses fils, Benvenuto, devait devenir musicien, c'est à dire source d'harmonie, et l'autre, Francesco, soldat, c'est à dire briseur d'harmonie. Après la disparition de son frère, Benvenuto multiplie les actes homicides, assumant en quelque sorte le destin de son cadet. Toujours près à brandir son arme, on le voit, faute de mieux, se contenter d'évoquer ses parties de chasse, son escopette ne lui servant alors qu'à occire oies, canards et autre petit gibier (I, 59; I, 88).

Le personnage se déchaînera contre son prochain jusqu'au moment où il se retrouvera dans ce même château Saint-Ange, point de départ de sa parabole d'incendiaire. Mais cette fois, il ne sera pas envoyé en haut du donjon, il sera jeté au fond d'un cachot. La foule des cibles vivantes qui s'offraient à lui durant le Sac, sera remplacée par le vide de la solitude et le dialogue avec soi-même. Au prix de cette pénitence, Benvenuto pourra renaître et mettre le feu au service de la création artistique: ce sera l'objet du récit du livre II.

Le moment où les rapports de force entre le protagoniste et le feu deviennent des relations d'intime collaboration clôt le livre I avec le sublime épisode au cours duquel Benvenuto découvre l'existence d'un rayonnement au-dessus de sa tête, le scintillement d'une auréole. Le feu est devenu une bénigne et sacralisante luminosité qui désormais accompagnera chacun de ses actes.

Le feu matérialise donc un ensemble de forces qui jouent un rôle fondamental dans l'imaginaire cellinien: il a une valeur existentielle, concrétisant l'énergie vitale du héros, qu'elle soit créatrice ou destructrice; il a aussi une valeur circonstancielle, car dans le milieu

où évolue Benvenuto, il représente un élément étroitement lié à l'exercice de son métier d'orfèvre et de fondeur. Dès lors que les rapports que le héros entretient avec lui constituent un fil conducteur du texte, les temps biographique et historique se coulent dans celui de l'épopée et l'expression de la durée doit s'adapter aux normes épiques.

Dans le livre I de la *Vita*, tout au long duquel Benvenuto est esclave du feu, on peut constater que le temps est lui aussi une force. Mais il ne se présente pas comme un opposant particulièrement acharné contre le héros. Au contraire. Les quelques séquences où il est le moteur de l'action le mettent en évidence. Par exemple, dans les épisodes concernant le vase commandé à Benvenuto par l'évêque de Salamanque. Dès le début, il apparaît que l'ecclésiastique tyrannise l'artiste au sujet des délais de réalisation. Il envoie chaque jour chez l'orfèvre un serviteur et si ce dernier ne trouve pas Benvenuto chez lui, au travail, le prélat explose de fureur et menace de faire achever l'ouvrage par un autre. L'auteur ne manque pas de préciser que l'artiste s'était mis au labeur "jour et nuit"⁴³. Cette déclaration est peut-être très subjective pour ce qui concerne la rapidité d'exécution, puisque l'évêque, une fois l'oeuvre terminée, et lorsque vient le moment de régler la dépense, déclare qu'il mettra autant de temps à payer que l'orfèvre en a mis pour effectuer le travail⁴⁴. Une péripétie survient alors: une anse du vase se casse. Il faut la réparer précipitamment. Benvenuto s'exécute à toute allure: on lui apporte l'objet avant l'heure du repas. Celui-ci est remis à neuf deux heures avant l'Angélus. Toute la séquence se déroule à un rythme frénétique: les *presto*, *subito*, *prestissima* se multiplient dans la narration⁴⁵; on court, on transpire, on s'affole. Seul Benvenuto, dans cette précipitation générale, entend ne pas se presser, savoure le contrôle qu'il exerce sur l'impatience des autres. Il a réparé en un éclair le vase endommagé, puis décide de goûter le plaisir de ne pas le livrer, de jouir d'une lenteur méditée et vengeresse:

"Così capitandomi alle mani il vaso, promessi acconciarlo prestissimo, e così feci. Il ditto vaso mi fu portato innanzi mangiare: a ventidua ore venne quel che me lo aveva portato, il quale era tutto in sudore, ché per tutta la strada aveva corso,

⁴³ *Vita*, I, 24, p. 130-131.

⁴⁴ "Io giuro a Dio che tanto voglio stare a pagarlo, quanto lui ha penato a farlo." *Ibid.*, p. 131.

⁴⁵ "(...) pregò quel credenziere che n'aveva cura, che *presto* lo portasse al maestro che lo aveva fatto, il quale *subito* lo racconciassi e li prommetessi tutto il premio che lui domandava, pur che *presto* fusse acconcio." *Ibid.*, p. 131.

avvenga che monsigniore ancora di nuovo lo aveva domandato per mostrarlo a certi altri signiori. Però questo credenziere non mi lasciava parlar parola, dicendo: "Presto, presto, porta il vaso". Onde io, volonteroso di fare adagio e non gnene dare, dissi che io non volevo far presto" ⁴⁶.

