

Chroniques italiennes web15 (1/2009)

BENVENUTO CELLINI ARTISTE-ÉCRIVAIN : ENTRE LE DIRE ET LE FAIRE

Il n'y a qu'à l'art qu'il soit donné, dans ses instants les plus heureux, d'introduire de l'être dans l'apparence et de nous l'offrir en même temps que lui-même. Et c'est pourquoi l'art n'est complet et ne dépasse l'artifice que lorsqu'il est plus que l'art. Telle est Florence, qui donne à l'âme l'assurance superbement claire d'une patrie.

Georg Simmel, *Venise* in *La parure et autres essais*¹.

J'ai vécu à Florence, où j'ai fréquenté l'Ecole des Beaux-Arts, par conséquent, les œuvres de Cellini faisaient partie de mon horizon quotidien : son Persée se dresse magnifiquement dans la Loggia de' Lanzi sur la place de la Seigneurie, ses sculptures, telles de *vives figures*, habitent les salles du Musée du Bargello, les bronzes étrusques, vraisemblablement restaurés par l'artiste, se trouvent au Musée Archéologique. La lecture de la *Vita* me faisait penser avant tout à ce foisonnement d'ateliers, qui est encore l'une des caractéristiques de la ville toscane, le *savoir-faire* des artistes et des artisans, leur ironie pleine d'humour, l'atelier qui devient soudain une véritable scène de théâtre où tout peut arriver. J'ai été imprégnée de cette atmosphère très particulière qu'on peut ressentir à Florence et dans aucune

¹ Traduction et présentation de Michel Collomb, Philippe Marty et Florence Vinas, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

autre ville au monde, car ici l'œuvre d'art est associée à la vie quotidienne, elle est constamment présente au cœur de la ville, un sens du beau et de la mesure se laisse percevoir à travers les façades des maisons, à travers les monuments et la couleur des matières, les marbres, la céramique, la terre cuite...

La lecture de la *Vita* m'a replongée dans l'air de la ville où j'ai été formée à l'art du dessin et de la gravure à l'*Accademia di Belle Arti* de la place Saint Marc. Et j'ai voulu *commencer par le commencement*, c'est-à-dire par le manuscrit de l'autobiographie.

J'ai effectué mes premières recherches sur le manuscrit de la *Vita* à la Biblioteca Laurenziana, où j'ai pu avoir entre les mains le manuscrit original, chose non courante et pour laquelle je suis infiniment reconnaissante à la direction de la Bibliothèque. Il s'agit d'un manuscrit un peu particulier car seulement une partie de la *Vita* a été écrite directement par Cellini, la plupart des pages ont été dictées par l'auteur à un jeune apprenti, Michele, fils de Michele di Goro, comme en témoigne un document du 29 juillet 1957².

En 1998, j'ai publié un livre intitulé *Benvenuto Cellini artiste-écrivain : l'homme à l'œuvre*³, qui constitue l'élaboration de ma thèse de doctorat soutenue en 1997. Le premier chapitre est consacré à l'analyse des ratures et des insertions de Cellini, des corrections de Benedetto Varchi et d'auteurs inconnus : le document montre les choix de l'auteur, confirme sa conscience stylistique, contrairement à l'opinion répandue pendant longtemps auprès des critiques littéraires qui considéraient Cellini comme un « écrivain spontané ». Entre le Dire et le Faire, entre la parole et la création artistique, Cellini ne correspond pas à l'homme de lettres traditionnel : cependant, il a conscience du genre d'écriture qu'il aborde, l'autobiographie d'artiste, et de la langue qu'il utilise. Il demande conseil à Varchi, car il ne se sent pas sûr de ses compétences linguistiques, mais ce dernier n'apporte que quelques corrections qui ne changent pas dans le fond le style de l'ouvrage.

Les ratures de Cellini vont souvent dans le sens d'une écriture plus essentielle, une expression plus directe ; en d'autres cas, une sorte

² Manuscrit de la *Vita* : Biblioteca Laurenziana Medicea, cod. Med. Pal. 234². Pour le texte imprimé, j'ai utilisé l'édition établie par Ettore Camesasca, Milan, Rizzoli, 1995 [1954].

³ Paris-Montréal, L'Harmattan.

d'autocensure intervient pour mitiger les invectives contre le duc de Florence, Cosme de Médicis.

Le manuscrit est aussi une sorte de *radiographie* de la langue italienne – écrite et parlée – de l'époque : nous lisons *aurio* ou *haurio* au lieu de *augurio*, *ducha* au lieu de *duca*. Il s'agit d'une langue dont l'orthographe n'est pas encore stable, mais qui va le devenir, grâce à l'imprimerie et à une plus large diffusion du livre imprimé. C'est la langue utilisée par Léonard, Vasari, Michel-Ange, Pontormo, souvent méconnue car les éditeurs contemporains ont tendance à *normaliser* la langue italienne du XVI^e siècle et modifient l'orthographe (parfois même la syntaxe) des manuscrits anciens.

Le retour à un travail sur le manuscrit révèle l'exigence de retrouver la page, ce lieu où se déploie l'énergie vivante de l'auteur, cette matière capable de révéler les non-dits, les modifications, en d'autres termes, le processus de gestation du texte. À ce propos, comme le dit Valéry, le manuscrit original est « le lieu [...], où s'inscrit de ligne en ligne le duel de l'esprit avec le langage, de la syntaxe avec les dieux, du délire avec la raison, l'alternance de l'attente et de la hâte, – tout le drame de l'élaboration d'une œuvre et de la fixation de l'instable⁴ ».

