

Chroniques italiennes web15 (1/2009)

**UNE «ITALIE FRANÇAISE¹ » ?
QUELQUES CONSIDERATIONS SUR LE PREMIER
VOYAGE DE CELLINI EN FRANCE (1537)**

C'était le 10 juillet de l'an de grâce 1540, à quatre heures de relevée², à Paris, dans l'enceinte de l'Université, à l'entrée de l'église des Grands-Augustins, près du bénitier, auprès de la porte.

Alexandre Dumas (Père), *L'orfèvre du roi (Ascanio)*³.

Comme se sont plu à le remarquer ses divers lecteurs, l'un des intérêts de la *Vita* de Cellini est la façon désinvolte avec laquelle il en use

¹ On doit cette belle expression à Jules Michelet. Elle est reprise dans l'ouvrage de Sylvie Béguin (*L'école de Fontainebleau ; le maniérisme à la cour de France*, Paris, Editions d'art Gonthier-Seghers [Collection : Ecoles de la peinture, dirigée par Michel Laclotte], 1960) ainsi que dans la biographie de François 1^{er} par Jack Lang (*François 1^{er} ou le rêve italien*, Paris, Perrin, 1997, p. 302).

² On appelait ainsi le temps de l'après-midi. « Ce mot vient de ce que, autrefois, on faisait la méridienne sur des lits de salle des grabats ; on nommait *relevée* le temps où l'on se relevait pour aller à son travail » (Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française, ad voc.*)

³ Incipit de ce roman historique inspiré de la *Vita* de Benvenuto Cellini.

avec les puissants : que ce soient le grand-duc Côme 1^{er} de Toscane, le néo-duc de Parme et de Plaisance et son ennemi de toujours Pier Luigi Farnese, les papes Clément VII ou Paul III, sans parler de grandes dames comme la duchesse Eléonore de Tolède ou encore de ses collègues artistes (voir par exemple le traitement qu'il réserve au grand architecte florentin d'origine mais opérant à Venise Jacopo Sansovino⁴), on ne peut pas dire que tous ces personnages sortent grandis de la représentation qu'en donne Cellini. On a pu d'ailleurs voir, non sans fondement, dans cette relative liberté de parole, l'une des raisons de la non-publication de l'œuvre du vivant même de son auteur.

Pourtant, il y a une exception notable à cette poétique du « parler vrai », c'est celle qui concerne le portrait qui est donné dans l'ouvrage du roi François 1^{er}, en parfaite conformité avec les appréciations élogieuses qui sont faites sur le royaume de France dont la nostalgie s'exprime dans les derniers chapitres de l'ouvrage, ceux qui sont chronologiquement les plus proches de la date de rédaction.

C'est ainsi que dans l'avant dernier chapitre du livre (II 112) qui relate des événements ayant eu lieu en 1562, l'artiste nous confie que la soudaine et inexplicable disgrâce dont il était l'objet de la part du duc Côme 1^{er}, l'avait fait songer à un retour en France où la toute récente veuve et régente en lieu et place du futur Charles IX, Catherine de Médicis, avait songé à lui pour le tombeau qu'elle souhaitait édifier en mémoire de son défunt époux :

In questo tempo la regina di Francia mandò messer Baccio del Bene⁵ al nostro Duca a richiederlo di danari in presto ; e 'l Duca benignamente ne lo servì, che così si disse ; e perché messer Baccio del Bene e io eramo molto domesticchi amici, riconosciutici in Firenze, molto ci vedemmo volentieri ; di modo che 'l detto mi raccontava tutti quei gran favori che gli faceva sua Eccellenza illustrissima ... e' mi disse da parte della Regina come sua Maestà aveva grandissimo desiderio di finire il sipulcro di re Arrigo suo marito, e che Daniello da Volterra aveva intrapreso a fare un gran cavallo di bronzo⁶, e che gli era trapassato il

⁴ Cf. *Vita*, I 78.

⁵ Ambassadeur de Catherine de Médicis.

⁶ Il s'agit du peintre Daniele Ricciarelli da Volterra (Volterra vers 1509-Rome 1566) surnommé le Braghettone car c'est à lui que fut confiée la sinistre tâche de recouvrir de

tempo di quello che lui l'aveva promesso⁷, e che al detto sipulcro vi andava di grandissimi ornamenti : sì che se io volevo tornarmi in Francia innel mio castello⁸, ella mi farebbe dare tutte le comodità che io saprei adomandare, pur che io avessi voglia di servirla. Io dissi al detto messer Baccio che mi chiedessi al mio Duca ; ché essendone contento sua Eccellenzia illustrissima, io volentieri mi ritornerei in Francia⁹.

À la fin de sa carrière et de sa vie, Cellini, en dépit du patriotisme florentin qu'il affiche par ailleurs souvent avec morgue, est donc encore hanté par le rêve français, c'est-à-dire par le lancinant souvenir d'un royaume qui pouvait être à la hauteur de ses ambitions d'artiste et permettre à celles-ci de se donner libre cours.

