

## BENVENUTO CELLINI l'artiste

Nul n'ignore que Benvenuto Cellini, tel que nous le connaissons aujourd'hui, est moins une réalité historique que l'amalgame des fantasmes projetés autour de son nom par d'innombrables générations.

A partir de la *Vita*, sa célèbre autobiographie, le romantisme, puis l'idéal héroïque nietzschéen ont pastiché un portrait charge qui est encore de nos jours une grille d'interprétation à laquelle le personnage semble ne pas pouvoir échapper.

Cette grille ne concerne, en principe, que l'homme et son talent de narrateur, puisque dès son origine à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, elle a exclu de son champ toutes les autres oeuvres de Cellini, notamment ses écrits sur l'art, les *Trattati dell'Oreficeria e della Scultura*, parus à Florence en 1568, et les *Discorsi*, discussions théoriques sur des thèmes à la mode: le dessin, l'architecture, le "paragone" entre peinture et sculpture.

En réalité, l'inévitable dichotomie entre le mémorialiste et l'artiste provoquée par cette approche partielle de sa personnalité a eu pour conséquence d'en reléguer dans l'ombre un aspect important, qui n'existe qu'à l'état cryptique dans l'autobiographie. Il s'agit de l'attitude de Cellini à l'égard de son "art", mot qui à son époque désignait le "métier", c'est-à-dire tout travail accompli dans le cadre d'un savoir et dans le respect de ses règles.

Ses traités techniques, comme d'ailleurs ses orfèvreries et ses sculptures, témoignent, les uns par l'exaspérante précision de leurs préceptes, les autres par leur obsession perfectionniste, de la

conscience intransigeante avec laquelle il exerçait sa tâche. La rigueur froide du professionnel ne s'infléchit que lorsqu'il parle de ses ouvrages: son ton se teinte alors d'un accent particulier, une sorte d'attendrissement qui caresse l'objet en même temps qu'il l'offre à la vue du public.

Comment concilier ce profil psychologique avec le "héros" marginal et criard qu'on nous dépeint d'habitude? L'histoire de l'art a préféré, jusqu'à présent, ignorer cette question et s'en tenir, autant que possible, au portrait officiel de l'artiste, en s'arrangeant pour lui accorder l'interprétation formelle. Elle a donc participé, ne fût-ce que par connivence, à la déformation de l'image de Cellini, alors que son rôle spécifique eût été de la préserver et de la défendre, en tempérant les excès de l'exégèse littéraire et en redressant ses déviations par une étude critique objective des documents figuratifs et des écrits spécialisés qu'on vient d'évoquer.

Un tel état de choses ne s'explique en fait que si l'on remonte aux origines de la fortune de Cellini, c'est à dire au moment de la découverte de la *Vita*, inédite jusqu'à la fin du XVIIème siècle. L'historiographie artistique s'épanouissait alors en Italie, sans que pour autant l'antique conflit entre parole et image eût été résolu. Les arts visuels, certes, étaient à l'honneur; l'écriture, elle, était toute-puissante.

C'est autour d'un *ut pictura poesis* modernisé, qui vénère l'écriture en tant que source d'information historique, que s'est jouée la fortune de Cellini. Il n'est pas inutile, pour comprendre le problème actuel, de parcourir rapidement cet itinéraire critique.

\*\*\*

Bien manier la plume était, pour les artistes de la Renaissance, un atout indispensable à l'anoblissement de leur statut. D'autres que Cellini ont mis à profit cette capacité en écrivant eux aussi leurs mémoires ou en laissant quelques témoignages sur leur temps et leur milieu. Seul Cellini, pourtant, a su imposer son récit à travers les siècles, car l'immense fortune de sa *Vita* repose, comme on le sait, sur un réel talent narratif.

Pourtant, ce n'est pas là critique littéraire, mais l'historiographie artistique qui a déclenché cette fortune: en 1681 un chapitre de la *Vita*, jusque là inédite, parut dans le premier volume des *Notizie dei Professori del Disegno* de Filippo Baldinucci, l'ouvrage monumental qui inaugure une histoire de l'art européenne, fondée sur la recherche et l'étude méthodique des sources.

L'inestimable valeur documentaire du manuscrit, repéré dans une bibliothèque particulière de Florence, n'avait pas échappé à cet

érudit, familier du dépouillement d'archives et connaisseur d'art exceptionnel. Son attention avait été retenue, notamment, par le compte-rendu très détaillé du long séjour de Cellini en France, au service de François Ier, lorsque d'autres artistes italiens, Rosso et le Primatice en tête, élaboraient pour le roi le système formel et décoratif connu maintenant comme "École de Fontainebleau".

En publiant ces pages il pensait combler une lacune dans l'histoire de l'art du XVIème siècle, lacune que ni Vasari, qui mentionne la *Vita* sans l'avoir lue, ni l'historiographie postérieure n'avaient pu éviter, faute d'information sur cet épisode majeur du rayonnement italien à la Renaissance.