Ce que la philologie et l'histoire de la langue italienne peuvent nous dire d'un texte est indispensable pour la construction d'une méthode critique qui entend éviter les anachronismes, le texte étant ainsi restitué au contexte linguistique dans lequel il est né⁵. Cellini a écrit et dicté sa vie dans la langue de son époque, liée à des formes régionales (le Toscan), mais il a lui-même inventé sa langue, à travers des néologismes et à travers la création de son propre style privilégiant les métaphores animales, les hyperboles, les énumérations, les ellipses. La prose cellinienne constituera un modèle pour ceux qui, tel Alfieri, se pencheront sur le genre autobiographique ; la modernité de son style a été l'une des causes du succès de l'ouvrage, édité deux siècles après sa rédaction.

La langue de Cellini révèle les stratifications des stéréotypes de l'époque, souvent d'origine régionale ou nationale (les « français », les « espagnols », les « lombards », les « siciliens », les « florentins »...). C'est

⁴ « Présentation du Musée de la Littérature », *Œuvres*, vol. II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 2002 [1960], coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1146-1147.

⁵ Cf. le chapitre « La langue de Cellini », dans mon essai *Benvenuto Cellini artiste-écrivain : l'homme à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 75-98.

pourquoi, j'ai voulu mettre en évidence dans une étude la complexe trame sémantique qui est sous-jacente à la formulation des stéréotypes dans la *Vita* de l'artiste florentin⁶.

L'écriture d'atelier

L'autobiographie de Cellini a été rédigée dans un atelier (et dans plusieurs ateliers) de la Renaissance. En effet, l'auteur de la *Vita* révèle les conditions de vie et de travail dans un atelier de l'époque : les rapports entre mécènes et artistes, les relations entre art et pouvoir, le nomadisme de l'artiste de la fin de la Renaissance et le déclin des corporations. Un lien profond s'établit entre savoir technique et théories artistiques.

Une « écriture d'atelier » est aussi un témoignage important sur cet univers singulier – la *bottega* – considéré par André Chastel comme une véritable institution dans l'Italie de la Renaissance. Les études de Hauser, Blunt, Panofsky, Garin, Pope Hennessy, ouvrent des perspectives théoriques fondamentales pour la compréhension du contexte social, économique, religieux et philosophique dans lequel l'artiste a pu vivre et créer⁷.

Cellini, « l'homme à l'œuvre », se montre, dans son récit autobiographique, dans le rôle du créateur : c'est l'art – et, précisément, la

⁶ Cf. mon étude « Stéréotypes et représentations du Français dans la *Vita* de Cellini », in *L'altérité française*, Actes du colloque de la Société des Italianistes de l'Enseignement Supérieur, 1999, p. 41-49.

⁷ Cf. André Chastel, *Le grand atelier d'Italie 1460-1500*, Paris, Gallimard, 1965. Sur les théories de la création artistique à la Renaissance, cf. Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy, 1450-1600*, Londres, Oxford University Press, 1940, 2^e éd. 1956 (*La théorie des arts en Italie 1450-1600*, trad. par Jacques Debouzy, Paris, Julliard, 1962 puis Paris, Gallimard, 1966) ; Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, G.B. Teubner, 1924 (*Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984) ; John Pope-Hennessy, *Cellini*, Londres, Macmillan, 1985 (*Benvenuto Cellini*, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1985) ; Arnold Hauser, *Der Manierismus ; die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München, Beck, 1964 (*Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, trad. it. par Clara et Anna Bovero, Turin, Einaudi, 1965) et Id., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C. H. Beck, 1953 (*Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Préface de Jacques Leenhardt, 4 vol., Paris, Ed. Le Sycomore, 1982) ; Eugenio Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1980 [1965].

pratique artistique – qui l'intéresse principalement, le reste est délibérément écarté de la narration.

On assiste, donc, au fil des pages, à la construction d'un personnage, une sorte de surhomme artistique, qui est né et qui a vécu pour *faire œuvre*. La maladie, les voyages, les difficultés de tout genre, les relations avec les commanditaires, les procès, l'emprisonnement, les succès : l'écriture évoque tel ou tel autre épisode en fonction de l'image du créateur qu'elle doit transmettre au lecteur.

La conscience de l'auteur émerge à travers les passages métanarratifs, lorsqu'un véritable dialogue avec le lecteur s'installe, car l'auteur-narrateur-héros explique les raisons de son écriture : ses omissions, ses reprises, autrement dit : ses choix de narrateur.

Pour comprendre véritablement la démarche de l'auteur, il est essentiel de lire la *Vita* à partir de la définition du genre des écrits d'artiste caractérisant de manière spécifique le panorama italien de la Renaissance. La comparaison avec les textes des artistes-écrivains – et non seulement les auteurs d'une biographie ou d'autobiographie – s'avère utile pour une re-définition de la littérature artistique ; ainsi les pages rédigées par des artistes ont pu révéler les différentes préoccupations des créateurs dans une époque de transition et de transformation des valeurs. On peut remarquer une concentration d'écrits d'artistes dans la période 1550-1565 : les *Vite* de Vasari ont vu le jour en 1550 (deuxième édition 1568), le *Memoriale* de Bandinelli est de 1552, la *Vita di Michelagnolo Buonarroti* de Condivi remonte à 1553, le *Diario* de Pontormo a été écrit de 1554 à 1556, la *Vita* de Cellini a été rédigée de 1558 à 1567, l'autobiographie de Raffaello da Montelupo date de 1565 ou 1566, l'autobiographie en vers de Danti a été écrite entre 1565 et 1570, le *Diario* d'Allori a été rédigé entre 1579 et 1584, *Il Riposo* de Raffaello Borghini publié en 1584.