Il ne nous a pas semblé inintéressant d'étudier d'un peu plus près cette tentation française du maître du *Persée*, afin de tenter d'y distinguer ce qui peut relever d'une certaine réalité historique (la naissance et l'affirmation sous François 1^{er} d'une véritable politique culturelle dont la résidence royale de Fontainebleau deviendra en quelque sorte le centre

voiles pudiques les nudités de la fresque du *Jugement Dernier* de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Elève du Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi : Verceil 1477-Sienne 1544) et de Perin Buonaccorsi del Vaga (Florence 1501-1547), il fut également sculpteur et était célèbre pour ses retards de livraison. Vasari raconte aussi dans la vie qu'il lui consacre dans la seconde édition des *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Firenze, Giunti, 1568) que c'est Roberto Strozzi, envoyé de Catherine de Médicis à Rome qui s'adressa à Daniele sur le conseil de Michel-Ange pour fondre le cheval de bronze dont parle ici Cellini. L'œuvre ne fut jamais achevée et fut utilisée plus tard par Richelieu pour la statue équestre de Louis XIII érigée le 27 décembre 1639 au centre de la Place Royale (aujourd'hui Place des Vosges) de Paris et détruite le 1^{er} août 1792.

⁷ Allusion perfide, bien dans le style de Cellini, sur la notoire lenteur d'exécution de ce rival rétrospectif.

⁸ Il s'agit de l'Hôtel du Petit-Nesle sis en bord de Seine à la hauteur de l'actuel Institut de France. Détruit au XVII^e siècle (1663), lors des travaux d'édification du Collège des Quatre-Nations, conformément aux dernières volontés du cardinal Mazarin mort quelques années plus tôt en 1561, dirigés par l'architecte Louis Le Vau, cette résidence rendue légendaire par la célèbre de Tour de Nesle (lieu supposé des frasques des princesses de Bourgogne au début du XIV^e siècle et évoqué tour à tour par François Villon, Brantôme et Alexandre Dumas) avait été, comme on va le voir ci-dessus, cédée à Cellini par François 1^{er}. Celui-ci y installa son logis et son atelier (*bottega*), non sans avoir à faire valoir ses droits avec sa coutumière pugnacité contre les autres occupants peu disposés à lui laisser la place.

⁹ *Vita*, II 112. C'est nous qui soulignons.

d'irradiation) et de la fantasmagorie littéraire liée à la dimension polémique et auto-apologétique de l'autobiographie.

À l'intersection de ces deux pôles, nous aurons bien entendu constamment à l'esprit la question difficile et touffue des rapports complexes entre la France monarchique et les différentes entités étatico-culturelles italiennes en une période où elles vont être profondément ébranlées et transformées par les guerres d'Italie et les soubresauts politiques, religieux, scientifiques et techniques qui président à la formation des grandes monarchies absolutistes.

Nous nous proposons donc d'examiner brièvement dans cet article, les prémices de l'italianisme artistique et culturel à la cour des Valois.

C'est, on le sait, avec l'expédition de Charles VIII en 1494 que commence le processus d'importation d'artisans et d'artistes italiens à la cour de France.

De Naples, ce souverain ramène en effet « 22 gens de mestier », parmi lesquels le sculpteur Guido Mazzoni dit le Modanino, originaire de Modène mais ayant transposé à Naples le style de ces compositions monumentales en bois et terre cuite comme cette *Déposition de croix* (postérieure à 1450) que l'on peut voir dans l'Église Saint-Jean de Modène, l'ornemaniste Jérôme Pachetot, l'architecte Domenico Barnabei de Cortone dit le Boccador, le dominicain humaniste, architecte et ingénieur véronais Fra Giocondo,¹⁰ le marqueteur Bernardino Da Brescia, le prêtre jardinier Dom Pacello da Mercogliano qui va modeler le jardin du château

¹⁰ Voir sa biographie dans la troisième partie des *Vite* de G. Vasari (*Vite di Fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi*) : « Fece Fra Iocondo, stando in Parigi al servizio del re Lodovico duodecimo [Mais il était venu à Paris dès 1495 sous Charles VIII], due superbissimi ponti sopra la Senna carichi di botteghe [Il s'agit du Pont Notre-Dame qui s'était écroulé le 25 novembre 1499 et dont Fra Iocondo présida à la reconstruction du 25 novembre 1499 au 10 juillet 1507. Le pont fut ensuite restauré en 1660 sous Louis XIV. Le second pont mentionné ici par Vasari est sans doute le fruit d'une erreur d'attribution] » (Cf. *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, Sansoni, 1906; réédition anastatique, Firenze, Le lettere, 1998, Tomo V, p. 265-266).

d'Amboise, en y introduisant des compartiments d'orangers, une galerie pour arrêter les vents, une fontaine abritée sous un pavillon octogonal, sans oublier l'érudit helléniste d'origine costantinopolitaine Jean Lascaris, que Charles VIII employa comme bibliothécaire et que son successeur Louis XII employa dans diverses ambassades, notamment à Venise.¹¹

C'est ainsi que commença l'imprégnation italienne de la civilisation française qui donna tout d'abord des résultats tangibles assez modestes en raison du décès prématuré de Charles VIII et des vicissitudes guerrières que connut ensuite l'expédition milanaise de Charles XII.