L'apport de Baldinucci à l'art bellifontain fut modeste, mais en livrant au public un extrait de la *Vita*, il déclencha la naissance d'un mythe: sans le savoir, car il considérait Cellini comme une source, était indifférent à l'écrivain et connaissait fort peu l'artiste, dont l'oeuvre était en grande partie dispersée. La preuve en est qu'il ne lui a pas consacré une notice individuelle, mais il a utilisé son manuscrit pour documenter l'activité du Primatice à Fontainebleau.

La première édition intégrale de la *Vita* parut en 1728, en même temps que le dernier volume, posthume, des *Notizie* de Baldinucci et fut suivie presque immédiatement d'une autre initiative, la réédition des *Trattati dell'Oreficeria e della Scultura*, en 1731. Le responsable en fut, non par hasard, le même éditeur florentin qui avait fait paraître le VIème volume des *Notizie*. Il ne fait pas de doute que l'intérêt soudain éveillé par ces traités répondait aux mêmes préoccupations documentaires qui avaient animé les recherches de Baldinucci. Ils contenaient des renseignements circonstanciés sur le métier, ses techniques, ses secrets.

La découverte de Cellini semble en somme répondre aux exigences de l'érudition florentine au moment où, sous l'influence du cardinal Léopold de Médicis, élève et continuateur de Galilée, elle se sensibilisait au critère d'objectivité des sciences naturelles et essayait de déduire de leur empirisme un modèle méthodologique pour l'historiographie. Ce n'était ni le narrateur ni l'artiste qui était pris en compte, mais le chroniqueur.

Ainsi, dès le début, mais pour des raisons différentes de celles qui feront plus tard le succès de la *Vita*, les livres ont repoussé dans l'ombre les orfèvreries, les médailles, les sculptures. Et lorsque la sensibilité romantique s'empare de l'autobiographie pour en faire sa référence humaine et son support publicitaire, les traités s'en vont rejoindre les oeuvres artistiques à l'arrière-plan du portrait de Cellini.

Le succès de l'autobiographie est foudroyant; après avoir été traduite en anglais (1771), elle l'est en allemand, par Goethe

(1805), puis en français (1822); les rééditions se multiplient ensuite tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle.

C'est en vain que les traités refont surface de temps en temps, notamment à l'initiative de deux géants de la documentation, Léopold Leclanché (1848) et Carlo Milanese (1857). La conception toute médiévale de ces textes, avec leurs recettes opératoires et leur alchimie vulgarisée, évocateurs d'une gestualité lente et contrôlée, ne font pas bon ménage avec l'épopée de la *Vita*. Sans doute dérangeants, Cellini s'en passera.

Figé dans le médaillon néo-renaissance dont on l'a affublé, il a certes plus fière allure que l'artisan méticuleux s'affairant comme un cuisinier autour de son four et de ses écuelles, à la recherche d'un savoir-faire qui n'était déjà plus de son temps. Pourtant, cet artisan a existé et ses oeuvres montrent que la perfection du métier était pour lui un fait de style.

\*\*\*

Par un choix personnel et contre la volonté de son père, Cellini, dès l'enfance, s'est voué à l'orfèvrerie. Sur ce point, le récit de la vie ne prête pas au doute et bien que les raisons du choix ne soient pas explicitées, on perçoit bien qu'il s'agit d'une vocation.

L'inclination naturelle pour tel ou tel autre art était un thème d'actualité au milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle; Giorgio Vasari l'a subtilement exploité dans les *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* pour concrétiser la notion néoplatonicienne de "furor divinus", qui débouchera sur la conception romantique du "génie". Cellini a échappé à cette vague de divinisation, et le fait est significatif, car il confirme que malgré son prétendu narcissisme, malgré ses transports religieux et ses "visions", il n'aurait pu concevoir l'art comme une expérience mystique.

Il suffit, pour le comprendre, de l'observer lorsqu'il prépare son travail: peser, bouillir, filtrer avec les gestes précis et méticuleux d'un apothicaire, améliorer l'efficacité des recettes, jouer avec la matière une partie de jour en jour plus difficile. Les traités techniques sont d'une certaine façon le livre de bord de cette confrontation constante avec la beauté sans âme des métaux nobles, l'or, l'argent, le bronze. Besoin d'ordre, besoin de forme au sens aristotélicien du terme? Sans aucun doute, mais aussi humilité de l'artisan devant sa tâche, respect rigoureux des règles, patience sans fin.

"Il ne fait pas de doute - écrit-il dans le traité sur l'orfèvrerie - que les petites choses obéissent mieux à la main grâce à la bonne volonté de la matière qui, plus elle est en petite quantité, plus facilement elle est disposée à obéir".