Les écrits d'artistes de la Renaissance contiennent quelques points communs :

1. Raconter la vie à travers les œuvres : souvent l'artiste décrit ses œuvres pour marquer les étapes significatives de son existence (Ghiberti, Cellini, Vasari) ; loin d'être un topos chez Cellini, la description de l'œuvre est située dans une phase culminante de la narration, elle ne fait pas partie d'une énumération monotone comme chez Ghiberti (*Commentarii*), puisque parler de l'œuvre, c'est présenter les motivations et les fins de la création artistique : il s'agit d'un moment privilégié de la narration dans lequel la vie

de l'homme rejoint la vie du créateur, au point de convergence entre éthique et esthétique.

L'œuvre n'est jamais pour Cellini le simple produit de la technique, un luxe pour le commanditaire, mais elle a toujours une signification, dans une intention ouvertement didactique. Le beau et le bien sont indissolublement liés dans la conception esthétique cellinienne : la médaille, le dessin, la sculpture *parlent*, et sont souvent accompagnés d'inscriptions qui insistent sur le sens de l'ouvrage (comme dans la description de la médaille pour le pape Clément, représentant l'allégorie de la paix).

2. Les origines nobles de l'artiste : l'artiste se forge des ancêtres illustres pour se donner un statut d'aristocrate ; Michelangelo accepte la descendance des Canossa proclamée par Ascanio Condiui⁸. Cellini reconstruit sa généalogie et indique son ancêtre, Capitano Fiorino da Cellino, « noble citoyen de Rome de la troupe des Fracchi » (I, 34). Cependant, chez l'artiste florentin la reconstitution d'une généalogie répond plutôt à une convention du genre et n'a pas la même signification que chez son adversaire, le sculpteur Bandinelli, auteur d'un *Memoriale*, puisque l'orfèvre est persuadé que c'est la vertu qui ennoblit l'homme.

3. Du traité à l'autobiographie : l'artiste prend conscience du genre et limite les descriptions techniques qu'il réserve pour le traité. C'est le cas pour Cellini : « Messomi intorno con grandissima diligenza a fare le tinte, le quali al suo luogo insegnerò come si fanno » (I, 92). Il expliquera la procédure pour teindre un diamant à une autre occasion, dans son *Traité de l'orfèvrerie*⁹ ; il est donc parfaitement conscient des passages qui peuvent faire partie d'une autobiographie.

Il ne suffit pas d'avoir une conscience du genre pour faire œuvre littéraire ; on peut s'en apercevoir en comparant les longues et monotones descriptions des ouvrages de Ghiberti avec la présentation que fait Cellini de

⁸ *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condiui da la Ripa Transone*, In Roma, appresso Antonio Blado stampatore camerale, 1553 alli XVI di Luglio.

⁹ *Due trattati vno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L'altro in materia dell' arte della scultura ; doue si veggono infiniti segreti nel lauorar le figure di marmo, & nel gettarle di bronzo. Composti da M. Benuenuto Cellini scultore fiorentino*, In Fiorenza : per Valente Panizzij & Marco Peri, 1568

ses œuvres, toujours au moment culminant de la narration : le récit de l'exécution d'une monnaie devient l'histoire d'un événement prodigieux.

Un ouvrage de référence pour la connaissance des écrits d'artiste est *La littérature artistique*, de Julius von Schlosser¹⁰, qui présente un vaste ensemble de textes : le foisonnement de ce genre d'écrits à la Renaissance révèle la transformation sociale du rôle de l'artiste qui est associé de plus en plus au *génie* et devient l'interlocuteur des princes et des papes : en même temps, les arts plastiques revendiquent leur importance par rapport aux disciplines *nobles* comme la poésie. L'artiste-artisan démontre sa capacité de Dire et non seulement de Faire : Cellini, en particulier, prend la parole lorsque sa fortune artistique est en déclin, pour dénoncer la fin de la possibilité de créer, mais aussi pour narrer l'existence d'un homme non ordinaire.

Le travail d'analyse de la *Vita* aboutit à une reconstruction du milieu historique dans lequel l'œuvre a été conçue, puisque celle-ci s'offre également comme témoignage sur la position sociale de l'artiste, ses rapports avec les commanditaires, avec les corporations, mais aussi avec les académies, dont le prestige ne cesse de croître.

Lire l'autobiographie de Cellini signifie aussi explorer une partie de l'histoire de l'art italien dans sa dimension non seulement esthétique, mais aussi sociologique et philosophique : de l'interaction de ces différents niveaux d'analyse émane l'interprétation globale de l'ouvrage.

L'écriture et les œuvres d'art

Dans la *Vita* l'auteur décrit ses œuvres : souvent l'écriture littéraire traduit les formes artistiques et prend origine de celles-ci, comme si la création artistique avait la capacité de stimuler l'écriture ; vice-versa,

¹⁰ *Die Kunstliteratur*, Wien, Schroll, 1924 (*La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna. Edizione emendata ed accresciuta dall'autore*, trad. it. par Filippo Rossi, Firenze, La Nuova Italia, 1935. Actuellement, même éditeur, 1996, coll. « Paperbacks Classici »; *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, trad. par Jacques Chavy, avec une Préface par André Chastel, Paris, Flammarion, 1984. Cf. également Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 vol., Milan-Naples, Ricciardi, 1971, 1973 et 1977 (puis 9 vol. (11 tomes), Turin, Einaudi, 1977-1979).

l'écriture amène l'auteur à une prise de conscience de sa démarche artistique. Au début de l'autobiographie nous lisons :

Immentre che io lavoravo, gli dittavo la Vita mia ; e perché ne pigliavo qualche piacere, lavoravo molto più assiduo e facevo assai più opera¹¹.