Sous ce dernier souverain toutefois, les échanges artistiques se poursuivirent et s'intensifièrent dans la nouvelle résidence royale de Blois ou au château de Gaillon, propriété du ministre du souverain Georges d'Amboise où les nouveaux motifs décoratifs viendront se greffer sur les structures encore gothiques à Solesmes, Chambord ou encore Azay-le-Rideau.

Le peintre lombard Andrea Solario (1470 env.-1524), élève de Léonard de Vinci travailla à Gaillon où il peignit la *Madonne au coussin vert* aujourd'hui conservée au Louvre) et à Blois où l'on a retrouvé une *Cène* qui lui est attribuée.¹²

Mais on peut considérer que c'est avec l'accession au trône de François 1^{er}, le 15 janvier 1515, suite à la mort sans descendant mâle de son beau-père, que le « rêve d'Italie » prend véritablement forme avec la venue en France du grand Léonard.

Dès les premiers mois de règne du jeune roi, le rapport privilégié entre les deux hommes se concrétise, lors de l'entrée royale à Milan le 16 octobre, suite à la bataille victorieuse de Marignan du 14 septembre de la même année, Vasari rapporte que Léonard fabriqua à cette occasion un lion

¹¹ Cf. Ivan Cloulas, *Charles VIII et le mirage italien*, Paris, Albin Michel (L'homme et l'événement), 1986, p. 233-236.

Sylvie Béguin, *L'école de Fontainebleau. Le maniérisme à la cour de France*, op. cit., p. 23-25.

¹² André Chastel, *L'art italien*, Paris, Flammarion, (1957) 1982², p. 361.

Ajoutons que François 1^{er}, du vivant même de Léonard, en 1518, fit venir un autre peintre italien en France, le florentin Andrea Angeli dit del Sarto (1486-1530) dont le roi acquit deux œuvres importantes une *Sainte famille* et une *Charité* qui fut peinte en rance et est conservée aujourd'hui au Louvre. Mais ce maître qui inspira le Rosso et Jacopo Pontormo ne resta qu'un an à la cour et s'en retourna à Florence.

mécanique mobile qui s'ouvrit la poitrine, montrant à la place du cœur un bouquet de fleurs de lys.¹³

On ignore si Léonard se rendit en France à la cour du roi, dès le début de l'année 1516 auquel cas il a pu être présent à Tours où le roi acheva sa tournée triomphale le 21 août 1516 et gagner ensuite Amboise. Il est toutefois plus vraisemblable que son transfert en France eut lieu à l'automne de cette même année, puisqu'un document du *Codex atlanticus* (172 v.b) indique qu'il était de nouveau à Rome où il prenait les dimensions de la Basilique St Paul-hors-les Murs au mois d'août. En revanche, l'hypothèse qui retarde la venue de Léonard en France au printemps 1517 se heurte au fait que, selon les Chroniques de la cour, le roi ne se trouvait pas à Amboise en cette période-là.¹⁴

L'âge déjà avancé de Léonard et son mauvais état de santé ne lui permirent pas de mettre à profit son génie au service de son nouveau mécène qui, (c'est une analogie à laquelle Cellini a sans aucun doute songé en retraçant l'histoire de son aventure française), s'était montré beaucoup

¹³ « E per tornare alle opere di Lionardo, venne al suo tempo in Milano il re di Francia ; onde pregato Lionardo di far qualche cosa bizzarra, fece un liono, che camminò parecchi passi, poi s'aperse il petto e mostrò tutto pieno di gigli » (G. Vasari, *Lionardo da Vinci*, in *Le opere di G. Vasari*, op. cit., tomo IV, p. 37.

D'après d'autres historiens, cette scène se déroula non à Milan, mais à Pavie (cf. Auguste Bailly, *François 1^{er}*, Paris, Arthème Fayard, 1954, repris par René Guerdan, *François 1^{er}. Le roi de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1976, p. 88) où le roi de France avait établi son quartier général après la bataille de Marignan. D'autres, sur la base du *Trattato dell'Arte della Pittura* publié en 1584 par le peintre-chroniqueur milanais Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) qui aurait connu personnellement le jeune disciple de Léonard Francesco Melzi, rapporte l'épisode du lion mécanique à l'époque du règne de Louis XII, tandis que André Dezarrois, à l'époque conservateur honoraire des Musées Nationaux (« La vie française de Léonard de Vinci », in *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*, Communications du Congrès International du Val de Loire [7-12 juillet 1952], Paris-Alger « Etudes d'art, n^{os} 8, 9 et 10 », 1953-1954, p. 83-135 : 88), formule une troisième hypothèse, selon laquelle l'entrevue n'eut lieu que lors de la rencontre de Bologne entre le roi de France et le pape Léon X qui eut lieu entre le 11 et le 15 décembre et lors de laquelle fut négocié entre le Saint-Siège et le royaume de France un nouveau Concordat succédant à celui de 1472 et qui fut difficilement accepté par le parti gallican. Dans sa propre biographie de François 1^{er}, J. Lang (*François 1^{er} ou le rêve italien*, op. cit., p. 103), adhère à cette hypothèse selon laquelle la première rencontre physique entre les deux hommes eut lieu à Bologne.