En fait, il retourne contre son adversaire l'arme du temps que ce dernier avait brandie en vain contre lui: il décrète qu'il ne remettra le vase que quand il sera payé. Il obtiendra gain de cause et aura le dernier mot.

Dans la séquence où Cellini raconte comment il contracta et soigna une maladie qui ressemble fort au mal français, le temps est également favorable au héros et maîtrisé par lui. Deux fois de suite, le mal le saisit par surprise, les médecins par leur traitement n'obtiennent aucun résultat et prévoient sa mort dans les huit jours, mais Benvenuto, les deux fois; par ses propres remèdes, qui sont du bois béni et... du temps, remonte patiemment la pente. Au bout de quelques jours, son état s'améliore; cinquante jours plus tard, il est complètement rétabli⁴⁷. Dans les deux cas, la durée salvatrice est identique et acquiert une valeur rituelle, comme le traitement lui-même.

Si on considère le rôle du temps non plus au niveau de l'intrigue, mais à celui, plus capillaire, de l'écriture même de Cellini, on constate qu'il revêt une grande importance, mise en évidence par certains aspects de son style, entre autres, de sa syntaxe.

On a vu, en soulignant son extrême sensibilité aux différents moments qui rythment la journée, que l'artiste accepte les données temporelles objectives seulement sous forme de courts segments, soit horaires, soit quotidiens, soit, dans une moindre mesure, mensuels. Cette conception statique, cyclique du temps se rattache à la tradition médiévale⁴⁸.

Son désintérêt à l'égard du temps objectif s'accompagne d'une autre tendance: le recours aux concomitances et aux contre-temps, avec ses "tout à coup", "soudain", "au moment où", après, avant, trop tard, bref ces mots-fractures, ces termes d'irruptions innombrables, qui

⁴⁶ *Ibid.*, p. 131-132.

⁴⁷ "(...) questo legnio io lo pigliavo con tutta la disciplina e astinenza che immaginar si possa, e in *brevi giorni* sentì grandissimo miglioramento: a tale che in capo a *cinquanta giorni* io fui guarito e sano come un pesce." (*Ibid.*, I, 59, p. 227). Un peu plus loin, il rechute à cause d'une imprudence et: "(...) beuto che io ebbi *quattro giornate* di questa santa acqua de il legno, la febbre se ne andò afatto. Cominciò a pigliare grandissimo miglioramento (...). In capo di *cinquanta giorni* io fui benissimo guarito." (*Ibid.*, p. 228).

⁴⁸ Jacques LE GOFF, *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1977.

relient les actions du héros non par rapport à l'ensemble du déroulement historique des événements, mais selon un scénario inconnu qu'auraient conçu des forces irrationnelles. Sous cet angle, Cellini se conforme à une exploitation du temps déjà présente dans la littérature antique (dans le roman grec par exemple), mais qui connaît une vogue particulière au XVI^e siècle comme nouveau mode de gestion du temps avec *lo straordinario* de Guichardin, ou *il caso* de Bandello⁴⁹. Dans le livre I, les hauts-faits du héros sont présentés dans cette perspective; ils se réalisent quasiment à l'insu de Benvenuto. Le monde extérieur semble un réservoir d'occasions qui s'offrent à lui toujours par surprise, lui permettant de se révéler "par accident". Evidemment, ce qui apparaît d'abord comme un hasard aveugle, s'avère ensuite être inscrit dans une logique de l'exploit, commandée par des forces qui dépassent le héros, révélant en Benvenuto un homme "élu", au destin exceptionnel. L'épisode du scorpion saisi par le héros enfant est le premier d'une longue série d'événements "meravigliosi", "strani", où des hasards et des concomitances s'enchaînent selon un ordre mystérieux pour aboutir à un "caso" "straordinario". Les "molti grandissimi accidenti" du Sac de Rome, dignes d'être tous racontés comme le précise l'auteur⁵⁰, exploitent au plus haut point ce principe au niveau de l'action: avant même que le Sac ait vraiment commencé, Benvenuto et ses artilleurs à leurs premiers essais visent, touchent et tuent le chef suprême de l'armée ennemie dans une foule, une confusion générale et de surcroît en plein brouillard. C'est par un autre concours de circonstances hasardeux qu'un prélat est littéralement coupé en deux par l'arme à feu de Benvenuto. Les "fatti meravigliosi" sont foisonnants et ils font apparaître que "sur le temps de l'action travaille le hasard", pour utiliser la belle formule de Bakhtine⁵¹. Cette utilisation du matériau biographique se traduit par certaines caractéristiques visibles également au niveau de l'écriture. Nous prendrons intentionnellement un exemple où *lo straordinario* est absent de l'énoncé:

"Subito che io fui entrato (nel Castello), mi prese il capitano Pallone de' Medici, perché, essendo io della famiglia del Castello, mi forzò che io lasciassi Lessandro: la qual cosa

⁴⁹ Sur ce point crucial, voir Mario SANTORO, *Fortuna, ragione, prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1967; Salvatore BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968. La notion de *straordinario* a été étudiée sous l'angle de la pensée politique, à propos de Savonarole et de Guichardin, dans de récents travaux d'Alessandro FONTANA, Jean-Louis FOURNEL et Jean-Claude ZANCARINI.

