

Avant-propos

“In punta di piè ’l Granchio arditò”

Cellini *a tutto tondo*

Au terme de cette Journée d’Études, plusieurs évidences positives s’imposent : au premier chef, la vitalité critique d’un Cellini, dont on est loin d’avoir épuisé les ressources.

Cellini se prête à de multiples lectures : des plus globales aux plus ponctuelles, des plus panoramiques aux plus techniques.

Il pourrait sembler artificiel de prêter aux différentes interventions une matrice commune ou d’harmoniser a posteriori des démarches individuelles.

On soulignera néanmoins les deux postulats ou priorités méthodologiques suivantes : *la Vita* sur laquelle ont porté bon nombre d’interventions n’est pas dissociable des *Rime* (Vittorio Gatto) ou des écrits techniques abordés par plusieurs communications (Thomas Golsenne, Corinne Lucas, Frédérique Dubard). Les trois pans de l’écriture cellinienne (autobiographique, poétique, technique ou *trattatistique*) constituent non seulement un matériau de première main, mais forment un tout, dont les divergences et convergences sont respectivement éclairantes. Les écrits techniques témoignent d’un engagement et d’une continuité intellectuelle, depuis la lettre de 1547 à Benedetto Varchi jusqu’aux traités publiés en 1568. Quant aux *Rime*, elles témoignent d’un investissement et de compétences littéraires longtemps occultées par le masque oralisé de la *Vita*.

La deuxième prémisse relève de l’évidence, même si, du fait des cloisonnements disciplinaires et de légitimes scrupules intellectuels, elle n’est pas si aisée à appliquer : l’artiste et l’écrivain ne sauraient être dissociés.

Au reste, ces deux blocs, compacts seulement en apparence (l’art et l’écriture) pourraient se ramifier en une myriade de discours spécifiques : l’orfèvre, le joaillier, le sculpteur, l’architecte, d’une part ; le narrateur, poète, *trattatista*, de l’autre.

Les différentes interventions ont montré que Cellini se prête aussi bien à des approches « classiques » (critique littéraire, histoire de l’Art, histoire tout court) qu’à des approches plus pointues. La culture médicale et astrologique de Cellini requerrait des investigations aussi fouillées que le

diptyque constitué par les deux interventions de Romain Descendre pour la culture judiciaire et de Matteo Residori pour « le ragioni » de Benvenuto. L'impact intellectuel sur Cellini de sa longue amitié avec Guido Guidi, dont la trajectoire franco-italienne fut si proche de la sienne, ne semble pas encore avoir attiré l'attention des chercheurs. De même, le lien entre Cellini et Benedetto Varchi excède largement le célèbre épisode du refus de correction et normalisation du texte cellinien. Nul doute que la lettre de 1547 constitue un *turning point* initiatique dans la vocation littéraire de Benvenuto, même si le ton et les idées de Cellini étaient déjà parfaitement mûrs et reconnaissables en 1547. Enfin, tout admiratif que Cellini fût de l'*auctoritas* littéraire et linguistique de Varchi, il ne s'en laissa jamais imposer sur le plan artistique et ne feignit pas de se rallier, comme Michel-Ange, à sa démonstration de la parité philosophique entre peinture et sculpture, dont les différences ne seraient qu'accidentelles.

Autre ramification des « études celliniennes » : la question de la réception de l'œuvre de Cellini, abordée dans cette journée par Philippe Simon, dont les vicissitudes, lourdes de conséquence, constituent un pôle d'intérêt en soi. Peut-être faut-il mettre en rapport la vitalité critique de Cellini avec cette réception tardive ou différée ? La critique a mis du temps à remonter la pente des préjugés ou des interdits qui ont confiné Cellini tantôt dans la confidentialité, tantôt dans une certaine marginalité.

Si Cellini est devenu, selon Nino Borsellino, un « classique »¹, au sens où il s'est désormais et *de facto* imposé, parmi les protagonistes de la Renaissance, ce classicisme sociologique ou statutaire relèverait sur le plan littéraire de l'anticlassicisme. Bref, Cellini serait un classique anticlassique ! Cet oxymore suffira à montrer à quel point Cellini, s'il se prête à une pluralité de lectures, est, en revanche, réfractaire aux étiquetages.

Dans le domaine artistique Cellini témoigne de la contiguïté entre classicisme, anticlassicisme, maniérisme et baroque. D'où la centralité du thème de l'imitation, étudiée par Pasquale Sabbatino, pour s'orienter dans ce labyrinthe de notions. Mais face à la puissance de feu cellinienne, les *ismes* blêmissent.