Quoiqu'il en soit, on constate que dès ses premiers mois de règne, le monarque avait déjà les yeux fixés sur la scène artistique italienne du moment.

¹⁴ Cf. A. Dezarrois, « La vie française de Léonard », art. cit., p. 90-92.

plus ouvert et généreux que ceux dont Léonard avait eu à déplorer l'avarice ou l'étroitesse de vue et qui était pourtant ses compatriotes florentins, fils de plus du Magnifique, à savoir le pape Léon X (Jean de Médicis) et son frère Julien, récemment promu par François 1^{er} au titre de duc de Nemours.

Léonard passa ainsi environ trente mois dans le manoir de Cloux (aujourd'hui le Clos-Lucé) qui lui avait été donnée comme lieu de résidence par le roi et qui dépendait de son château d'Amboise, véritable capitale royale avant que Fontainebleau ne prenne le relais.

S'il ne peignit pas à Cloux en raison d'une paralysie du bras droit, il avait néanmoins emmené avec lui quelques chefs d'œuvre dont peut-être *la Joconde*, *le Saint Jean-Baptiste* et *la Sainte Anne* et l continua à dessiner comme en témoigne l'autoportrait à la sanguine aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de Turin ou encore la série des « Déluges » conservée dans les Collections de Windsor Castle sous les numéros 12376 à 12383.¹⁵

Mais c'est surtout dans le domaine de l'architecture que la contribution de Léonard à l'émergence d'une Renaissance française fut la plus importante.

Peu après son arrivée en France, le roi l'emmena en effet à Romorantin, où résidait sa mère Louise de Savoie et Léonard y conçut « probablement le projet d'urbanisme le plus vaste, le plus révolutionnaire, jamais conçu en Europe ».¹⁶ C'est ce qui autorise à considérer que par l'entremise de Domenico de Cortone, qu'il rencontra sans nul doute à Amboise où ce dernier avait été chargé par le roi d'élever auquel on attribue les premiers plans du château de Chambord et ceux de l'Hôtel de Ville de Paris, Léonard fut peut-être à l'origine de cette innovation architectonique étonnante qu'est l'escalier à double vis de Chambord couplé avec le rayonnement en croix grecque des salles de chacun des étages¹⁷.

¹⁵ *Ibid.*, p. 121-126 : 126.

¹⁶ Serge Bramly, *Léonard de Vinci. Biographie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988, p. 431. Certains feuillets manuscrits (notamment le f. 306v 6 du « Codex Atlanticus » et les feuillets 269r et 270v du « Codex Arundel ») qui furent exposés lors de l'exposition vincienne de la salle des Etats du château d'Amboise du 13 juillet 1952, présente un plan hydrographique impressionnant de canal « Montrichard-Villefranche-Romorantin-Tours-Amboise-Blois-Lyon », qui, en mettant en communication la Loire, la Saône et le Rhône aurait rapproché matériellement, s'il avait été réalisé, la France valoisienne de l'Italie que cette même dynastie rêvait de conquérir et de s'assimiler (A. Dezarrois, « La vie française de Léonard », art. cit., p. 131).

¹⁷ A. Dezarrois, « La vie française de Léonard », art. cit., p.132. Ces question restent bien entendu ouvertes et sujettes à débats parmi les spécialistes, elles n'en témoignent pas moins

Enfin le dernier domaine dans lequel s'opéra au cours de ce très bref épisode, la greffe de l'italianisme sur le patrimoine monarchique français, fut celui des fêtes somptueuses que Léonard organisa à Amboise pour la célébration du baptême du dauphin (le futur Henri II¹⁸) et des noces de Laurent de Médicis, petit-fils du Magnifique et duc d'Urbin avec Madeleine de la Tour d'Auvergne du 15 avril au 2 mai 1518, prolongées par une réitération valoisienne le 18 juin de la même année, du fameux « Bal du Paradis » qui avait été organisée le 13 janvier 1490 à Milan en l'honneur de l'épouse de l'héritier légitime du duché de Milan (supplanté, on le sait, par Ludovic le More) Jean Galéas Sforza¹⁹.

Avant même les idéalizations auxquelles il donna lieu dans une certaine historiographie et dans une certaine peinture édifiante représentée par les nombreux tableaux dépeignant la scène apparemment inventée d'un François 1^{er} recevant les derniers soupirs de Léonard sur son lit de mort sur la base d'une notation de Vasari²⁰, ce rapport privilégié entre le roi et celui

de l'importance d'une plus exacte compréhension de ce phénomène d'hybridation culturelle dont, à sa manière, Cellini a lui aussi été partie prenante, deux décennies plus tard et sous le même monarque.

¹⁸ Le parrain n'était nul autre que le pape Médicis Léon X lui-même, représenté précisément par son neveu, ce Laurent II de Médicis, duc d'Urbin dont on célébrait en même temps le mariage.

¹⁹ Voir une description de la fête de 1490 dans la biographie de S. Bramly (*Léonard de Vinci*, op. cit., p. 250-251). Celle de 1518 est décrite d'après la description qu'en donne Marin Sanudo dans ses *Diarii* dans l'ouvrage de Gonzague Saint Bris, *François 1^{er} et la Renaissance*, Paris, Editions SW-Télémaque, 2008, p. 151-152.