⁵⁰ *Vita*, I, 35, p. 168.

⁵¹ M. BAKHTINE, *Esthétique...*, p. 246 et suiv.

Ce n'est pas par hasard qu'un verbe de mouvement, évoquant souvent la gestuelle, employé à l'une de ces deux formes impersonnelles est une des amorces privilégiées de Cellini. Il introduit l'idée d'une consécution par rapport au verbe de la principale, mais une consécution un peu magique par sa fulgurance, entre autres parce que stylistiquement elle fait l'économie d'une locution temporelle, d'un mot-charnière.

Surtout, ces liens temporels nous font sortir du temps réel, car ils ont fonction d'ellipse. Ils donnent une impression de contraction constante, voire d'abolition de la durée, qui nous plonge dans un univers différent de celui de la simple humanité, comme le montre bien la phrase suivante:

“Da poi che mi avete menato qui, gli è forza fare qualche atto da uomo”. E volto il mio archibuso, dove io vedevo un gruppo di battaglia più folta e più serrata, posi la mira innel mezzo apunto a uno che io vedevo sollevato dagli altri”⁵⁶.

Cette déclaration programmatique, mise dans la bouche du personnage, est suivie, sans aucune transition, d'une application immédiate, puisqu'au bout de la trajectoire du projectile, mais aussi de cette courte séquence narrative, il y a l'effrondement du connétable de Bourbon, général des troupes impériales évoqué précédemment. L'impression de vitalité et de détermination du héros, qui se dégage du passage est renforcée par un raccourci fréquent chez Cellini, qui consiste à insérer dans le récit une remarque au style direct, qui est en fait un commentaire de l'auteur, imposant une clé d'interprétation à l'action décrite ensuite. On a ici l'un des procédés les plus courants permettant à l'auteur de sortir du temps historique pour s'engouffrer dans celui de l'épopée.

La présence intensive dans la prose cellinienne de gérondifs et participes passés absolus⁵⁷ lui permet d'éviter un style parataxique trop bas, tout en éludant une structure syntaxique trop complexe (par exemple avec l'insertion de propositions causales, concessives, hypothétiques), qui entraînerait des risques d'erreurs, notamment dans les concordances des temps verbaux⁵⁸. En fait, cette pratique est

⁵⁶ *Vita*, p. 165-166.

⁵⁷ On peut en compter deux, trois, voire quatre en enfilade: “*Mosso* la guerra papa Clemente alla città di Firenze, e quella *preparatasi* alla difesa, *fatto* la città per ogni quartiere gli ordini delle milizie popolare, ancora io fui comandato per la parte mia.” *Ibid.*, I, 42, p. 187.

⁵⁸ Maria Luisa ALTIERI BIAGI (“*La Vita* del Cellini. Temi, termini, sintagmi”, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Roma, Accademia dei Lincei, 1972, p. 149 et suiv.)

molto contra mia voglia feci. Così salitomi su al mastio, *innel medesimo tempo era entrato* papa Clemente per i corridori innel Castello: perché non *s'era voluto partire* prima del palazzo di San Pietro, non *possendo credere* che coloro *entrassino*"⁵².

Les deux locutions temporelles *subito che* et *innel medesimo tempo* tissent une relation forte mais indéfinissable (à mi-chemin entre la simultanéité et la succession) entre trois actes: l'entrée de Benvenuto, l'intervention du capitaine et l'entrée du pape. Les conséquences en seront importantes et nombreuses, mais cette mise en relation semble voulue par une intelligence supérieure, indépendante de la volonté des personnages.

Par ces deux courtes phrases, on apprend que Benvenuto entre au château Saint-Angè, abandonne son compagnon Alessandro, est happé par un capitaine, monte au donjon, tandis que le pape se réfugie dans la forteresse car les troupes ennemies entrent dans la ville. On peut remarquer la densité d'informations contenues dans ces deux périodes qui ne comptent pas moins de dix verbes. L'effet produit est une impression de vitalité irrépressible, de mouvement incessant spécifique du style de Cellini, comme la critique l'a signalé. On peut en effet parler pour cet artiste-écrivain d'une véritable poétique de l'action⁵³, où le verbe est roi, devançant par sa fréquence adjectifs et substantifs⁵⁴. Mais il est surtout frappant de voir ici combien les choix syntaxiques de Cellini privilégient des formes de succession⁵⁵, qui s'apparentent quasiment à la simultanéité, par le recours aux participes présents absolus et aux gérondifs, en particulier au début d'une phrase.

⁵² *Vita.*, I, 34, p. 166-167.

⁵³ Corinne LUCAS, "L'artiste et l'écriture: *Il dire et il fare* dans les écrits de Cellini", in *Culture et professions en Italie (XVe-XVIIe siècles)*, Etudes réunies par Adelin-Charles FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 72 et suiv.