Cellini a demandé à la matière une obéissance totale et sans compromis, qui explique la perfection technique sans égale de ses travaux. Vasari affirme que pour cette raison il fut remarqué avant la fin même de son apprentissage et il est vrai qu'à Rome, où il s'installa en 1523, il eut aussitôt une clientèle prestigieuse: l'évêque de Salamanque lui commanda une aiguère, la femme de Sigismondo Chigi des bijoux, il exécuta plusieurs ouvrages pour le cardinal Ridolfi et le cardinal Salviati.

Bien que rien ne subsiste de ces premiers essais, on est en mesure d'apprécier les problèmes sur lesquels Cellini s'exerça pendant la phase de perfectionnement de sa formation. Nous disposons en effet de quelques documents qui illustrent la typologie de ces objets: des dessins pour des pièces d'orfèvrerie dûs essentiellement à Jules Romain. On sait par ailleurs que Cellini travailla en contact étroit avec tout le milieu raphaëlesque saturé de classicisme et avide de nouveaux partis représentatifs, de motifs inédits et d'une ornementation riche et précieuse: tous ces éléments allaient bientôt s'entrelacer dans la formule la plus recherchée de la "maniera".

Ce contact fut déterminant pour sa culture formelle, parce qu'il lui fit envisager sous un nouvel angle les possibilités de l'orfèvrerie. Dans le luxe de la cité papale vivant ses derniers moments de splendeur avant la tragédie du sac, l'orfèvrerie était une activité très recherchée, jouissant d'un prestige qui l'élevait presque au rang des "arti del disegno": peinture, sculpture et architecture. Les grands maîtres ne dédaignaient pas de concevoir des projets pour des pièces importantes; Raphaël, par exemple, dont un projet de plateau présente un décor en relief si saillant qu'on le dirait en ronde-bosse, alors que bien évidemment il fait corps avec le bord de l'objet. Le thème du motif est encore classique, mais le travail demandé à l'orfèvre exige un traitement des lignes et des surfaces, des ombres, des lumières et des plans qui était jusque là réservé à la sculpture.

La tendance à faire de la pièce d'orfèvrerie une sorte d'oeuvre de sculpture à échelle réduite s'accroîtra avec le temps: Francesco Salviati, dans un projet de plateau, propose à l'orfèvre de reproduire en trois dimensions une volumétrie aérienne inspirée de la *Chûte de Phaéton* de Michel-Ange, surmontée d'une figure de Neptune.

Pour un artisan qui se savait promis à une brillante réussite, il y avait là matière à réflexion. Cellini aimait son métier et une de ses préoccupations constantes fut d'en améliorer et en multiplier les possibilités techniques. Et si le goût de Raphaël et de sa suite pour un certain gigantisme de l'orfèvrerie ne lui a pas fait oublier la différence entre le travail des métaux précieux et celui du bronze ou du marbre,

les avantages des grandes dimensions ne le laissaient pourtant pas indifférent.

Un souvenir raconté dans le traité sur l'orfèvrerie est éclairant à cet égard; il concerne une médaille en très haut relief (presque en ronde-bosse) réalisée à Florence après le sac de Rome:

"Je la réussis tellement bien - déclare-t-il sans fausse modestie - et avec une telle maîtrise du dessin, que notre grand Michel-Ange se rendit jusqu'à mon atelier pour la voir; lorsqu'il l'eut regardée longtemps, afin de m'enhardir, il dit: Si cette oeuvre était de grandes dimensions, en marbre ou en bronze, issue comme elle l'est d'un si beau dessin, elle étonnerait le monde; car toute petite qu'elle est je la trouve si belle que je suis persuadé que les orfèvres de l'Antiquité n'ont jamais travaillé si bien". Et Cellini d'ajouter: "Ces mots me collèrent à la peau et me remplirent d'ardeur, mais pas tellement au sujet des petits objets. Il me donnèrent envie de m'attaquer aux ouvrages de grande taille; en effet le sens de ce qu'avait dit cet homme merveilleux était que si j'avais voulu réaliser ces mêmes figures dans de grandes dimensions je n'aurais pas atteint, ne fût-ce que de loin, la qualité obtenue sur leur petite taille. D'un côté donc cet homme me loua grandement, de l'autre cependant il me fit comprendre que si l'on atteint une telle qualité dans le petit format, on ne saura jamais y parvenir dans le grand".

Qu'il soit ou non historiquement vérifiable, cet épisode devrait figurer parmi les événements-clé de l'*iter* de l'artiste. C'est en effet sa valeur symbolique qui nous ouvre l'accès à la source d'un conflit qui a déterminé ses choix fondamentaux et un approfondissement de son savoir: le problème du rapport entre l'orfèvrerie et la sculpture.