²⁰G. Vasari, *Le Vite ...*, III^e partie in *Le Opere*, op. cit., Tome IV, p. 59.

Le prototype de cette scène de genre hautement emblématique mais fort improbable pour des raisons matérielles et chronologiques bien exposées par les historiens, est constituée par le tableau du peintre français François Guillaume Ménageot *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1^{er}* (1781) aujourd'hui conservé à l'Hôtel de ville d'Amboise. Cet œuvre fut suivi à la Restauration, soucieuse d'entretenir la légende royale, de nombreuses autres, notamment du tableau de Ingres *François 1^{er} reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci* (1824) aujourd'hui au musée du petit Palais de Paris.

Il est intéressant de noter que c'est en cette même période de restauration monarchique, que se développe aussi une imagerie de cour illustrant les rapports du monarque français avec Benvenuto Cellini comme en témoigne le tableau d'Alexandre-Evariste Fragonard (fils du plus connu Jean Honoré) un des représentants de ce qu'on appelle l'école « troubadour » de peinture dont l'esprit est proche de ces écrivains et artistes romantiques qui « redécouvrent » Cellini à partir de la traduction de Goethe (1796), *François 1^{er} visitant l'atelier de Cellini avec la duchesse d'Etampes* (environ 1820, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Montréal) qui sera lui aussi repris par d'autres artistes et imité par Francesco

qu'il appelait « Padre » était bien présent à l'esprit de Cellini qui pour ainsi dire se glisse dans ce sillage idéal quand il signale de manière presque anecdotique le traitement de faveur dont le roi a décidé de son propre chef (« da per se stesso ») de le faire bénéficier en lui accordant des conditions financières encore plus avantageuses que celles réservées au grand Léonard :

Quando noi fummo giunti agli alloggiamenti del Re, noi passammo dinanzi a quelli del cardinal di Ferrara. Essendo il Cardinale in su la porta, mi chiamò a sé disse : “Il nostro Re cristianissimo da per se stesso v’ha fatto la medesima provvisione che sua Maestà dava a Lionardo da Vinci pittore : qual sono settecento scudi l’anno ; e di più vi paga tutte l’opere che voi gli farete ; ancora per la vostra venuta vi dona cinquecento scudi d’oro, i quali vuol che vi sien pagati prima che voi vi partiate di qui²¹”.

* * *

Pourtant les premières expériences françaises de Cellini ne laissent nullement présager de telles faveurs.

Le premier voyage que Cellini effectua dans notre pays fut en effet fort bref et décevant. Nous sommes en avril 1537²², le duc Alexandre de

Podesti dans son *Francesco I° nello studio di Benvenuto Cellini* (1837) que l'on peut voir à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome.

Sur ces deux points, ainsi que plus généralement sur l'iconographie de François 1^{er}, on se référera avec profit à l'ouvrage illustré de Pierre-Gilles Girault, *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, avec des contributions de Christian Amalvi et Valérie Sauvion et la participation au catalogue de Mathilde Avisseau-Broustet, Elisabeth Latrémoilière, Hélène Lebédel, Claire Poumès, Château royal de Blois, Paris, Somogy éditions d'art, 2006 (en particulier p. 32-35).

²¹ *Vita*, II 12. En faisant prononcer ces mots par le cardinal Hyppolite d'Este, très proche du roi et de la maison de France, mais qui lui avait d'abord annoncé des conditions beaucoup plus modestes que Cellini avait fièrement déclinées, suscitant l'ire cardinalice devant une telle impudence de roturier (« Il Cardinale adirato disse : ‘Va’ dove tu vuoi [Cellini avait menacé de prendre congé et de s'en retourner en Italie devant l'offre de 300 écus annuels que venait de lui faire le prélat], perché a forza non si può far bene a persona’ ») (*Vita*, II 10).

²² C'est le 2 avril de cette année qu'il quitte Rome pour la France.

Médicis vient d'être assassiné²³ et Benvenuto est en butte à l'hostilité insidieuse du pape Farnese Paul III dont le fils naturel, Pier Luigi, qui fut élevé en cette même année 1537 à la dignité de duc de Castro par l'empereur Charles V, était l'ennemi juré de Benvenuto.

Estimant avoir été très mal rémunéré pour la confection de la magnifique reliure ouvragée d'un livre d'offices de la Vierge offert en présent à Charles V dont le pape se garda bien de faire attribuer les mérites à Cellini²⁴, ce dernier, écœuré de ce qu'il considère comme une insupportable injustice, décide de partir seul pour la France, mais est contraint par les circonstances à emmener à sa suite un apprenti orfèvre de Pérouse Girolamo Pascucci ou Pascuzzi qui avait insisté pour l'accompagner²⁵ le jeune Ascanio de' Mari qui devait par la suite rester à la cour de France au service d'Henri II.