⁵⁴ Et on ne peut pas considérer que ce caractère soit propre au genre littéraire du roman naissant dont la *Vita* est un exemple, puisque les quelques autres romans existants à cette époque n'ont pas cette spécificité. Cesare SEGRE (*Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 403-405) remarque par exemple que dans le roman de Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia* (fin XVe siècle), le langage tend à l'inflation des adjectifs et des substantifs, tandis qu'aux verbes sont conférées des fonctions très secondaires. La même remarque vaut - toutefois dans une moindre mesure - pour le *Pellegrino* de Caviceo (1508), ou la *Filena* de Niccolò Franco (1547).

⁵⁵ Certaines formes de succession s'apparentent à des liens de causalité. Comme l'écrit Françoise DURANTON-MALLET (*L'autobiographie de Benvenuto Cellini, La Vita, mythe et réalité*, thèse de 3e cycle, Grenoble, 1979, p. 33 et suiv.), Cellini joue sur ces rapports de consécution pour refaçonner la réalité sans pour autant mentir. Il suffit parfois de peu de chose pour induire des rapports de conséquence là où il n'y a que successions de faits.

observable, dans une moindre mesure, chez nombre d'auteurs autodidactes moyennement cultivés, notamment d'artistes comme Montelupo. Mais ces motivations pratiques n'excluent pas la présence de motifs plus internes. En effet, il existe une corrélation objective entre cette manie syntaxique de Cellini et une particularité du comportement de son héros qui consiste à toujours devoir montrer qu'il fait plusieurs choses en même temps: il chasse le pigeon en cherchant des antiques (I, 27); tout en fondant l'or du Trésor pontifical et en tirant sur l'ennemi, il remarque un homme qui s'approche⁵⁹; il travaille sur plusieurs oeuvres à la fois, etc.

Cette particularité, associée à son goût pour les indications temporelles brèves et pour les rythmes cycliques du quotidien, va dans le sens d'une sorte d'aspiration à immobiliser le temps, à le bloquer dans cette recherche constante de la simultanéité. Du reste, son travail d'orfèvre et de statuaire ne consiste-t-il pas, d'une autre manière, à fixer le mouvement dans une sorte d'éternité?

Quoi qu'il en soit, non seulement les situations à l'intérieur d'une séquence s'enchaînent le plus souvent de la manière décrite ci-dessus, mais chacun des 241 chapitres, qui composent l'oeuvre, est généralement relié explicitement au précédent selon le même principe: par un mot-charnière, adverbe, conjonction, participe passé absolu, gérondif, marquant la postériorité⁶⁰, ou bien la simultanéité⁶¹ et parfois l'antériorité. De cette façon, les contraintes de la composition relient les chapitres deux à deux et non chaque chapitre par rapport à l'ensemble de l'ouvrage. Ce qui met en relief une structure de proximité. On a ici, au niveau de l'énonciation, l'écho d'une particularité que l'on retrouve dans l'énoncé cellinien et qui consiste à enchaîner les actions les unes aux autres, selon la même logique de consécution. Les expressions comme "di poi a pochi giorni", "in ispazio di un mese", "di poi tre

analyse en ces termes de "prudence grammaticale" la surabondance des gérondifs dans l'écriture de Cellini.

⁵⁹ "Avendo preso un sacro e un falconetto, i quali erano tutti a dui rotti un poco in bocca, questi io gli empievo di quei passatoiacci; e dando poi fuoco alle dette artiglierie, volavano giù alla impazzata facendo alle dette trincee molti inaspettati mali: in modo che, tenendo questi continuamente in ordine, inmentre che io fondivo il detto oro; un poco innanzi all'ora del vespro veddi venire in su l'orlo della trincea uno a cavallo in sun un muletto." (Vita, I, 38, p. 177). On a ici sept actions présentées comme étant quasiment simultanées grâce à l'emploi de quatre gérondifs.

⁶⁰ On a le plus souvent un participe passé absolu: "Fonduto che io ebbi l'oro (...)", "Portatomi via i danari (...)", "Tornato alla bottega mia (...)", "Considerato (...)", mais aussi des adverbes et des prépositions.

⁶¹ Par exemple, par l'utilisation de conjonctions, locutions conjonctives, ou adverbes: Immentre, In questo tempo, Intanto, ou encore de gérondifs: "Seguitando la peste (...)", "Avendo presso a fine la mia opera, sopravvenne (...)", "Partendomi di Napoli (...)", etc.

giorni appresso", etc., qui introduisent souvent une nouvelle anecdote, situent un événement uniquement par rapport au fait précédent. Cette absence de repères temporels objectifs a entre autres pour conséquence de diminuer l'autonomie de chaque chapitre par rapport à l'ensemble de l'oeuvre, puisque l'utilité de la chronologique est justement de conférer à une séquence donnée une place aussitôt déterminée dans le tableau général du calendrier.

*

Mais que devient le temps dans le livre II? Dans l'organisation épique de la *Vita*, il semble qu'il devienne l'un des adversaire les plus sournois de Benvenuto, à présent que ce dernier a mis le feu au service de la création artistique. C'est ce qu'on va tenter de montrer.