Les premières oeuvres qui ont laissé une trace figurative de son travail sont le *Sceau d'Hercule Gonzague* (1527) dont on conserve une empreinte sur cire (Mantoue, Curie de l'Évêché) et le *Fermail pour le pape Clément VII* (1530), connu par des dessins exécutés au XVIIIème siècle, avant sa disparition. Ils se distinguent déjà, pour autant qu'on puisse en juger, par la netteté du relief, due à la maîtrise totale de la minuscule surface où les plans et les volumes se répondent harmonieusement dans un espace contrôlé et aéré.

Pour le fermail du pape, Cellini mit au point un procédé qui avait l'avantage d'être plus rapide, mais surtout de supprimer la phase la plus mécanique de l'opération, la pose de l'or sur une matrice de bronze pour y imprimer les traits essentiels de la composition. Il fallait une extraordinaire habileté technique et manuelle pour repousser la fine plaque de métal précieux au martelet et à l'enclumette, sans suivre le tracé sur un support dur, mais l'enjeu de Cellini était, dès lors, de doter l'orfèvrerie des moyens pour atteindre

l'ordre formel et la clarté sémantique qui paraissaient réservés aux grandes dimensions.

Certes, la fonction ornementale de toute une catégorie d'objets orfèvres était souvent doublée d'une fonction emblématique hérité du langage codé de l'amour chevaleresque: médailles à chapeau, bagues et "minuterie" de ce genre. Mais Cellini n'était pas homme à confondre la sémantique figée de ces objets-mot avec le mode expressif à chaque fois inventé des arts qui ouvraient à l'individualité de l'auteur un espace sans bornes.

A la force de l'âge, conscient d'avoir de son métier une maîtrise sans précédent, pourquoi n'aurait-il pu rêver de franchir les frontières, osant ce que nul orfèvre n'avait encore osé: soumettre la fragilité des métaux précieux à la libre volonté de l'artiste à force de délicatesse, d'adresse et de savoir, créer un ouvrage qui eût à la fois les qualités de la grande sculpture et l'inégalable raffinement de l'orfèvrerie?

La question dut se poser d'une manière encore plus impérative à la Monnaie pontificale, où Clément VII le nomma maître des coins en 1529. Bien que la charge fût à la fois honorifique et bien rémunérée, Cellini ne sut la garder que jusqu'à 1534. Les circonstances matérielles y furent pour quelque chose, mais on voit mal comment il aurait pu se plier au service d'une fabrication en série. Il dut se contenter de mettre au point de nouvelles techniques destinées à alléger l'usure de la frappe et à augmenter l'intelligibilité de l'image.

Les pièces frappées sous ses ordres et d'après ses coins passent pour les meilleures réalisées jusque là; la *Médaille à l'effigie de Clément VII* (Londres, British Museum) attire l'attention sur son talent de portraitiste; les commandes affluent. Inutile de les énumérer, mais on ne peut passer sous silence la *Médaille de Pietro Bembo* (Florence, Musée National), commencée en 1537, car elle est un chef-d'oeuvre du genre; le portrait de l'humaniste à l'avant, le Pégase au revers, sont de véritables exploits de conception et de réalisation plastique, alliant le rendu puissant de la forme à un luminisme d'origine léonardesque.

\*\*\*

Comme chez tous les vrais créateurs -et Cellini en fut un- sa vie ne fut qu'une perpétuelle recherche, mais le moment vint où, pour progresser, il eut besoin d'expériences coûteuses, que personne en Italie n'aurait été disposé à financer.

Après le sac de Rome la péninsule en crise ne favorisait pas les initiatives risquées, préférant investir dans les grandes décorations à

la formule désormais confirmée, dont l'exécution rapide et facile assurait au commanditaire le succès auprès de l'opinion publique.

François Ier de Valois, qui régnait sur une France à construire, à ordonner, à instruire, vivait sa tâche monarchique dans le même esprit où Cellini menait son modeste engagement d'artisan. L'un et l'autre poursuivaient un idéal d'ordre et de grandeur qui réclamait, qu'il s'agît d'un peuple ou d'un art, imagination, moyens financiers, témérité.

Après un aller et retour sans succès en 1532, Cellini alla s'installer à Paris en 1540, par l'entremise d'un très proche du roi, le cardinal de Ferrare, qui avait peut-être perçu cette étrange affinité. La commande d'une salière destinée à l'usage personnel de François Ier était la raison officielle du voyage. En lisant la *Vita* on se rend compte, pourtant, que le commanditaire et l'artiste visaient beaucoup plus haut.

Car la *Salière* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) n'était au fond qu'un objet d'apparat chargée de rivaliser en richesse des matières, extravagance de l'invention iconographique et qualité de l'exécution avec les exemplaires semblables qui trônaient alors sur toutes les tables princières. Même Michel-Ange, opposé par principe à ce genre de travaux, en avait dessiné une très élaborée, surmontée d'un automate, pour le duc d'Urbin, Francesco Maria della Rovere. La commande était donc honorifique, mais valait-elle le déplacement?