À l'origine même de l'écriture est l'*arte*, le métier d'artiste, nous dit l'auteur : « L'arte mia qual è quella che m'ha mosso a questo tale iscrivere » (I, 26, p. 137). Une relation de réciprocité s'établit entre le Dire et le Faire ; à travers l'écriture nous connaissons l'œuvre de l'auteur, sa forme, sa matière, les circonstances où elle a été conçue, l'idée qui est à l'origine. Nous pénétrons ainsi dans la conscience du créateur qui nous explique ses choix esthétiques ; Cellini illustre le rapport à l'art classique, qui ne se réduit pas à la simple imitation, il souligne également le rapport à ses « maîtres » – entre autres, Michel-Ange et Léonard –, il indique aussi les exemples à ne pas suivre, notamment Bandinelli, puisque dans son atelier il n'est pas habituel de dessiner d'après le modèle vivant.

La lecture de la *Vita*, à un autre niveau, nous parle de l'esthétique de son auteur, qui s'exprime à travers la langue d'un artiste et non pas d'un théoricien. À travers les commentaires du narrateur, à travers les dialogues, nous arrivons à reconstituer sa conception de l'œuvre d'art ; l'auteur tient à souligner le fait qu'il produisait lui-même les dessins de l'ouvrage, il en était l'auteur à part entière ; même le rôle des assistants est considérablement diminué, car c'est l'artiste-démiurge qui prend toutes les décisions sur l'ouvrage à réaliser (comme dans l'épisode de la fusion du Persée).

Les œuvres de Cellini parlent le langage de l'allégorie : le Persée, la Nymphe de Fontainebleau, la déesse de la terre et le dieu de l'Océan dans la salière, les symboles présents dans le sceau proposé à l'académie du Dessin de Florence, les scènes représentées dans les médailles... Un ensemble très varié d'œuvres montre une vaste passion pour l'allégorie qui prend forme à travers l'évocation de mythes archaïques : Persée et la Méduse, Ganymède, Narcisse, Artémis, Apollon et Hyacinthe. A travers les sculptures de Cellini, on comprend que le classicisme des maniéristes ne conduit pas à de simples citations, mais entraîne une véritable actualisation des mythes archaïques.

¹¹ Introduction;

L'œuvre est une manière d'incarner ces mythes et de les rendre présents : leur signification s'adapte au contexte historique, mais le mythe ne vit que par son enracinement dans l'histoire : le Persée de Cellini contient vraisemblablement une allusion au pouvoir de Cosme de Médicis qui a vaincu les tendances républicaines.

Sur le plan de l'évolution des formes artistiques, Cellini se révèle innovateur plutôt dans le langage littéraire, car sa prose très moderne est en avance par rapport aux modèles littéraires existants ; au niveau de la création artistique, son œuvre ne se détache pas d'un maniérisme dominé par l'influence de Michel-Ange et de l'art ancien, par conséquent il n'a pas abouti à un véritable renouvellement des formes. Il a, cependant, trouvé des solutions techniques remarquables, comme pour la fusion du Persée : l'alliage qui compose la sculpture ne pouvait pas fondre à une température inférieure à 1500°, ce qui représente une conquête technique extraordinaire pour l'époque¹².

Cellini a mis en valeur le métier du médailleur, à tel point que les grandes personnalités de son temps voulaient une médaille réalisée par le célèbre orfèvre : l'art de la narration, à travers les reliefs d'une médaille ou d'une monnaie, ainsi que l'interaction entre le texte gravé et l'image, constituent une nouvelle possibilité de langage pour le médailleur et le monnayeur, car l'artiste florentin au cours de son activité de créateur a pu réaliser des pièces de monnaie, entre autres, pour le pape Clément VII, pour le pape Paul III et pour Alexandre de Médicis.

Dans la *Vita*, art et écriture sont intimement soudés : l'auteur explique le but d'une vie de création, il dit une existence orientée par les espoirs, les projets, les déceptions d'un artiste. Parallèlement, et de manière différente par rapport aux *Traité*s, les œuvres de Cellini trouvent une explication et une justification théorique dans le récit autobiographique : celui-ci révèle le sens qui unit l'inscription et l'image qui l'accompagne, il rend lisible le langage cryptique de l'allégorie. À ce sujet, Chastel fait observer que « d'une manière générale, la pensée de la Renaissance tend à un mode emblématique qui résulte d'une conjonction originale de l'idée (*concetto*) et de l'image. La dissociation du mot et de la forme est ce qui lui

¹² Cf. Cesare Brandi, *Il Cellini scultore in Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972 (Roma-Firenze, Convegno 8-9 febbraio 1971), p. 9-16.

est le plus étranger¹³ ». Dans cette même tendance s'inscrivent l'abus du visuel et de l'énumératif dans la littérature ainsi que l'intervention constante de notions littéraires dans les arts.

Cellini fait preuve d'un style allégorique et narratif dans les arts plastiques : ses monnaies et ses médailles ont la fonction, souvent, de célébrer un événement historique. Les ouvrages exécutés en tant que monnayeur du pape contiennent des allégories de l'histoire : les épisodes bibliques, la passion, l'invocation aux saints Pierre et Paul constituent autant de renvois aux épisodes qui ont marqué définitivement le temps où vécurent l'artiste et le commanditaire. À titre d'exemple, l'histoire du sac de Rome et de la paix avec l'empire constitue une étape fondamentale pour une époque entière.

Malgré l'attitude du narrateur qui affiche une sorte d'indifférence à l'égard des événements historiques, son art rencontre l'histoire et se situe parfois dans les plis les plus secrets du flux historique (comme dans l'épisode de la création de la médaille pour Alexandre de Médicis¹⁴).