Par son intime relation avec le héros, le feu contribue à la réalisation des chef-d'oeuvre de l'artiste. La fusion du *Persée* représente un moment culminant du rapport étroit qui les lie. Dans ces chapitres, on retrouve tous les éléments des chapitres du Sac de Rome, marqués de signes inversés.

D'abord, pour ce qui concerne le rapport entre Benvenuto et son entourage. Dans le chapitre I, 34, le héros agissait et s'illustrait contre son gré, aiguillonné par les sollicitations d'autrui. Ici, d'entrée de jeu il est l'organisateur et le moteur de l'action, agit et donne des ordres. C'est en revanche, contre sa volonté, à cause de la fièvre, qu'il est contraint momentanément de devenir passif. Son action est totalement assumée: au début de l'épisode, il semble mener toutes les opérations dans une totale solitude. Les choses sont déjà bien avancées quand le narrateur mentionne la présence d'ouvriers; plus loin encore, il précise qu'ils sont dix et plus. En fait, on découvre peu à peu que la scène était pleine de personnages. Dans un mouvement inverse de celui qu'on a défini dans le chapitre I, 34, le "je", d'abord isolé, s'est trouvé peu à peu entouré d'adjuvants: les ouvriers, la servante, les domestiques, son aide ('l mio ragazzo) et même Ginevra, la voisine.

Le feu, de nouveau⁶², se présente comme l'interlocuteur privilégié du héros. Cette fois-ci, il ne tuera point comme dans les épisodes du Sac de Rome, mais contribuera à la naissance de l'ineffable *Persée*. S'il est vrai, comme on l'a bien montré⁶³, que la fusion de cette statue se présente comme une sorte de combat entre Benvenuto et toute une série d'obstacles extérieurs (entre autres l'eau,

⁶² Ce n'est pas pour rien que le mot *artiglierie* ressurgit à cette occasion, quand Benvenuto évoque le type de bois le plus approprié pour obtenir un feu intense.

⁶³ Marziano GUGLIELMINETTI, *Memorie...*, p. 374 et suiv.

l'air et la passivité des ouvriers), combat dans lequel le langage guerrier de la tradition chevaleresque a été remplacé par celui de la technique, on peut voir aussi dans ces chapitres un ultime tête-à-tête entre le héros et son élément favori.

Les déboires commencent en effet lorsque Benvenuto confie à ses aides⁶⁴ l'alimentation du feu. Aussitôt, celui-ci attaque le plafond, tandis que l'artiste est terrassé par une forte fièvre (le feu qui s'insinue à l'intérieur du héros?). Après quoi, tandis que le maître-fondeur au plus mal, hors d'état d'agir, a été évacué des lieux, on constate que le feu perd de son intensité et mourine, risquant de faire échouer toute l'opération de fusion. Seul le retour du héros, ranime la flamme salvatrice. Et on remarque que cette fois Benvenuto l'alimente personnellement en lui donnant de sa main du bois de jeunes cheneaux ("legnie di quercioli giovani"), gardé en réserve et bonifié pendant plus d'un an ("chè erano secchi di più di uno anno"⁶⁵), bref en le gratifiant du mets, crépitant à souhait, le plus prisé qui soit de mémoire de flamme⁶⁶. Les effets de ces attentions si délicates de Benvenuto, converti en mère nourricière, ne se font pas attendre: le brasier repart, ronflant de toute sa puissance retrouvée, désormais multipliée, mais dirigée et surveillée par le vigilant patron. Et son zèle surpasse tous les espoirs du fondeur⁶⁷. L'énergie déployée par ce "terrible feu" n'a d'égal que celle de l'artiste, tous deux ressuscités simultanément et qui tous deux vont, de concert, faire surgir le grand *Persée*.

Les rapports difficiles, mais fort intimes, qui unissent Benvenuto au feu depuis le début de la *Vita* ont suivi une évolution qui achève ici sa parabole. Après une période d'affrontement, le feu a possédé Benvenuto, et le chapitre I, 34 marque le moment où s'opère cette prise de possession. L'apparition de l'auréole a marqué le début de leur alliance. La naissance du *Persée*, chef-d'oeuvre du sculpteur, est le fruit de leur intime rapport. Ce feu semble exclusif, jaloux: le

⁶⁴ "(...) così animosamente dissi che dessino fuoco alla detta fornacie. E mettendo di quelle legnie di pino, le quali per quella untuosità della ragia che fa il pino, e per essere tanto ben fatta la mia fornacietta, ella lavorava tanto bene che io fui necessitato a soccorrere ora da una parte e ora da un'altra con tanta fatica che la m'era insopportabile;" *Vita*, II, 75, p. 567-68.

⁶⁵ *Ibid.*, II, 76, p. 570.

⁶⁶ "E perché la quercia di quella sorte fa 'l più vigoroso fuoco che tutte l'altre sorte di legnie(...)". *Ibid.*, p. 571.