La partie de la *Vita* relative au séjour en France est significative, parce que, bien davantage que le reste du récit, elle nous introduit au quotidien du métier de Cellini et nous permet de le suivre dans ses rapports avec le roi, ses démarches, ses difficultés. La France a marqué, à ne pas s'y tromper, le moment le plus intense de sa carrière, grâce à une liberté d'action et à des moyens matériels quasi illimités qui lui conféraient une véritable puissance créatrice.

Démiurge en lutte contre les limites de l'art, sa puissance s'exerce sur la matière et n'est autre que le résultat d'une étude minutieuse pour plier celle-ci aux lois de la beauté: lorsque François Ier lui demande s'il se sent capable de réaliser ce qu'aucun orfèvre n'a encore réussi, Cellini est prêt, il a déjà prévu les problèmes posés par l'exécution de statues en argent grandeur nature.

Il tint l'engagement, mais il faut croire que la difficulté de la tâche fut malgré tout décourageante. Sur les quatre statues commandées il n'en termina qu'une seule, un Jupiter dont il ne nous reste plus que ses descriptions: nous devons donc nous contenter de sa parole quand il affirme que sa réussite fut parfaite. L'exactitude de la description, en revanche, est confirmée par un modèle en bronze (Paris, collection particulière) dont l'autographie n'est pas certaine, mais qui nous transmet sûrement un souvenir précis: celui de la



*Junon* qui aurait du accompagner le *Jupiter*; il présente un modelé du corps simple et délicat, adapté à la luisance de l'argent, que peaufinent somptueusement de riches ornements dorés aux pieds et à la tête. Pour autant qu'on puisse en juger par le modèle, ces ornements, qui préfigurent ceux du *Persée*, devaient être de véritables morceaux de virtuosité: l'immense bijou de la coiffure sophistiquée où s'entremêlaient l'or et l'argent, les brodequins dorés contrastent avec la nudité lisse du corps, exaltée par les accessoires finement ouvragés.

Ce fut bien le mariage entre l'orfèvrerie et la sculpture qui fut célébré le jour où le *Jupiter* fut découvert dans la galerie du roi à Fontainebleau, en présence du souverain et de son entourage.

A partir de ce moment, Cellini s'attaque au travail du bronze, dont il affirme avoir appris la technique auprès des maîtres-bronziers parisiens, les plus expérimentés du monde. Cela ne signifie pas pour autant qu'il a renoncé à ses curiosités sur les différentes manières de "contaminatio" entre l'orfèvrerie et la sculpture. Si, comme cela semble probable, l'argent avait opposé une telle résistance aux grandes dimensions qu'on avait décidé de ne pas poursuivre l'expérience, on peut juger la suite des événements comme une nouvelle étape au cours de laquelle l'artiste, renversant les termes du problème, s'évertue à obtenir du bronze la même docilité au ciseau que celle des métaux précieux.

L'idée, en soi moins originale, mais plus réaliste, se concrétise en un succès incontestable avec la *Nymphe de Fontainebleau* (Paris, Louvre), gigantesque relief en bronze qui aurait dû surmonter la porte Dorée du château. En forme de lunette, il est traversé en diagonale par un nu féminin représentant la nymphe de la légende, qui fit jaillir la source dans la forêt bellifontaine; en haut relief, le corps athlétique, dont la morphologie influencera Jean Goujon, se détache sur un fond qui évoque la chasse, sport préféré de François Ier, reliant ainsi la fable à l'actualité. La foule des animaux qui s'entassent sur le fond dans un désordre apparent dessine avec élégance des motifs ornementaux finement ouvragés, jusqu'aux poils des bêtes qui, détaillés un par un, produisent un effet insolite de morcellement de la lumière.

L'oeuvre ayant été massivement restaurée, un jugement de qualité serait imprudent, mais il est hors de doute que la recherche portait, de nouveau, sur la confrontation des deux modes d'expression: après s'être posé sur la volumétrie pleine et lumineuse du nu, le regard plonge dans le décor mouvant du fond, qui n'est pas sans rappeler, par les graphismes naturalistes qu'éclairent des lueurs soudaines, la suggestion du gothique international. La figure "serpentinata" de la nymphe dérive, comme on le sait, de Michel-

Ange, mais dans ce corps chiffré, dans cette ondulation abstraite et comme figée dans la matière, le bronze se métamorphose en diamant. L'idéal féminin de la "beauté froide" (Chastel), qui commençait sans doute à s'imposer avec Diane de Poitiers, a trouvé sa première expression.

Le séjour de Cellini en France dura cinq ans, pendant lesquels l'artiste parvint à se maintenir sur la crête de la vague: l'exploit fut exceptionnel, comparé à celui de la plupart de ses compatriotes, incapables de s'insérer dans une culture différente de la leur.