L'orfèvre-médailleur veut montrer la nature du rapport qui lie l'artiste aux représentants du pouvoir mais son regard sur l'histoire est sans illusions car il est persuadé qu'il n'y a pas de justice sur terre et que tout pouvoir tend à devenir tyrannique. Par son métier de médailleur et de monnayeur, il est dans la position de celui qui célèbre les puissants, puisqu'en gravant leur portrait sur les monnaies il contribue à les rendre immortels par son art emblématique. En réalité, l'activité de monnayeur est en rapport direct avec l'affirmation de l'autorité politique ; Cellini est conscient d'être ainsi un émissaire du pouvoir. Toutefois, il ne soutient aucun pouvoir en particulier, car à ses yeux tous se valent : le choix de Benvenuto n'est dicté que par la volonté de créer ; il veut vivre à la cour du mécène qui lui offre les meilleures conditions de travail. Il regrettera toujours la libéralité de François I^{er} face à la difficulté d'obtenir des moyens de travail à la cour de Cosme à Florence.

Le dialogue entre Cellini et le roi de France illustre de manière explicite la position de l'artiste face à la création qui se situe entre le Dire et le Faire :

¹³ *La Crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1968, p. 36.

¹⁴ Cf. *Vita*, I, 88-89.

[il re] ben sapeva che io non avevo fatto come gli altri sciocchi, che se bene e' facevano cose con qualche poco di grazia, le facevano senza significato nissuno. A questo io mi messi in ordine : ché essendo piaciuto col *fare*, volevo bene che altrettanto piacessi il mio *dire*¹⁵.

Cet entretien donne un aperçu de l'esthétique cellinienne, selon laquelle le sens n'est pas séparable de la forme de l'œuvre : aux antipodes d'une esthétique de l'Art pour l'Art, l'œuvre doit «dire», elle ne doit pas seulement désigner le produit du faire de l'artiste ; cependant, le langage allégorique, dans l'art de Cellini tout comme dans son écriture autobiographique, ne se réduit jamais à une pure intention didactique. Le sens de l'œuvre se manifeste au lecteur – et au public – mais sa présence ne vient pas influencer le libre fonctionnement des formes. L'œuvre de Cellini ne sent jamais le livresque, jamais une citation ou une référence n'apparaît gratuite, comme pure ostentation d'érudition : le savoir a un but concret, et l'écriture se présente, avant toute fonction didactique, comme prise de parole d'un artiste.

L'autre visage de la Renaissance

À travers la littérature artistique de la Renaissance un nouveau concept d'imitation prend forme : l'artiste ne doit pas imiter la nature, mais il représente une idée intérieure de la beauté. Vasari, Michel-Ange et Raphaël montrent ce principe à l'œuvre dans leurs écrits ainsi que dans leurs œuvres¹⁶. Cellini confirme cette tendance lorsqu'il parle d'invention, de «capriccio», et, en particulier, il y a un épisode qui révèle sa position pratique et théorique face à l'imitation de la nature : il s'agit de la création de la médaille pour Bembo. Cellini préfère représenter l'illustre personnage selon son idéal de beauté masculine et non suivant le modèle vivant; cet exemple est cité par Leopardi dans son *Zibaldone* pour démontrer la relativité des conceptions du Beau au cours des siècles¹⁷.

¹⁵ II, 22. C'est nous qui soulignons.

¹⁶ Cf. le chapitre *L'esthétique cellinienne* dans mon essai *Benvenuto Cellini artiste-écrivain*, cit.

¹⁷ « Pareva impossibile nel 16.^o secolo, secolo di squisito gusto, al Cellini, finissimo conoscitore del bello, di dar grazia e bell' aria al ritratto del Bembo (ch' egli aveva a fare

L'artiste florentin ne se borne pas à « imiter la nature », il veut imiter son idée de la nature suivant son idéal de beauté : la représentation de son idée des personnages dont il réalise le portrait (Cosimo, Bindo Altoviti, Bembo) détermine le mécontentement des commanditaires qui ne se reconnaissent pas dans l'ouvrage réalisé.

D'après plusieurs passages de la *Vita* nous pouvons reconstituer la poétique maniériste de Cellini, selon laquelle l'artiste ne doit pas se limiter à l'imitation de la nature ni des maîtres de l'Antiquité. Le dépassement de l'art des Anciens est possible : Cellini ne se retranche pas sur des positions pessimistes et croit à un progrès dans l'évolution des arts. Dans les écrits d'artistes de la Renaissance, la représentation d'une image qui soit indépendante de la nature assume un rôle de plus en plus important déjà chez Vasari qui parle d'une idée intérieure qui est à l'origine de l'œuvre d'art. La polémique entre Bembo et Gianfrancesco Pico della Mirandola au sujet de l'imitation a marqué profondément les premières décennies du XVI^e siècle. Les artistes, même s'ils ne sont pas des hommes de lettres ou des philosophes, expriment dans leurs œuvres une conception philosophique du monde qui est présente dans les débats de l'époque – et même s'ils n'en ont pas une conscience précise. Pico s'oppose à Bembo car il est hostile au principe de l'imitation et affirme sa confiance dans le progrès de l'humanité. Sa position est très proche des théories artistiques des Maniéristes qui se tournent désormais vers l'imitation de l'idée¹⁸.

L'idée peut ainsi guider l'imitation. Cellini se situe dans la même ligne de pensée quant à la sélection et à la juxtaposition d'éléments différents. Son art n'est pas exempt d'un certain syncrétisme ; en effet, il subit l'influence de l'art classique, grec, romain, étrusque, mais il est fasciné

in una medaglia), perché il Bembo non portava barba. E il Bembo si fece crescer la barba per farsi ritrarre dal Cellini, e che il ritratto facesse bella vista essendo barbato, e così fu fatto.» *Zibaldone di pensieri*, Edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, volume secondo, Milano, Garzanti, 1991, p. 1630 (§ 3094), coll. « I Libri della Spiga ».