Après un séjour à Padoue qui lui permit d'entrer en contact direct avec le cardinal Pietro Bembo dont la réputation dans le monde des lettres était déjà bien établie²⁶, puis un passage périlleux par le canton des Grisons, les Alpes Rhétiques encore enneigées en ce début du mois de mai, puis le canton de Saint-Gall, des démêlées avec les bateliers lors du passage du lac de Walen²⁷, une halte d'une journée dans la ville de Zürich (« città maravigliosa, pulita quanto un gioiello »²⁸), l'équipée à laquelle s'était joint

²³ Cet événement tragique eut lieu dans la nuit du 5 au 6 janvier. Cellini rapporte que, quittant alors Florence pour Rome en compagnie de son apprenti et ami Felice Guadagni, se retournant dans la nuit vers Florence, ils virent dans le ciel une énorme poutre de feu qui fit présager à Benvenuto qu'il s'était passé quelque chose de grave à Florence (cf. *Vita*, I 89).

²⁴ *Vita*, I 93.

²⁵ *Vita*, I 94 : « E perché io avevo un garzone perugino, il quale mi aveva aiutato finir quelle opere del Papa, a questo detti licenzia, avendolo pagato delle sue fatiche. Il quale mi disse che mi pregava che io lo lasciassi venir meco, e che lui verrebbe a sue spese: ché s'egli accadessi che io mi fermassi a lavorare con il re di Francia, gli era pure meglio che io avessi meco de li mia Italiani, e maggiormente di quelle persone che io conoscevo che mi arebbon saputo aiutare. » Cette indication de Cellini est importante car elle constitue le témoignage que la force d'attraction que constituait la cour de France était ressentie bien au-delà des artistes majeurs. Par la suite, ce Girolamo n'hésitera pas à dénoncer son maître dans l'affaire des bijoux dérobés à Clément VII qui causa l'incarcération de Cellini (*Vita*, I 100 et 106). Cellini eut encore maille à partir avec lui à la fin de sa vie en 1558-1560.

²⁶ *Ibid.*, I 94.

²⁷ *Ibid.*, I 95.

²⁸ *Ibid.*, I 96.

un courrier florentin surnommé Busbacca²⁹ qui se disait porteur de lettres de grande importance destinées au « fuoruscito » Filippo Strozzi résidant à Lyon³⁰, arriva enfin dans la capitale des Gaules.

Après quatre jours de halte, Cellini repartit alors pour Paris, où Cellini s’empressa d’aller trouver son compatriote Rosso dont il brosse le portrait peu flatteur d’un ingrat, oublieux de toutes les protections que Cellini lui avaient accordées quand il était en difficulté à Rome, où il avait résidé en 1523 et 1524, du fait de ses continuelles médisances contre Raphaël et Antonio da San Gallo et fort peu désireux de devoir partager les faveurs royales avec un rival potentiel risquant de lui faire de l’ombre.³¹

Lors de ce premier séjour, Cellini logea chez un peintre de l’atelier d’Andrea del Sarto, un certain Andrea Sguazzella ou Chiazzella et ce fut le trésorier du roi, un florentin lui aussi, Giuliano Buonaccorsi qui l’emmena à Fontainebleau rencontrer le monarque lequel, préoccupé par la reprise des hostilités au Piémont qui nécessitaient que le cardinal de Tournon, installé à Lyon réussisse à obtenir le crédit des banquiers florentins, décida de se rendre dans cette ville avec sa cour. Cellini, qui avait fait entretemps la connaissance du futur cardinal Hippolyte II d’Este, à l’époque seulement archevêque de Milan, dont nous avons déjà parlé, malade et déçu de ce demi-échec, décida alors de rentrer en Italie, non sans avoir reçu du prélat une avance pour réaliser un bassin et une aiguière d’argent.³²

Le royaume qu’il venait de quitter et d’où lui venait encore des sollicitations qu’il ne se fait pas faute de consigner³³, était pourtant à

²⁹ Selon Guido Davico Bonino, ce surnom viendrait du mot “busbo” d’étymologie incertaine qui signifierait “escroc” (cf. B. Cellini, *La Vita*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi [Nuova Universale Einaudi: 149], 1973, p. 211 n. 5). Mais certains dictionnaires donnent la date de 1618 comme celle de la première attestation du terme. Si l’hypothèse de G. Davico Bonino était fondée, on se trouverait devant un cas intéressant d’originalité linguistique de la part de Cellini.

³⁰ Epoux de Clarice Orsini, fille de Pierre le Malchanceux, ce personnage appartenant à une famille marchande renommée, apparenté par son mariage à la branche principale des Médicis et qui avait été ambassadeur de Florence à la cour pontificale et dans le royaume de France, avait ensuite combattu le duc Alexandre et fut probablement assassiné sur l’ordre du successeur de ce dernier, Côme 1^{er} en 1539. Cellini l’avait déjà évoqué à propos d’un jeune français favori du pape Clément VII au chapitre 38 du premier livre de *la Vita*.

³¹ *Vita*, I 98.

³² *Ibid.*

³³ Rentré à Rome le 16 décembre 1537, il raconte en effet s’être remis au travail d’arrache-pied, ouvrant même un autre atelier à côté de celui d’un certain Sugherello, parfumeur de

l'époque sur la voie de la constitution d'un état monarchique centralisé et doté d'une forte auto-conscience de son identité.