⁶⁷ "Di modo che finendolo di scoprire, trovai che le dita non erano venute, di detto piede, e non tanto le dita, ma e' mancava sopra le dita un pochetto, a tale che gli era quasi manco mezzo; e se bene e' mi crebbe quel poco di fatica, io l'ebbi molto caro, solo per mostrare al Duca che io intendevo quello che io facevo. E se bene gli era venuto molto più di quel piede che io non credevo, e' n'era stato causa che per i detti tanti diversi accidenti il metallo si era più caldo, che non promette l'ordine dell'arte;" *Ibid.*, II, 78, p. 574-575.

moment où le désastre est sur le point de survenir est significativement celui où Benvenuto délaisse et abandonne son partenaire. Leur sort est désormais lié par une relation de coopération et d'homologie. C'est avec la réalisation du *Persée* que la flamme créatrice de l'artiste et l'élément de base du fondeur atteignent leur plus haut niveau d'entente mutuelle. On est là dans la phase culminante où le destin épique du personnage et la compétence de l'artiste coïncident totalement.

Le temps est le troisième élément qui, dans la fonte du *Persée*, joue un rôle tout autre que dans les épisodes du Sac de Rome. Dans ces derniers, comme on l'a vu, l'événement était abordé dans une perspective synchronique, qui d'emblée neutralisait le temps et lui ôtait toute fonction dynamique. Evacué, il ne jouait aucun rôle positif ou négatif par rapport au héros. Dans les séquences concernant la réalisation du *Persée*, il apparaît en revanche parmi les opposants du héros. Il est son ennemi le plus dangereux puisqu'il joue un rôle fondamental dans le processus de fusion du métal, et dans la maladie qui, simultanément, anéantit Benvenuto. Le moment culminant de la réalisation de la statue se résume donc en une triple course contre la montre qui touche: la matière en fusion, les ouvriers qui oeuvrent et le cerveau qui commande toute l'opération, lequel, d'un instant à l'autre, est menacé par la mort risquant de tout compromettre. Ce propos de Benvenuto, à l'adresse de l'un de ses aides, résume bien une lutte marquée par l'urgence:

“Vedi Bernardino mio caro, osserva l'ordine che io ti ho mostro, e fa *presto* quanto tu puoi, perché il metallo sarà *presto* in ordine: tu non puoi errare, e questi altri uomini dabbene *faranno presto* i canali, e sicuramente *potrete* con questi dua mandriani dare nelle due spine, ed io son certo che la mia forma si *empierà* benissimo; io mi sento 'l maggior male che io mi sentissi mai da poi che io venni al mondo, e credo certo che *in poche ore questo gran male m'arà morto*”⁶⁸.

L'artiste finalement réussira en cette occasion à vaincre le temps, mais d'extrême justesse, comme en témoigne le fait que tout est parfaitement réussi, sauf l'extrémité supérieure d'un des doigts de pieds de

⁶⁸ *Ibid.*, II, 75, p. 568. Dans la version de cet épisode qu'il propose dans son traité sur l'orfèvrerie, Cellini confère au rôle du feu une grande importance en tant qu'opposant, mais en revanche donne bien moins de relief au rôle du temps. Il simplifie donc les choses par rapport à la version “biographique” proposée dans la *Vita*. Cela peut s'expliquer par le fait que le fil conducteur de son propos dans le traité n'est pas la complexité de ses rapports agonistiques avec les éléments.

Persée⁶⁹. Cette imperfection, loin de le décevoir, remplit Benvenuto de joie, car elle met en évidence, face au duc, la compétence technique et les talents de prévision de l'artiste. Celui-ci, en effet, dans une discussion antérieure sur son projet avec le seigneur de Florence, avait prévu cette minime incomplétude. Ce talent d'anticipation du fondeur témoigne de son aptitude à maîtriser le futur: c'est là une forme de gestion contrôlée du temps. Le succès est d'autant plus grand qu'il est remporté avec la complicité du feu. En ce sens, avec la fusion du *Persée*, Benvenuto atteint un des sommets des potentialités de son écriture et aussi de sa gloire puisque c'est le seul moment de l'autobiographie où il domine conjointement et le feu et le temps. Aussitôt après du reste, la situation du héros se dégrade et la défaite finale face au temps ne se fera guère attendre, comme on le verra.

Depuis le début du livre II, le héros semble angoissé, menacé par le temps bien plus qu'il ne l'était dans le livre I. Plus que jamais dans les épisodes retraçant son séjour en France, puis ses activités à Florence, au service de Côme de Médicis, Cellini se plaît à dire qu'il fait mille choses simultanément, et il énumère ses oeuvres en cours de réalisation, parfois jusqu'à deux fois dans la même page, comme pour se convaincre lui-même de sa rapidité d'exécution. Ainsi, il finit la *Nymphe de Fontainebleau*, tout en réalisant la *Salière d'or* et un *Jupiter de bronze* (II, 36)⁷⁰, et parvient même à mener de front plus de quatre projets à la fois:

“Lavorando sollecitamente, avevo messo di già insieme il Giove d'argento; ancora avevo misso insieme la saliera d'oro; il vaso era molto innanzi; le due teste di bronzo erano di già finite. Ancora avevo fatto parecchi operette al cardinale di Ferrara; di più un vasetto d'argento riccamente lavorato (...)”⁷¹.