Cette irréductibilité de Cellini aux logiques d'appartenance tient à une personnalité, dont on sait qu'elle a donné lieu aux interprétations les plus extrêmes (de l'héroïque au pathologique, du romantique au sadique...),

¹ Nino Borsellino, *Cellini scrittore* in *Gli anticlassici del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1982.

mais, peut-être pourrait-on les rattacher, de façon moins arbitraire, à une mobilité qui serait structurelle et polymorphe.

Cellini ne cesse de traverser et de brouiller les frontières, au sens propre et figuré, entraînant, de ce fait, lecteurs et critiques, dans un nomadisme, des plus stimulants, sur le plan psychologique et intellectuel.

Un des apports majeurs de Cellini consiste dans son ouverture « internationale », comme l'a montré Corinne Lucas. Au couple italo-italien, Rome-Florence, l'orfèvre substitue le trio Florence-Venise-Paris. L'ouverture représentée par l'expérience française, laissera des traces considérables dans l'écriture et la pensée cellinienne : un changement de mentalité, dont témoigne, en particulier, ce laboratoire critique qu'est la langue² de Cellini, entre « toscan » et langues étrangères, langue parlée et écrite, langue littéraire et techniques...

Sur le plan historique, il ne serait pas difficile d'arguer que Cellini vit une époque de transition et que, tout désireux qu'il soit de ne pas poser en chroniqueur, son témoignage, tout biaisé et partiel qu'il soit, rend parfaitement compte de la crise sociale et morale qui secoue alors l'Italie de l'après sac de Rome.

Cette crise traverse Cellini et le dédouble, pour ainsi dire en « vertueux infortuné » qui n'est pas sans rappeler le Machiavel *post res perditas* et/ou en opposant de l'intérieur. Cellini se sent mis au bord, plus qu'au ban d'un monde auquel il appartient, pourtant, indéniablement (Frédérique Dubard). *Le Boschereccio* convertira en choix poétique et en posture philosophique ce sentiment de marginalisation³ : homme des bois à la ville ; un bois, qui relève, certes, du *topos* littéraire, mais pourrait aussi être un clin d'œil au « bellissimo bosco » de Fontainebleau, à moins qu'il n'évoque ces grottes maniéristes, théâtres rustiques, fictions naturalistes dans un monde artificiellement urbain.

Si Cellini peut être à la fois intégré et exclu, il se vit également en victime, tout en étant hors-la-loi. Le passage des frontières se configure, ici, comme transgression, légale ou morale, même si ces infractions ne font que rétablir une justice préalablement violée. Ainsi la transgression-réparation,

² Angela Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain : l'homme à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 75-98.

³ Frédérique Dubard, « *per essere Io Nato Uomo, adunque son Filosofo e poeta...* », Poésie et Philosophie *boschereccio* », in *Poésie et Philosophie*, Actes du colloque de Paris IV, organisé par Davide Luglio, novembre 2009.

telle qu'elle a été étudiée par Matteo Residori, vise-t-elle à redéfinir les frontières du Bien et du Mal.

Le genre constitue une autre frontière que Cellini traverse allégrement et *provocatoriamente*. La modernité du positionnement cellinien ainsi que la mobilité entre les deux sexes, à la faveur du travestissement, ont été abordés par Carlo Vecce et Bianca Concolino. Ce qui était coupable pour Michel-Ange est jeté à la face du lecteur. Cellini lève un tabou que Vasari s'était soigneusement gardé d'enfreindre.

Enfin, la frontière entre diabolique et divin est loin d'être tranchée ni d'un repérage aisé, comme l'a montré Alfredo Perifano. La foi de Cellini, semble elle-aussi « limite », à l'instar du comportement général de Cellini, dont il faut évoquer la cohérence comme antidote ou contrepoint à cette prolifération d'oxymores.

Cette cohérence tient à la subjectivité d'une position qui n'est pas désintéressée. La parole cellinienne est, de ce point de vue, très proche de celle de Machiavel. Elle est cernée par l'action : en amont, comme expérience ; en aval, comme frustration. L'impossibilité d'agir, dans l'*arte dello stato* comme dans celui de la sculpture, génère une écriture vécue comme un *ripiego* ; une écriture trempée par la nostalgie ou l'espoir de l'action.