Les mémoires font état, bien entendu, de polémiques et de querelles, mais dans l'ensemble on a l'impression qu'il s'entendait bien avec le milieu des artisans français. On trouve en somme chez l'"égolatrique" Cellini la permanence d'un esprit corporatif anachronique pour un artiste italien, mais parfaitement adapté à l'archaïsme des structures sociales de la France.

Son attachement au métier, dont on a déjà relevé l'importance dans sa psychologie, se précise dans un pays où les corporations jouent encore pleinement leur rôle. C'est le sentiment d'appartenir à un groupe qui partage un savoir ancestral, imposant ses lois par delà les frontières linguistiques et culturelles.

Seules quelques-unes des oeuvres projetées pour François Ier furent réalisées. Une fontaine monumentale pour Fontainebleau, célébrant le roi en Mars entouré des Arts Libéraux aurait dû marquer l'apogée de l'artiste. Le projet échoua - lit-on dans la *Vita* - parce qu'il fut saboté par le Primatice. Ceci est fort possible, mais il est évident par ailleurs que Cellini attachait une importance capitale à la réalisation matérielle de ses oeuvres et faisait traîner en longueur les préparatifs. Mille précautions lui étaient nécessaires, les procédés courants devaient subir des modifications en fonction de chaque entreprise; à l'autre bout de l'opération, le degré de finition n'était jamais parfait.

Ce pragmatisme méticuleux, cet acharnement à la tâche qui relèvent encore de la conception dépersonnalisante de l'art héritée du Moyen-Age contrastent, il faut bien le dire, avec l'individualisme qui s'exprime avec tant d'arrogance dans la *Vita* ainsi que dans la conscience lucide d'être un artiste moderne, capable de théoriser les règles de son métier. Le sens de ce contraste mériterait d'être approfondi, car il nous amènerait peut-être au coeur d'une personnalité encore plus complexe qu'on ne l'imagine, porteuse en dernier ressort d'un idéal passéiste qui l'empêchait de s'intégrer parfaitement à l'esprit de son temps.

Il est en tout cas significatif que ce soit en France qu'il a marqué le plus profondément les sensibilités. Si Jean Goujon en a capté des suggestions formelles comme la structure robuste et élancée de ses

nus et son graphisme d'orfèvre, Bernard Palissy, artisan-chercheur qui relie le savoir traditionnel aux ambitions de la Renaissance, semble avoir suivi et développé son exemple avec ses expériences sur la céramique émaillée et son abondante littérature technique.

Le souvenir de Cellini se prolonge jusqu'à la fin du siècle avec l'humaniste Blaise de Vigenère, qui se procure ses traités en Italie pour en citer de longs passages dans un des premiers livres français destinés à la promotion de l'art, la *Suite de Philostrate*, paru en 1596.

\*\*\*

Lorsqu'on constate que, somme toute, la France a mieux conservé la mémoire de Cellini que ne l'a fait l'Italie, on ne peut éviter d'évoquer une phrase de la *Vita* qu'André Chastel a relevé pour sa clairvoyance: "il y a des artistes de valeur quand on tombe sur une époque où un bon prince est épris de ce genre d'activité". Au service de François Ier, mécène enthousiaste et généreux, la créativité de l'artiste s'est déployée et a laissé son empreinte, même si les restes matériels de son oeuvre sont presque réduits à néant. A Florence, dès son retour en 1546, il se heurte au froid calcul de Cosme Ier de Médicis, pour qui l'oeuvre d'art ne se justifie pas sinon en tant qu'emblème chargé d'une signification politique précise.

C'est le moment des portraits officiels et des allégories du prince, pour rendre le pouvoir manifeste et affirmer la continuité dynastique. Cellini reçoit la commande d'un *Portrait de Cosme Ier* (Florence, Musée National) et d'une statue en bronze à placer dans la Loggia dei Lanzi, place de la Seigneurie. Il s'acquitte par devoir de la première tâche, usant cette fois de sa verve ornementale pour alléger et éclairer la surface du buste, traitée en motifs classiques, et mettre ainsi en évidence le sombre clair-obscur qui détermine la physionomie du visage. L'antiquité qui a suggéré le modèle ne peut être que celle d'un empereur farouche. Le contenu moral de l'oeuvre était tellement explicite que Cosme Ier préféra le neutraliser en faisant placer la statue en hauteur, sur la façade de son palais de l'Île d'Elbe, à Portoferraio.

La statue pour la place de la Seigneurie, le *Persée*, se trouve encore aujourd'hui à son emplacement original, sous une arcade de la Loggia dei Lanzi. Bien que la patine verte qui la recouvre altère évidemment l'effet d'origine, nous la voyons pour le reste dans les conditions exactes pour lesquelles elle avait été prévue. Compte tenu de l'importance exceptionnelle que Cellini attachait aux points de vue, c'est un avantage appréciable.