Outre son goût pour la performance, on a ici certainement l'écho d'une préoccupation de sa part à l'égard des engagements pris, qui risquent de ne pas être tenus, préoccupation qu'expriment la redondance même et le rythme essoufflé de son discours. Du reste, on sait, et il serait inutile de le développer, que l'une des causes de ses conflits avec ses commanditaires est justement son inaptitude à se conformer aux projets convenus: ou bien il ne respecte pas les délais et se fait attendre, ou

⁶⁹ Cf. note 67.

⁷⁰ “In mentre che questa opera si tirava innanzi (la nymphe), compartivo certe ore del giorno e lavoravo in su la saliera, e quando in sul Giove.” *IVita*, II, 36, p. 485.

⁷¹ *Ibid.*, II, 20, p. 454. Dix lignes plus haut, il a déjà fait l'énumération des mêmes oeuvres en cours.

bien il fait autre chose que ce qui a été décidé, etc.: bref, la notion même de programmation est une source de difficultés dans ses activités professionnelles. Et le sentiment du temps qui s'écoule au quotidien devient alors porteur d'inquiétude et dramatise les soucis du moment. Dans le passage qui suit, l'angoisse (*umore*), suscitée par les paroles mensongères d'un ouvrier qui a nié ses rapports adultères avec la maîtresse de Benvenuto, est intensifiée par la nuit approchante :

“Cominciatosi a ‘pressare più inverso la sera, sopra il mezzo giorno mi toccò l’umore, e cominciai a pensare a quelle parole che con finta semplicità m’aveva detto quello isciagurato”⁷².

En fait, la dimension temporelle semble véhiculer plus de préoccupations pour le héros à partir du moment où son itinéraire se modifie. On a vu que, dans le livre I, Benvenuto suit un trajet intérieur vertical: après être tombé du ciel (sa naissance), il s'élève au-dessus de la mêlée, trônant au sommet du donjon de la forteresse Saint-Ange, puis sombre sous terre, dans un obscur cachot où il connaît le dénuement de l'âme et du corps. Enfin, il remonte à la surface et se trouve au niveau de la terre et des choses, ni trop haut, ni trop bas, dans le chapitre final du livre I. Les détails de la scène de l'auréole sont à ce propos intéressants, car ils soulignent le fait que la divinité de Benvenuto se révèle enfin en parfaite harmonie avec les lois de la nature, s'inscrivant résolument dans l'ordre du temps, le seul cependant qu'il tolère, celui du quotidien, dont l'écoulement est perçu à travers les variations de la lumière. Ici, la divinité de Bevenuto s'humanise :

“Questo (isplendore) si vede sopra l’ombra mia la mattina innel levar del sole insino a dua ore di sole, e molto meglio si vede quando l’erbeta ha addosso quella molle rugiada; ancora si vede la sera al tramontar del sole. Io me ne avveddi in Francia in Parigi, perché l’aria in quella parte di là è tanto più netta dalle nebbie, che là si vedeva espressa molto meglio che in Italia, perché le nebbie ci sono molto più frequente”⁷³.

C'est à ce niveau-là qu'il va oeuvrer désormais tout au long du livre II. Il suivra alors un cheminement d'une autre nature: extérieur et horizontal, en France, puis en Italie (Ferrare, Florence) comme il le précise, dans les cours princières. Ce mouvement horizontal trouve son

⁷² *Ibid.*, II, 29, p. 471.

⁷³ *Ibid.*, I, 128, p. 400.

sens, et son ordre, dans la réalisation successive de ses oeuvres: la *Salière*, la *Nymphe de Fontainebleau*, le *Persée*, le *Christ de marbre blanc*, etc. Benvenuto descend de son piédestal qui le situait dans le monde des demi-dieux épiques, où ne lui était opposée que la force du feu. Dans le livre II, il est destabilisé par l'autre obstacle qu'est le temps. Et si le héros parvient à le dominer, comme le montrent les épisodes de la fonte du *Persée*, c'est en définitive l'auteur qui sera vaincu par ce redoutable adversaire, et dans le domaine où il est le plus vulnérable: celui des rapports entre le temps du récit et celui de l'écriture, c'est à dire entre énoncé et énonciation⁷⁴.

On sait que pour raconter il convient de mettre à distance la matière narrative, il convient de la fixer, de l'immobiliser, d'en couper toute incidence possible sur le présent du destinataire. Cette règle est valable aussi pour le narrateur dans un texte autobiographique. Sans ce processus d'éloignement qui commence par le recours à l'imparfait, comme temps de la mise à distance, on ne peut entrer dans le monde raconté et on reste dans l'autre, celui que Harold Weinrich appelle le monde commenté⁷⁵. Cellini semble sensible à ce décalage. Au tout début de la *Vita*, comme pour mieux nous plonger dans l'ordre narratif, il fait partir son histoire du temps des Romains. C'est là un *topos*, qu'il emprunte peut-être à la *Vita* de Michel-Ange par Condivi publiée en 1552, dont par ailleurs il s'inspire sur bien des points⁷⁶; il est vrai aussi qu'il s'assimile ainsi, par le biais de ses lointains ancêtres, aux héros épiques fondateurs de cité; mais il reste que de cette façon il prend son élan narratif pour se couler dans l'écriture de sa propre geste.