La cohérence ressort, par ailleurs, des recoupements entre les différents écrits et les œuvres, dont les écrits sont aussi des écrins. Un des aspects les plus fascinants et « postmodernes » de l'œuvre cellinienne n'est-il pas son caractère virtuel ? De tangibles et réelles qu'elles étaient, ces œuvres fondues ou disparues n'ont plus d'autre existence que textuelle ; elle sont devenues potentielles et abstraites. La *Vita* est devenue une gigantesque *ecphrasis* d'œuvres perdues ou rêvées.

Deux autres frontières paraissent cruciales à la compréhension de l'écriture et de la pensée cellinienne : l'une passe par l'écrit et l'oral, l'autre, par la théorie et la pratique. Dans un cas, comme dans l'autre, Cellini opte pour un « entre deux », indissociable de sa position, et, pourrait-on dire, de sa personne. Ce qui pourrait paraître comme une séquelle d'inachèvement ou stigmatisme sociale – l'écriture oralisée de Cellini – s'est avéré une trouvaille littéraire, un gage de crédibilité, voire de pureté. Le timbre de voix a forgé un style.

Quant à la synthèse entre pratique et théorie prônée par Cellini, elle lui permet d'écarter un certain nombre de concurrents, renvoyant dos à dos

filosofanti et praticoni, pour revendiquer une théorie fondée sur une pratique (Carlo Vecce), qu'il serait le seul à pouvoir mettre en œuvre.

De même, Cellini transgresse les frontières entre les arts et les techniques, pratiquant l'orfèvrerie colossale et la sculpture miniature, revendiquant pour un genre « mineur » un statut paritaire avec les trois arts « majeurs » : peinture, architecture et sculpture. Il s'agit ni plus ni moins de redéfinir les frontières disciplinaires, la carte des Beaux Arts magistralement dessinée par Vasari. C'est ainsi qu'on peut sculpter à coups de canon, selon l'expression de Thomas Glossienne, car c'est la même *virtus* qui œuvre dans l'atelier du Petit-Nesle et depuis les bastions du Château Saint-Ange.

La revue de toutes ces fausses contradictions fait apparaître à quel point Cellini ne se prête pas à un discours unilatéral, tranché et tranchant, en dépit de l'image expéditive et à l'emporte-pièce qu'il a pu forger de lui-même. Cellini n'est pas à prendre ou à laisser. Il se situe, au contraire, dans un entre-deux structurel et polymorphique.

Tout inconfortable que soit cette position liminaire pour le Cellini historique, sa *virtus* littéraire naît de ce hiatus douloureux entre la réalité et son devoir-être. Elle a le mérite herméneutique de prévenir toute classification hâtive ou sommaire. C'est un peu comme si Cellini échappait au principe de contradiction qu'il ne cesserait de déjouer ou de bafouer *volens nolens* : partisan des Anciens et des Modernes, médicéen et critique du Duc, geignard et hâbleur, odieux et touchant, surhomme et raté... On pourrait multiplier à l'infini ces oxymores, mais plutôt que réduire ces contradictions, on préférera tourner autour.

Comme l'écrivait André Chastel en 1986, presque sous forme de boutade, grâce « à la *Vita* Benvenuto Cellini est devenu l'orfèvre le plus célèbre du monde⁴ ». L'artiste écrivain – qui donnait aux noms propres une puissante charge de signifiés dans ses écrits – ne prête-t-il pas son nom aujourd'hui à une collection de montres dont la marque est mondialement connue et dont les modèles Cellinium, Cellissima sont autant de déclinaisons du nom de Benvenuto ? De quoi faire se retourner dans sa tombe celui pour qui l'objet d'art était une œuvre unique !

La formule, la presque boutade apparemment s'est donc avérée ne pas en être vraiment une ! Mais il est assurément comique que l'on prête à

⁴ André Chastel, « Présentation », in *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1571)*, Paris, Scala, 1986, p. II.

Cellini des objets fabriqués en séries, alors qu'il a ferrailé plus vigoureusement que tous les autres en son temps pour imposer le statut d'œuvres uniques aux objets qu'il créait.

Mais ce n'est là que le dernier rebondissement en date d'une réception de l'ensemble de la production cellinienne qui fut aussi insolite, inattendue que tardive, comme l'article de Philippe Simon le fait bien apparaître.