¹⁸ Cf. également l'opinion de Raffaello da Urbino au sujet de l'imitation in Ludovico Dolce, *Lettere di diversi eccellentissimi uomini, raccolte da diversi libri : tra le quali se ne leggono molte, non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine una tauola delle cose più notabili, a comodo de gli studiosi*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1559, p. 227-228 et de Michel-Ange, *Poèmes*, trad. par Franc Ducros, édition bilingue, Saint-Maximin, Théâtète éditions, 1996, p. 14.

aussi par les formes de l'art oriental, qu'il découvre à travers de petits poignards turcs¹⁹.

Tout ce qui est nouveau et étrange fascine l'artiste florentin ; rechercher à tout prix l'étonnement de son commanditaire, de son public, de son lecteur, tel est le but de Cellini. Il y arrive souvent dans la *Vita*, lorsque les nuances du merveilleux et du satanique informent le récit de ses aventures, lorsqu'il raconte l'histoire de sa vie et de son itinéraire artistique comme une suite d'événements miraculeux. L'esthétique cellinienne est fondée sur la *meraviglia*, le bizarre, l'étrange, l'inusité. *Il capriccio* – l'invention de l'artiste – guide la création, mais son apprentissage se fait à travers un long travail d'imitation de modèles différents : nous sommes au cœur de la poétique maniériste préférant l'imitation de l'idée à l'imitation de la nature ; ses excès seront mitigés par la solide tradition classique italienne, la déformation aura le droit d'être élégante et le caractère transgressif du Maniérisme restera confiné dans certains détails où l'hybride et le jamais-vu se laisseront apercevoir. Ce sera la face de l'ombre, cachée au grand public, comme le côté postérieur du heaume du Persée, qui porte un masque menaçant, probablement un autoportrait du Maître.

Les œuvres du Maniérisme paraissent animées d'une grande tension entre éléments discordants : l'artiste se donne des règles, il suit des canons esthétiques précis, il érige une défense contre l'irrationnel qui pénètre secrètement son art. Dans son essai sur l'Idée, Panofsky saisit un aspect central du Maniérisme et cherche à définir le genre de tension qui constamment l'anime, une sorte de dualisme entre la liberté et l'obéissance aux règles, un refus de la stabilité et de l'ordre de l'art renaissant, mais aussi un retour passionné vers les thèmes de l'Antiquité classique. Le Maniérisme refuse l'excès de l'art baroque et contre la liberté absolue de l'artiste propose l'enseignement d'un savoir technique. La tendance maniériste, dont on pourrait voir le développement extrême chez le Greco, contient en elle les possibilités du Baroque et du Néoclassicisme. Hauser l'illustre de manière précise :

Les deux aspirations sont déjà intimement mêlées dans les œuvres tardives de Raphaël et de Michel-Ange. Dans ces réalisations, nous relevons déjà une rivalité entre les visées passionément expressionnistes du baroque et la conception intellectuellement *surréaliste* du maniérisme.

¹⁹ I, 31, p. 153.

Les deux styles post-classiques apparaissent presque simultanément et trouvent leurs sources dans la crise intellectuelle des premières décennies du siècle : le maniérisme en tant qu'expression de l'antagonisme entre les tendances spiritualistes et sensualistes de l'époque et le baroque comme la solution momentanée de ce conflit sur les bases de l'émotion spontanée²⁰.

L'imitation des anciens introduit des éléments nouveaux dans le Maniérisme : le colosse, héritage de l'art hellénistique, le goût pour les personnages gigantesques, non ordinaires ; on peut l'observer chez Michel-Ange, dans les fresques de la Sixtine, ou dans ses sculptures (le David, le Moïse) ou chez Cellini, avec le Persée et dans le buste consacré à Cosme de Médicis.

L'imitation et la déformation simultanées des modèles classiques trahit, en même temps, un manque de sécurité et la hantise du chaos : les artistes révèlent, au fond, un esprit non classique, car leur « imitation tourmentée » des modèles correspond à un programme, la surcharge de ses formes provient de la peur du vide (*horror vacui*). Pour comprendre la relation que l'artiste florentin établit avec les maîtres de l'Antiquité, il suffit de relire l'épisode de la création d'un Ganymède à partir d'un torse en marbre grec que le Duc de Florence montre à l'artiste. Cellini choisit de ré-interpréter l'ouvrage ancien, il le réactualise et l'anime d'un nouveau sens.

Signor mio, questa è una figura di marmo greco ed è cosa meravigliosa : dico che per un fanciulletto io non mi ricordo di avere mai veduto fra le anticaglie una così bella opera, né di così bella maniera : di modo che io mi offerisco a vostra Eccellenza illustrissima di restaurarvela e la testa e le braccia, i piedi. E gli farò una aquila, acciò che e' sia battezzato per un Ganimede. E se bene e' non si conviene a me il rattoppare le statue, perché ell'è arte da certi ciabattini, i quali la fanno assai malamente : inperò l'eccellenza di questo gran maestro mi chiama a servirlo²¹.

Dans le Ganymède de Cellini on peut retrouver la concrétisation d'un nouveau type d'imitation car le sculpteur interprète et continue l'œuvre de l'artiste de l'Antiquité, lui donne une nouvelle signification, il transforme un torse anonyme en un Ganymède, même si aucun signe apparent ne vient

²⁰ Arnold Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, cit., 2, *La renaissance*, p. 95.