Malgré les conflits religieux qui allaient ensanglanter le pays sous ses successeurs (Henri II, Catherine de Médicis, Charles IX, Henri III) et dont la fameuse affaire des placards avait été le révélateur dès 1534, c'est dans ce royaume dont le monarque vient de créer le Collège de France (1530) pour contrebalancer le pouvoir de la poussiéreuse Sorbonne, où un autre François illustre vient de publier successivement son *Pantagruel* (1533) et son *Gargantua* (1534), que Cellini effectue sa première expérience française.

Ajoutons que cette dimension emblématique du règne de « roi chevalier » avait déjà été consacrée à l'époque de ce premier voyage de Cellini, même si (omission significative, même si elle peut être involontaire) cela n'apparaît nullement dans la *Vita*, dans les fresques encadrées de stucs, notamment celles de *L'éléphant fleurdelisé* et de *L'unité de l'état* qui ornent la célèbre galerie du roi à Fontainebleau,³⁴ œuvre de ce Rosso présenté, comme nous venons de le voir sous un jour si peu flatteur dans la *Vita* et dont il convient à présent de dire quelques mots.

Gianbattista di Jacopo dit le Rosso (Florence 1494-1540), élève d'Andrea del Sarto et de Jacopo Pontormo, était déjà connu lorsqu'il fut recommandé à François 1^{er} par l'Arétin, chez qui il résidait à Venise, à la suite d'une errance dans diverses villes d'Ombrie et de Toscane (Pérouse, Borgo San Sepolcro) à laquelle il fut contraint par le sac de 1527.

Après avoir composé quelques œuvres notables dans sa cité natale, notamment un *Mariage de la Vierge* pour la basilique médicéenne de San Lorenzo (1523) et le curieux tableau représentant *Moïse défendant les filles de Jethro* (aujourd'hui aux Offices), il s'était, au cours du séjour romain que nous avons déjà évoqué, rapproché de jeunes artistes novateurs tels que Perin Buonaccorsi dit del Vega (Florence 1500-1547 ou le Parmesan

son état (Cf. *Vita*, I 100), travaillant à la confection de parures précieuses destinée à l'épouse de Girolamo Orsini, seigneur de Bracciano et père du futur gendre de Côme 1^{er}, Paolo Orsini. C'est sur ces entrefaites, qu'il dit avoir reçu de la part du « Cardinale de Ferrara » (en réalité il ne l'était pas encore, puisqu'il ne fut élevé à cette dignité qu'en 1539) une lettre du roi offrant de verser immédiatement à l'artiste une provision de mille écus d'or, proposition qui n'eut malheureusement pas de suite en raison d'une remarque inappropriée du cardinal Niccolò Gaddi (cf. *Vita*, I 101).

³⁴ Elles sont notamment reproduites dans l'ouvrage de P.-G. Girault publié par le Château royal de Blois (*François 1^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, op. cit., p. 26-27).

(Francesco Mazzola dit aussi le Parmigianino, Parme 1503-1540), personnalités de premier plan du maniérisme italien qui allaient inspirer le style particulier développé ensuite à Fontainebleau.³⁵

Ayant envoyé au roi de France le dessin allégorique à la plume signalé par Vasari et intitulé *Mars et Vénus servis par les Nymphes et les Amours* (aujourd'hui conservé au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre)³⁶ et qui est une allusion probable à l'épisode historique connu sous le nom de « Paix des Dames »,³⁷ Rosso fut très bien accueilli par le roi qui en fit son premier peintre et le nomma en 1532 chanoine de la Sainte Chapelle.

François 1^{er} décida donc d'employer les talents de ce peintre de cour à l'embellissement de ce manoir de Fontainebleau, obscure demeure géographiquement décentrée par rapport à ce berceau des Valois qu'avait été jusqu'ici le Val de Loire, dont le roi, au retour de sa captivité espagnole en 1528, décide de faire son lieu privilégié de résidence et en quelque sorte la vitrine de son règne.

On ne saurait exagérer l'importance du chantier de Fontainebleau pour l'art français du XVI^e siècle, mais plus généralement encore pour l'ensemble de la civilisation de la pleine Renaissance fondée en grande partie sur cette hybridation entre un passé gothique que le pouvoir royal peut enfin revendiquer et l'assimilation de l'héritage classique passé à travers les filtres de la première Renaissance italienne.

Sous l'impulsion du monarque, Fontainebleau devint véritablement un creuset des arts et techniques et le resta sous les derniers Valois et

³⁵ Cf. Auteurs Divers, *L'Ecole de Fontainebleau*, Catalogue de l'Exposition du Grand Palais, Paris 17 octobre 1972-15 janvier 1973, Paris, Editions des musées nationaux, 1972, p. 174-189 [Notices de Sylvie Béguin].