L'unité cellinienne, qui réside dans l'impossibilité de demeurer à l'intérieur de frontières de quelque nature qu'elles soient, se loge aussi dans la relation que l'artiste écrivain instaure entre son être et ses œuvres. Une ultime frontière, que Cellini conteste, est peut-être celle qui sépare l'artiste de l'objet qu'il crée. La complexité de l'histoire de la réception de Cellini tient aussi à cette particularité de sa production écrite.

Plus encore que ses contemporains, Cellini *anthropomorphise* sa production artistique, appelant ses créations « i miei figliuoli ». Dans la *Vita*, il évoque volontiers ses projets, c'est-à-dire tout ce qui est de l'ordre de la conception, ainsi que ce qui se rapporte à la réalisation de ses œuvres, c'est-à-dire à leur gestation (pour le *Persée*, on peut parler même d'accouchement), mais il s'attarde peu ou pas sur la description de ses ouvrages une fois terminés. Peut-être parce qu'ils sont désormais détachés de lui et lui échappent à jamais. Cela est une réalité objective pour les travaux d'orfèvrerie destinés à un usage privé, qui disparaissent de sa vue sitôt qu'ils sont achevés, comme le dit Carlo Vecce qui ajoute que Cellini est très attaché « alla roba », aux choses, qui sont la substance de son art. Et le chercheur précise que les écrits celliniens en vers et en prose rendent compte du trouble suscité par ce balancement concernant le statut des objets qu'il crée. Cellini, en effet, exprime en termes personnels et intimes – ce qui n'était pas dans les usages de son temps – l'un des grands tournants que vit la société de cette époque dans l'approche des objets d'art en train de devenir des objets d'Art⁵. Ses écrits permettent de prendre la mesure des perturbations suscitées par la naissance de ce statut nouveau.

La métamorphose de l'objet (entendu au sens large de produit intellectuel, qu'il s'agisse d'œuvres écrites ou figuratives), désormais chargé de sens et de vie, et possession de l'artiste, malgré son appartenance à celui qui l'a commandé, est évoquée dans la plupart des articles de ces Actes.

⁵ Nous empruntons l'expression au titre d'un récent ouvrage d'Édouard Pommier (*Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007).

Bianca Concolino montre combien l'auteur de la *Vita* dramatise, par des procédés de théâtralisation du récit, sa volonté d'imposer ce changement. Romain Descendre met en évidence l'utilisation que fait Cellini de sa connaissance de la langue juridique pour « ouvrir la voie à la notion moderne de droit d'auteur ». Frédérique Dubard évoque la guerre de l'orfèvre sculpteur contre le travail vite expédié, voire bâclé, qui rapprocherait l'objet créé d'un produit banalement artisanal. Corinne Lucas étudie la relation intime qu'entretient Cellini avec la matière qui serait comme la chair de l'œuvre. En fait, comme l'écrit Vittorio Gatto, Cellini est « l'un des premiers à poser la question de l'autonomie de l'artiste par rapport aux commanditaires laïques ou ecclésiastiques ». Cette aspiration à l'autonomie de l'artiste et à la maîtrise de ses créations, constamment contrariée, est source de déchirements, qui se traduisent par une écriture où se manifeste « un effort constant de raffinement linguistique et stylistique ». Cellini vit douloureusement les résistances auxquelles il se heurte lorsqu'il veut imposer leur nouveau statut aux objets qu'il crée. Ainsi adressa-t-il au duc de Médicis en 1562 une supplique émouvante, afin de récupérer – même en le payant – un *calice d'oro* qu'il n'avait pas terminé et que détenait Côme de Médicis et, sans doute, enragea-t-il lorsqu'il sut que cet objet avait été achevé par un autre artiste, avant d'être offert par le duc au pape Pie V.

Si dans la Florence ducale, on reconnaît désormais la valeur intellectuelle des œuvres d'art, notamment grâce aux initiatives de Benedetto Varchi et à la publication des *Vies* de Vasari, il n'en est pas moins vrai que les bailleurs de fonds ne l'entendent pas de cette oreille. L'autorité de ces derniers s'exerce sans partage sur les artistes, en particulier sur les sculpteurs, comme Cellini, qui, à cause du coût élevé des matières premières utilisées (marbre, bronze, argent) dépendent plus que les peintres du bon vouloir des commanditaires. Ces contraintes et ces empêchements nourrissent l'écriture cellinienne et le sentiment de révolte qui l'anime s'exprime davantage sous l'angle professionnel dans les *Rime* que dans la *Vita*. Dans ses poésies, Cellini dit à la fois le désarroi de l'artiste qui n'est pas entendu et le refus que d'autres que des artistes puissent parler de leur métier.