²¹ II, 69, p. 552-553.

confirmer la nouvelle interprétation ; à l'origine, nous n'avons que l'image d'un jeune garçon d'une rare beauté. L'artiste le revêt de l'aura du mythe, lui donne un sens, et le restaure en faisant de l'œuvre ancienne une nouvelle œuvre, tout à fait moderne : l'ancien est transfiguré, il se métamorphose entre les mains habiles d'un connaisseur de l'art classique qui suit désormais son idée.

Le Ganymède est une figure hautement symbolique, car il représente le *rapt*, ravissement extatique, un des symboles de la *fureur* de l'imitation. Chastel le souligne dans son essai sur Marsile Ficin.

L'expérience de la *fureur* a ses symboles : le vertige intérieur de l'extase où l'esprit, *mens*, est emporté dans les abîmes étincelants du ciel, le ravissement suprême, c'est Ganymède enlevé par l'aigle divin ; Landino commentera en ce sens l'image employée par Dante²².

Ganymède incarne aussi un certain rapport entre l'être humain et l'univers ; en effet, selon Cassirer, il contient une double dimension.

Comme le Ganymède de Goethe, l'homme de la renaissance est, vis-à-vis de la divinité et de l'univers infini *umfangend-umfassen* (captivant-captivé²³).

Avec Marsile Ficin l'inspiration acquiert une importance particulière, la fureur créatrice modifie le visage du créateur, l'artiste ou le philosophe sont des visionnaires. Pic de la Mirandole est considéré comme tel par certains mémorialistes qui gardent le souvenir de ses illuminations.

Dans l'autobiographie cellinienne, plusieurs passages mettent en relief le moment suprême de la vision et de l'enthousiasme créateur : même si Cellini n'était pas philosophe et probablement n'avait pas lu Ficin, son milieu artistique était imprégné de néoplatonisme. En réalité, l'artiste est en mesure de transmettre dans son œuvre – littéraire et artistique – les valeurs suprêmes de son temps.

²² André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954, p. 131. Le passage du rêve de Dante commence au vers 19 du chant IX du *Purgatoire*.

²³ Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin, 1927, trad. it. *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. di Federico Federici, Firenze, La Nuova Italia, 1935, p. 298.

Ficin conçoit l'unité des activités humaines, en affirmant une impulsion commune à tous les arts, de la poésie à l'architecture : selon le philosophe, l'homme est *deus in terris* : plus particulièrement, le créateur organise et achève l'univers. Dans ce sens, des artistes comme Léonard et Michel-Ange sont une concrétisation de l'unité des arts et des techniques annoncée par Ficin.

La littérature artistique donne un relief sans précédent à la figure du créateur, de plus en plus assimilé à la divinité. Un des motifs récurrents était l'évocation du rôle attribué aux arts plastiques dans l'Antiquité : la culture antique apportait aux modernes non seulement des suggestions formelles, mais aussi une nouvelle conception des arts plastiques qui étaient autrefois considérés comme des arts nobles. La nouvelle situation historique, déterminée par plusieurs facteurs d'ordre socio-économique et politique, a préparé un terrain favorable à la reprise de la conception antique de l'artiste. Vasari ne manque pas de le rappeler dans son introduction aux *Vite*.

Furono adunque grandemente in Grecia esercitate le sculture, nelle quali si trovarono molti artefici eccellenti [...] La pittura similmente onorarono, e con premj, gli antichi Greci e Romani ; poiché a coloro che la fecero maravigliosa apparire, lo dimostrarono col donare loro città e dignità grandissime [...]. Fu proibito per decreto pubblico, che le persone serve tal'arte non facessero per le città ; e tanto onore fecero le genti del continuo all'arte ed agli artefici, che l'opere rare, nelle spoglie de' trionfi, come cose miracolose, a Roma si mandavano ; e gli artefici egregi erano fatti di servi liberi, e riconosciuti con onorati premj dalle repubbliche²⁴.

Aux antipodes de Michel-Ange, Cellini n'est pas un artiste torturé sur le plan moral, il ne regrette pas d'avoir représenté le nu, comme le fera Ammannati, mais il croit au culte de la beauté, qu'il exprime fondamentalement à travers la représentation du corps humain. On dirait qu'il y a une sensibilité, chez lui, d'inspiration païenne ; à bien des égards, son Persée, ce héros grec qui triomphe du mal (incarné par la Méduse ou bien par le dragon qui menace Andromède) évoque les sculptures de l'art

²⁴ *Proemio delle Vite*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni, 1973, [1906], I, p. 218-219. Cf. également Francisco de Holanda, qui évoque la toute puissance d'Apelle auprès d'Alexandre le Grand, dans ses *Dialoghi romani*, texte traduit par Laura Marchiori et annoté par Emma Spina Barelli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1964, p. 105-107.

hellénistique. L'inspiration païenne joue un rôle important dans les autres ouvrages de Cellini : Apollon et Hyacinthe, Narcisse, Ganymède. Même le crucifix en marbre, qui est l'une des plus belles représentations du Christ de l'art maniériste, ne traduit pas la douleur ou la tension d'un sacrifice²⁵. La pureté de ses formes a fait penser à une fleur éclosée ; son visage d'adolescent ne porte pas les traces de l'agonie, sa tête est disproportionnée par rapport à son corps mince. Cette œuvre révèle la présence d'une transgression des canons esthétiques : comme l'annonce l'artiste dans la *Vita*, « il mio bel Christo » est la traduction d'une vision. Cette sculpture ne renvoie plus à son référent, à savoir la passion du Christ, mais elle s'en détache pour célébrer la beauté et le pur plaisir esthétique. C'est dans ce sens que l'on pourrait interpréter la nudité du Christ, suivant des critères purement plastiques, désormais autonomes par rapport à des critères d'ordre religieux.