Le sujet, symbolique, signifie le rôle politique que s'attribuait Cosme Ier de Médicis: comme Persée avait libéré le monde de Méduse, le nouveau duc qui succédait à Alexandre, le tyran assassiné par Lorenzino, avait éradiqué le mal de son État et en assurait la protection. Selon une pratique qui se développait de plus en plus, ce ne fut pas l'artiste qui choisit l'iconographie, mais le commanditaire lui même, aidé peut-être par des érudits. Il se trouve cependant que le choix fut tout à fait en consonance avec l'idéal formel poursuivi par Cellini depuis ses expériences au service de François Ier.

Nous avons vu que l'artiste, qui avait répondu à une vocation d'orfèvre, n'avait ensuite jamais renié son attirance pour cette technique, ses métaux et ses effets. Il avait en revanche essayé d'obtenir les mêmes résultats sur des sculptures de grandes dimensions, ce qui posait des problèmes majeurs de traitement des matériaux et d'harmonie des formes.

Il avait appris qu'on ne peut demander aux métaux précieux tels que l'or et l'argent de supporter des dimensions qui étaient en contradiction avec leur souplesse; il avait constaté par ailleurs que le bronze, métal des grandes dimensions, admettait le ciseau du virtuose et répondait aux instances de l'orfèvre.

Cellini avait découvert tout ceci en France, et pour cause; le milieu des artistes florentins dans lequel il s'était formé n'avait pas exploré à fond les problèmes de la sculpture en bronze. Le grand exemple, dans ce domaine, était Donatello: un génie qui pour la conception avait été en avance d'un siècle, mais qui pour la technique avait été défaillant. Michel-Ange s'était essayé au bronze, avec un *David* pour Pierre Soderini, mais la statue, achetée par Florimond Robertet, était partie en France avant 1508. Elle est actuellement perdue.

Avec le Persée, il allait pouvoir enfin réaliser ce qu'il avait initié à Fontainebleau: une statue colossale dont la fonte aurait constitué un formidable exploit technique et qui aurait eu l'élégance et le précieux d'une statuette de collection. Le personnage mythique se prêtait à une interprétation raffinée; fils de Jupiter et de Danaé, il partageait la beauté des dieux de l'Olympe et ceux-ci l'avaient pourvu d'accessoires divins: un sabre courbe, un bouclier, un casque et des sandales ailées.

Les innombrables modèles en cire et en bronze qui ont précédé la solution définitive montrent cependant que l'enjeu allait au delà de la recherche des effets subtils de la ciselure. Il s'agissait plutôt de faire du raffinement de l'orfèvrerie le principe générateur d'un nouvel idéal de beauté qui dépassât, tout en les respectant, les règles classiques. Cellini s'inscrit ainsi, d'une manière toute personnelle, dans le vaste mouvement de réaction aux fondements théoriques de la

Renaissance connu sous le nom de "Maniérisme". Foulant aux pieds le corps décapité de Méduse, Persée, en équilibre instable, avec ses sandales ailées semble défier la loi de la pesanteur; l'épée dans la main droite, il tend devant lui le bras gauche tenant la tête du monstre, alors que son visage et son regard penchés vers le bas se cachent dans l'ombre et semblent vouloir nier tout sentiment de triomphe. Le dynamisme qui anime le colosse est à la fois physique et psychologique: une sorte d'inquiétude qui humanise la beauté divine du héros et facilite la perception de sa taille gigantesque. Symbole du bon gouvernement, il est accessible au citoyen.

Feignant d'ignorer les ordres du duc, qui voulait s'en tenir à des dimensions plus modestes, Cellini donna à son Persée presque trois mètres de hauteur. On a prétendu que c'était pour dominer la *Judith* de Donatello à laquelle le Persée devait faire pendant et on ne peut certes exclure une motivation de ce genre. La difficulté de la fonte, pourtant, était un pari que l'artiste a dû rechercher avec satisfaction. C'est sur ce point que la confrontation avec Donatello, en quelque sorte son maître idéal, dut lui paraître exaltante.

On comprend mieux, dans la *Vita*, le délire descriptif dont cette entreprise a fait l'objet, quand on considère à quel point celle-ci était exceptionnelle. A une époque où la notion d'"art" réunissait encore indistinctement la "pratica" et la "maniera", la réussite technique était aussi importante, si non plus, que le résultat formel. Pour Cellini qui, avant son séjour en France, était uniquement orfèvre, la fonte en une seule pièce d'une statue aussi grande représentait une formidable démonstration de sa compétence en tant que sculpteur et maître-bronzier.

Vasari, dans la notice qu'il lui a consacrée dans les *Vite*, ne manque pas de se faire l'écho de la réaction des artistes florentins à cet événement: "Il est vraiment étonnant qu'après n'avoir fait durant tant d'années que de petites figures, Benvenuto ait si merveilleusement réussi une aussi grande statue". Cette admiration lui valut d'être admis à la toute nouvelle "Accademia del Disegno" (1563) qui, sous le patronage du duc Cosme, allait faire de l'art et des artistes une institution au but didactique et théorique aux mains de l'État.