En revanche, dans la *Vita*, la révolte s'assortit d'un plaidoyer et d'un réquisitoire, comme le met en évidence Matteo Residori, qui examine les « ragioni » de Benvenuto, soulignant combien le discours sur l'artiste professionnel est inséparable de celui sur l'homme Cellini. Nombre

d'épisodes analysés par Residori illustrent la vengeance du juste et le sacrifice de l'innocent, dans une logique qui s'apparente plus à la rhétorique judiciaire qu'à l'autobiographie. Mais avec Cellini tout discours a toujours son pendant visuel, même lorsque l'image est tracée avec des mots. Ainsi, recourant aux ascendants zodiacaux de Côme et de lui-même, se met-il en scène, dans l'une de ses poésies, sous la forme d'un crabe se hissant sur la pointe des pieds (« In punta di piè 'l granchio ardito »⁶), afin d'expliquer « le sue ragioni » à l'humanité entière, mais plus particulièrement al « bellissimo capricorno », le duc de Médicis, au service de qui il fut employé à partir de 1554.

Les causes du mal-être qui l'habite se traduisent, dans ses *Rime*, par des images frappantes, qui proviennent de sa pratique artistique et de ce que Thomas Golsenne appelle joliment « sa pensée ornementale », par exemple lorsque l'irascible orfèvre sculpteur déclare être un homme qui « dentro [ha] la carne e di fuor l'ossa »⁷, une belle manière de définir ses rapports au monde extérieur. En ce sens, son écriture est marquée par l'empreinte profonde de son métier.

Mais l'une des causes du mal-être cellinien est liée aux contradictions dans lesquelles, au-delà de sa personne et de son caractère, se trouvent impliqués les artistes de son temps. Le nœud problématique concerne les rapports entre l'art et l'argent. L'orfèvrerie, comme le précise Thomas Golsenne, est un art lié au luxe dispendieux de la vie de cour, la sculpture l'est plus encore, qu'elle soit publique ou privée. Cellini, comme bien d'autres artistes, vit douloureusement une contradiction inhérente à l'évolution du statut social des arts, dont ses écrits témoignent amplement. Dans la *Vita*, d'un côté, Benvenuto exalte le prix de ses travaux, ferraille contre ses commanditaires afin d'obtenir des émoluments plus conséquents pour son labeur, tempête contre les sommes promises qui ne lui sont pas versées. De l'autre côté, il proclame qu'il ne désire comme rémunération que la reconnaissance de ceux pour qui il travaille. Il veut par là signifier que ses œuvres ont une valeur inestimable qu'aucune espèce sonnante et trébuchante ne pourra jamais payer. Nombre d'épisodes de la *Vita* clament la « gratuité » du travail de l'artiste, enregistrent la notion nouvelle d'art pour l'art et ce, au moment même où s'institutionnalise, à une échelle

⁶ Benvenuto Cellini, *Rime*, Introduzione e commento di Vittorio Gatto, Roma, Archivio Guido Izzì, 2001, 87, p. 138.

⁷ B. Cellini, *Rime*, *op. cit.*, 85, p. 131.

européenne, la commercialisation des objets d'art, notamment à travers le collectionnisme et le marché qu'il implique. Cellini vit avec rage et douleur cette situation nouvelle qui est celle – paradoxale – des cotations financières de l'ineffable, ou, du moins de l'inestimable (au sens propre du terme) artistique.

Cellini, sauf erreur est sans doute le seul à exprimer avec autant d'intensité cette déchirante situation sur laquelle débouchent bien des analyses ou remarques formulées lors de cette Journée d'étude qui a cherché à examiner « L'arte, la roba, l'anima e lo onore »⁸ de l'orfèvre sculpteur.

Frédérique DUBARD DE GAILLARBOIS
Corinne LUCAS FIORATO

⁸ B. Cellini, *Rime, op. cit.*, 25, p. 44.

RÉSUMÉS

Vittorio GATTO

Le Rime di Benvenuto Cellini tra vita e letteratura

Intellettuale d'opposizione nell'Italia del Cinquecento, il Cellini pone tra i primi il problema dell'autonomia dell'artista nei confronti della committenza laica o ecclesiastica in quell'età contraddittoria dominata dal potere delle corti.

Il suo tentativo di contrastare l'arbitrio dei principi e gli inconvenienti del mecenatismo si manifesta, dopo aver perduto il favore del duca Cosimo, solo nella pagina scritta, unica occupazione cui poteva ancora cimentarsi.