On peut observer un phénomène inverse à la fin de sa *Vita*. Le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation finissent par se recouvrir et se superposer. Les événements relatés dans les derniers chapitres (qui se situent en 1562) ne sont pas encore totalement détachés du vécu de l'auteur au moment où il écrit (1566 ou début 1567). Ainsi, le *Christ de marbre blanc*, qui fut bien achevé en 1562, ne sera remis au duc de

⁷⁴ L'analyse qui suit s'inspire des modes d'approches proposés par Harald WEINRICH (*Le temps...*) et Paul RICOEUR, (*Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984).

⁷⁵ Selon Weinrich, le monde commenté est un monde dans lequel se trouve impliqué l'interlocuteur, car il suscite une sorte tension dans l'attitude de communication, contrairement au monde raconté qui, en revanche, transmet un sentiment de détente et de détachement. Le dialogue dramatique, le mémorandum politique, le rapport scientifique, le traité juridique, etc. appartiennent à la catégorie du monde commenté.

⁷⁶ M.L. ALTIERI BIAGI, "La vita del Cellini...", p. 63-85.

Florence qu'en 1566⁷⁷. Par ailleurs, les démêlés financiers de Benvenuto avec un certain Raffaello Sbietta en 1562, auront des suites en 1566. Le conflit en 1562 concerne une des propriétés de l'artiste, dite de la Fonte, louée à des parents dudit Sbietta, qui ne respectèrent pas le contrat stipulé. Or, il est significatif que Cellini termine l'évocation de ce litige en parlant d'une autre affaire à peu près identique, une autre erreur de sa part, qui l'oppose aux mêmes personnes, mais cette fois en décembre 1566, à l'époque où il rédige le passage en question. Il s'agit de l'achat d'un nouveau domaine:

“Appresso a questo io feci un altro errore del mese di dicembre 1566 seguente. Comperai mezzo il podere del Poggio mezzo da loro, cioè dallo Sbietta, per dugiento scudi di moneta, il quale confina con quel primo mio della Fonte (...)”⁷⁸.

Ainsi, pour mettre en rapport un événement passé et son présent de narrateur, Cellini sort du cadre chronologique de son autobiographie, qui alors se situe en 1562, et du reste n'ira pas plus loin. Il semblerait qu'il ne parvienne pas à conserver la distance temporelle nécessaire au récit, que la mémoire vive ne puisse plus se transformer en narration. Le temps de l'acte raconté et celui de l'écriture finissent si bien par coïncider que les effets d'une action passée sont envisagés dans le futur non du récit, mais de l'artiste en train d'écrire. Ainsi, pour régler le contentieux de sa propriété de la Fonte, on lui propose une sorte de contrat en viager qu'il accepte:

“(...) per la qual cosa io cedetti in buon' ora e *m'ingegnerò* di vivere il più che mi sia possibile”⁷⁹.

Le futur *m'ingegnerò*, qui exprime bien plus fortement la rage vengeresse de notre propriétaire que ne l'aurait fait un conditionnel conforme aux normes grammaticales, nous propulse hors de l'épisode narré. On ne sait plus si le “je” désigne Benvenuto ou Cellini. L'auteur se superpose à son personnage. A cause de l'incidence de ce passé proche sur son présent, l'auteur ne peut plus raconter, c'est à dire sortir de lui-même. Un chapitre encore et l'autobiographe s'interrompt définitivement après avoir enregistré, dans les pages finales, des faits

⁷⁷ Comme en témoigne le contenu d'une lettre datée du 3 février 1566 (*Documenti*, in *La "Vita" di Benvenuto Cellini*, per cura di B. BIANCHI, Firenze, Le Monnier, 1924, p. 516).

⁷⁸ *Vita*, II, 110, p. 643.

⁷⁹ *Ibid.*, II, 110, p. 643.

“comme en racontent les auteurs de chronique” et que Cellini nous disait vouloir éviter. Il s’agit d’une série de deuils frappant la famille ducal; et Cellini d’ajouter cette phrase finale de la *Vita*:

“Io lasciai passare parecchi giorni, tanto che io pensai che fusse rasciutte le lacrime: dappoi me n’andai a Pisa”⁸⁰.

L’attente, qu’il préconise avant de s’impliquer dans l’épreuve douloureuse encore trop vive qui affecte ses maîtres, aurait peut-être aussi été nécessaire pour lui-même, afin de pouvoir poursuivre son autobiographie telle qu’il l’avait conçue. Pour que sa vie continue à se métamorphoser en récit, il aurait fallu que ses propres larmes aient le temps de sécher, ses rires de se taire. Ce décalage nécessaire entre le moment vécu et celui où on le fixe sur le papier semble désormais lui faire défaut. C’est peut-être aussi pour cela que son autobiographie tourne court.

Corinne LUCAS

⁸⁰ *Ibid.*, II, 113, p. 648.