À cette époque de crise religieuse, l'art maniériste inaugure la célébration du plaisir esthétique et l'œuvre d'art – par son détachement de la pure représentation religieuse – est, en quelque sorte, sacralisée. Dans le Christ en marbre, par le raffinement extrême des formes plastiques, la représentation risque de se clore sur elle-même, car l'œuvre, au fond, ne renvoie plus qu'à l'idéal de perfection qui l'a inspirée ; en réalité, le Maniérisme instaure ainsi une sorte d'autonomie de l'expérience esthétique.

En guise de conclusion

L'autobiographie de Cellini révèle plusieurs aspects de la création artistique à la Renaissance. À travers ses récits et ses *visions*, l'auteur ébauche un portrait tout à fait réaliste de l'artiste ; en effet, la notion de génie artistique se développe à partir de la conscience nouvelle de la propriété intellectuelle. Ce n'est pas un hasard si Cellini nous a laissé l'un des premiers exemples de contrat d'édition pour la publication de ses traités de l'orfèvrerie et de la sculpture : l'artiste (et par conséquent l'écrivain) est

²⁵ Cellini décrit ses visions et ses hallucinations durant son emprisonnement au Château Saint-Ange. Ces images, à la fois effrayantes et éblouissantes, l'ont amené à concevoir son crucifix en marbre, qui est, selon son auteur, *la transposition d'une vision*.

tout à fait conscient de la qualité et de l'unicité de son *produit* artistique, et il doit savoir *se vendre*.

Quelque chose de nouveau apparaît dans la *Vita* qui nous révèle le changement d'une sensibilité esthétique : c'est précisément l'idée, toute cellinienne, selon laquelle on peut entièrement consacrer son existence à l'art. Hauser souligne cette nouvelle dimension de la création.

La notion d'un art autonome, non utilitaire, appréciable en soi, était déjà familière à l'âge classique ; après avoir été oubliée au Moyen Age, elle fut simplement redécouverte par la Renaissance. Avant cette époque, il n'était venu à l'idée de personne qu'une vie vouée au culte de l'art pût représenter une forme plus haute et plus noble de l'existence. [...] L'ensemble de l'esthétisme de la Renaissance est non médiéval, non classique²⁶.

Le manuscrit de l'autobiographie de Cellini, rédigé au cœur de l'activité frénétique d'une *bottega* italienne à la Renaissance, annonce des transformations importantes pour la théorie artistique et pour la pratique de l'art, à partir de cet espace intermédiaire entre le Dire et le Faire, entre l'écriture et l'action.

Angela BIANCOFIORE
Université Paul-Valéry Montpellier III

Références Bibliographiques

Barocchi, Paola, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978.

Battisti, Eugenio, *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989

Battisti, Eugenio, *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960

²⁶ Hauser, *op.cit.*, p. 70.

Biancofiore, Angela, Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l'homme à l'oeuvre, Paris, L'Harmattan, 1998.

Biancofiore, Angela, «Stéréotypes et représentations du 'Français' dans la Vita de Cellini », in L'altérité française, Actes du colloque de la Société des Italianistes de l'Enseignement Supérieur, 1999, p. 41-49.

Blunt, Anthony , Artistic theory in Italy, 1450-1600, Oxford University Press, London, 1940, II éd. 1956 ;. La théorie des arts en Italie 1450-1600, trad. fr. par J. Debouzy, Paris, Julliard, 1962, Gallimard, 1966.

Brandi, Cesare, «Il Cellini scultore », in Benvenuto Cellini artista e scrittore, Roma, Accademia dei Lincei, 1971, p. 9-16.

Cassirer, Ernst, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Leipzig-Berlin, 1927, trad. it. Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento, trad. par Federico Federici, Firenze, La Nuova Italia, 1935.

Chastel, André, Marsile Ficin et l'art, Genève, Droz, , 1954.

Chastel, André, Le grand atelier d'Italie 1460-1500, Paris, Gallimard, 1965.

Chastel, André, La crise de la Renaissance, Genève, Skira, 1968.

Chastel, André, La grottesque. Essai sur l'ornement sans nom, Paris, Le promeneur, 1988.

Cellini, Benvenuto, Manuscrit de la Vita: Biblioteca Laurenziana Medicea, cod. Med. Pal. 234².

Cellini, Benvenuto, Vita texte établi par Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 1968, 1985.

Hauser, Arnold, Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna, trad. it. par Clara et Anna Bovero, Torino, Einaudi, 1965.

Hauser, Arnold, Histoire sociale de l'art et de la littérature, Paris, Ed. Le Sycomore, 1982.

Francisco de Holanda, Dialoghi romani, texte traduit par Laura Marchiori et annoté par Emma Spina Barelli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1964.

Garin, Eugenio, Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano, Roma-Bari, Laterza, 1980.

Leopardi, Giacomo, Zibaldone di pensieri, Milano, Garzanti, 1991.

Michel-Ange, Poèmes, trad. par Franc Ducros, édition bilingue, Saint-Maximin, Théétète éditions, 1996.

Panofsky, Erwin, Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie, Leipzig-Berlin, G.B. Teubner, 1924 ; Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art, trad. par. H. Joly, Paris, Gallimard, 1983.

Pope-Hennessy, John, Benvenuto Cellini, Paris, Hazan, 1985.

Simmel, Georg , «Venise », in La parure et autres essais, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

Valéry Paul, «Présentation du Musée de la Littérature », Œuvres, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, II, p. 1146-1147.

Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni, 1906, 1973.

Von Schlosser, Julius, Die Kunstliteratur, Wien, Schroll, 1924, Id., La letteratura artistica, trad. it. par F. Rossi, Firenze, 1935; La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne, trad. par J. Chavy, avec une Préface de André Chastel, Paris, Flammarion, 1984.