Avec la fondation de leur académie les représentants des "Arti del Disegno" rejetaient définitivement tous les liens qui auraient pu encore les rattacher au monde des artisans dont ils étaient issus. C'était, dans la société d'alors, une petite révolution longuement préparée par les générations précédentes et ardemment souhaitée par l'élite intellectuelle dont les maîtres les plus affirmés faisaient partie.

On se demande quels furent les sentiments de Cellini vis-à-vis d'une organisation qui se définissait par son caractère anti-

corporatiste et par l'intellectualisme de ses ambitions. Son adhésion à l'académie surprend, si on la juge par rapport au profil artistique qui s'est dessiné à travers l'examen des ses oeuvres les plus représentatives et de ses écrits techniques. Pour lui, ce qui était "dit" ne pouvait pas toujours être "fait:" on le voit mal prendre place dans les rangs des "fa presto" qui exécutaient en peu de temps les programmes les plus conceptuels dictés par les humanistes.

Question de prestige, dira-t-on, et la remarque est incontestable: la faiblesse de l'homme, dans ce cas, démentirait le surhomme. Mais pourquoi, alors, s'être essayé à la discussion théorique sur des sujets intimement liés à l'esprit de l'académie? Ce ne sont pas les traités techniques qui posent un problème, mais une série de brefs *Discorsi* traitant essentiellement de la supériorité de la sculpture sur la peinture, un débat qui avait été ouvert, en 1546, par l'humaniste Benedetto Varchi à l'"Accademia Fiorentina".

Cellini avait déjà participé à ce débat pour défendre la supériorité de la sculpture: lorsqu'il reprend le sujet, avec l'intention, probablement, de s'adresser aux "professori del disegno", (les académiciens) c'est en fait pour soutenir, en dépit de toute logique, que "le dessin n'est autre chose que l'ombre du relief". Provocation évidente, visant le fondement même de l'académie et de son existence, le raisonnement est aussi bien anti-théorique qu'anti-académique. Il est sans doute, en Italie, la dernière voix d'un "artefice" qui se sent mal à l'aise en professeur aux ordres du pouvoir.

Vasari a écrit de lui: "Benvenuto s'est toujours montré courageux, énergique, vif et d'une ardeur terrible: il n'a pas plus craint de dire leur fait aux princes que d'employer ses mains et son esprit dans l'exercice de son art". C'est un portrait esquissé par un artiste, un contemporain qui le connaissait bien. En trois coups de pinceau il en a tracé les traits essentiels: la fougue verbale de la *Vita*, avec les débordements de l'action; sa dignité d'artisan vieux jeu qui refuse de se conformer au modèle de l'artiste-courtisan, dominant en son temps; enfin son goût pour le "métier", compris comme la synthèse du travail intellectuel et du travail manuel.

C'est le portrait tout simple d'un artiste, mais un portrait vivant et qui a des chances d'être le vrai.

**Gabriella Rèpaci-Courtois.**

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

## SOURCES

B. CELLINI, *La Vita* ( 1558-1566); éd. B. Maier, dans *Opere*, Milan, 1968.

*id.*, *I trattati dell'Oreficeria e della Scultura*, Florence, 1568; *ibidem*

*id.*, *Sopra la differenza nata tra gli scultori e i pittori circa il luogo destro stato dato alla pittura nelle essequie del grande Michelangelo Buonarroti*, Florence, 1564; *ibidem*.

*id.*, *Discorsi: Sopra l'arte del disegno; Della architettura; Sopra i principi e 'l modo d'imparare l'arte del disegno* (fragment); *ibidem*.

G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florence, 1568; traduction française sous la direction d'A. Chastel, X, Paris, 1986.

F. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del disegno*, I, Florence, 1681; rééd. facsimilé de l'édition de 1847 par les soins de P. Barocchi, Florence, 1974.

## CELLINI ARTISTE

C. AVERY et S. BARBAGLIA, *L'Opera completa del Cellini*, Milan, 1981.

E. CAMESASCA, *Tutta l'opera del Cellini*, Milan, 1955; 2ème éd. 1962.

H. FOCILLON, *Benvenuto Cellini: biographie critique*, Paris, 1911.

D. HEIKAMP, *Benvenuto Cellini*, Milan, 1966.

E. PLON, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur*, Paris, 1883

J. POPE-HENNESSY, *Benvenuto Cellini*, Paris, 1985 (texte très riche, illustrations de grande qualité).

## CADRE HISTORIQUE

Italie: G. BRIGANTI, *La maniera italiana*, Rome, 1961.

A. CHASTEL, *Le sac de Rome*, Paris, 1984.

S. ROSSI, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milan, 1980.

France: *l'Art de Fontainebleau* (Catalogue de l'exposition), Paris, 1972.

A. BLUNT, *Art et architecture en France: 1500-1700*, Paris, 1984.