³⁶ L'historien de l'art, John K.G. Shearman (*Le XVI^e siècle européen*, « Burlington Magazine » février 1966) décèle dans ce dessin une évolution graphique du Rosso qu'il caractérise comme un style de dessin « à l'antique » influencé par les œuvres grecques ou étrusques que Rosso aurait connues pendant son séjour à Arezzo (cf. *L'Ecole de Fontainebleau*, cit., p. 181)

³⁷ C'est ainsi qu'on désigne l'action conjointe de la mère du roi Louise de Savoie et de la tante de l'Empereur Marguerite d'Habsbourg, qui se rencontrèrent à Cambrai (été 1529) et se mirent d'accord sur un traité ratifié en cette même ville le 13 juillet aboutissant notamment à la libération contre une rançon d'un million d'écus des deux fils de François 1^{er}, le dauphin François (futur époux de Marie Stuart et qui ne régnera qu'un peu plus d'un an entre juillet 1559 et le 5 décembre 1560), alors détenus en Espagne en remplacement de leur père fait prisonnier à Pavie en 1525.

jusqu'à Henri IV : architecture, art des jardins et du paysage, dessins, estampes, tapisserie, fonderie dont Cellini évoque l'activité, fonte des métaux, gravure de médailles, imprimerie, aucun aspect ne fut négligé et le « bellifontisme » irrigua aussi la création dans les autres centres artistiques du royaume, en particulier, bien sûr, à Paris, comme le souligne André Chastel dans sa Préface au catalogue de l'Exposition parisienne de 1972 que nous avons déjà cité :

C'est dans ces extensions que le style bellifontain a pris toute son autorité. Il cesse d'être une expérience singulière. Il intéresse la demeure et l'église. Les sculpteurs de pierre, si nombreux et traditionnellement si avertis, ne trouvaient pas d'emploi à Fontainebleau, où le grès ne permet à peu près rien. À Paris, la jeune génération, celle de Goujon, en adaptant à un nouveau domaine les formes fluides et légères de la nouvelle manière, la rendent plus convaincante et lui ouvrent les grands genres du décor monumental et des tombeaux. Ce délicat passage est pour nous le moment décisif. Le répertoire graphique est repensé par les sculpteurs dont le ciseau trouve pour l'interpréter des subtilités inouïes. Avec la *Diane* d'Anet qui ne devrait pas rester indéfiniment anonyme³⁸ et la *Fontaine des Innocents*³⁹, l'évolution est devenue irréversible : le nu dominateur de la fausse déesse et les transparences du drap mouillé « à la nymphe » sont les sommets des libertés de l'art profane recherchées par les Bellifontains. Le Tombeau de

³⁸ Il ne s'agit pas ici de la *Nymphe* de Fontainebleau en bronze fondue par Cellini et qui est aujourd'hui conservée au Louvre, mais d'une statue en marbre qui couronnait une fontaine du château d'Anet (construit par le grand architecte du règne d'Henri II, Philibert de l'Orme et qui se substitua à Fontainebleau après la mort de François 1^{er} en 1547), visiblement inspirée de ce bronze cellinien et qui est conservée aujourd'hui au musée du Louvre. De cette œuvre, d'abord attribuée à Jean Goujon, puis à Cellini lui-même, et enfin dernièrement à Germain Pilon, il existe deux représentations graphiques : un dessin à la plume et au lavis de Jacques Androuet du Cerceau aujourd'hui conservé au British Museum de Londres (reproduit dans *L'Ecole de Fontainebleau*, cit., n°113, p. 106-107 [notice de Rosalys Coope] et John Pope Hennessy, Photographies de David Finn et de Takashi Okamura, Traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan [Edition originale, New York, Abbeville Press, 1985], 1985, figure n° 46, p. 140) et un dessin à la plume qu'on a également attribué successivement à Jean Goujon, Cellini et Germain Pilon, mais qu'on a tendance aujourd'hui à croire l'œuvre d'un artiste bellifontain proche de Primatice (reproduit dans *L'Ecole de Fontainebleau*, cit., n°267, p. 231-233 [Notice de Roseline Bacou et S. Béguin]).

³⁹ Reconstituée de 1547 à 1549 par Jean Goujon sur une ancienne fontaine datant de Philippe Auguste, elle fut inaugurée le jour même de l'entrée solennelle du roi Henri II à Paris, le 16 juin 1549.

Henri II et Catherine à Saint-Denis, les *Vertus* de la châsse de sainte Geneviève⁴⁰ et tout ce qui résulte de l'accord de Germain Pilon avec le Primatice, constitue le même accomplissement dans l'art religieux⁴¹.

Comme on le voit, c'est à une entreprise de grande portée que Cellini est en fait associé et, au-delà des querelles un peu vaines sur la véracité factuelle des épisodes rapportées dans la *Vita*, on peu légitimement penser que l'un de ses intérêts majeurs est de nous permettre, au prix certes d'une lecture très attentive et documentée, s'attachant davantage à l'ancrage de son auteur dans la réalité artistique et culturelle de son temps qu'à ses fantaisies logomachiques et égotistes, de le mesurer.

Frank LA BRASCA

Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (CESR)
Université François Rabelais de Tours.

⁴⁰ Il s'agit de quatre représentations féminines en bois entourant une ancienne châsse placée derrière l'autel de l'église sainte Geneviève de Paris. Elles sont aujourd'hui conservées au Louvre et sont considérées comme un reflet « alourdi et tardif de l'art de Germain Pilon » (cf. notice de Michèle Beaulieu in *L'Ecole de Fontainebleau*, cit., n°549-550, p. 400).

⁴¹ André Chastel, *Fontainebleau. Formes et Symboles*, Préface à *L'Ecole de Fontainebleau*, cit., p. XIII-XXVIII : XIX.