Dalla sua scelta consapevole della scrittura come equivalente di quelle arti visive di cui era stato maestro ammirato e invidiato, scaturisce la letterarietà dell'opera sua, tanto più evidente quanto più si manifesta in essa un costante sforzo di raffinamento linguistico e stilistico.

In questo suo sforzo l'esperienza delle *Rime* definite per vezzo boschereccie, cioè rustiche, ma tormentate e sofferte come poche altre nel pur ampio panorama della lirica del XVI Secolo, assume un ruolo sul quale sarebbe utile si rivolgesse ancora l'indagine degli studiosi.

Bianca CONCOLINO

La scena nel testo. La teatralizzazione del racconto in alcuni episodi della Vita di B. Cellini

La genesi della *Vita* segue un percorso atipico, con la copertura *nonchalante* di una scrittura cominciata, poi interrotta perché considerata una perdita di tempo e un peccato di « smisurata vanità » e poi ripresa ma non direttamente bensì sotto la dettatura a un giovane garzone di bottega. Questa scrittura « indiretta » implica naturalmente una distanza tra colui che racconta e detta e colui che ascolta e scrive, e introduce una nozione teatralizzante nel discorso che si auto-rappresenta nel momento stesso in cui viene enunciato. Inevitabile, a questo punto, lo sdoppiamento più volte

sottolineato tra l'io narrante, l'autore, che non è però materialmente scrittore, e il personaggio-protagonista della *Vita*. Cellini, insomma, mette in scena Benvenuto e ci offre il privilège di « vedere » i moments eccezionaux de sa vie, focalizzandoli e rappresentandoli attraverso la teatralizzazione du discours.

Alfredo PERIFANO

« Quel diavolo di Benvenuto ! »

Cet article propose de montrer que dans la *Vita* le « diabolique » ne désigne pas un état de péché du protagoniste Benvenuto qui deviendrait alors une sorte de serviteur du démon. À l'exception d'une référence claire et explicite aux puissances de l'enfer, « diavolo » et le champ sémantique s'y rapportant n'ont en effet dans la *Vita*, aucune connotation surnaturelle ou « satanique » et ne sont qu'un révélateur, parmi d'autres, du caractère d'homme d'exception que Cellini dans sa biographie attribue à Benvenuto.

Matteo RESIDORI

Le ragioni di Benvenuto. Giustizia e retorica giudiziaria nella « Vita » di Cellini

L'étude de deux épisodes situés au début de la *Vita* (I VIII-X) permet de dégager les deux paradigmes qui structurent le discours sur la justice tout au long l'œuvre de Cellini : la *vengeance du juste* et le *sacrifice de l'innocent*. Après avoir passé en revue quelques épisodes de vengeance divine ou humaine, l'article se penche sur les stratégies narratives et rhétoriques qui légitiment l'appel incessant du narrateur de la *Vita* à une justice réparatrice. Mis en scène comme autant de procès, les nombreux épisodes conflictuels qui forment le tissu même de l'œuvre culminent souvent dans les exploits oratoires d'un héros qui manie avec aisance la rhétorique judiciaire afin de « dire le sue ragioni » – à savoir, et tout à la fois, de prouver son innocence, démontrer sa valeur intellectuelle, dresser une comptabilité matérielle et morale absolument irréprochable. L'importance de ces inflexions judiciaires n'étant pas moindre dans la voix du narrateur de la *Vita* que dans celle de son héros, on peut s'interroger sur le statut général de l'œuvre de Cellini, qui semble à plusieurs égards plus proche du plaidoyer ou du « *memoriale* » que de l'autobiographie. C'est à

cette question qu'est consacrée la dernière partie de l'article, par le biais notamment d'une lecture de l'épisode de l'emprisonnement de Benvenuto (I CXV-CXXVIII) tendant à montrer qu'il ne comporte en rien une 'conversion' du héros.

Romain DESCENDRE

« Gli uomini come Benvenuto non hanno da essere ubrigati alla legge »
Art, droit et politique dans la Vita de Cellini

Les thématiques juridiques ont dans la *Vita* une présence capillaire et multiforme. Elles ne reflètent pas seulement les innombrables affaires judiciaires qui ont conduit Cellini à comparaître face à des tribunaux criminels et civils, mais expriment une constante exigence de justice qui se traduit par un jeu incessant entre offenses et injustices subies (*ingiurie*), causes à plaider et droits à défendre (*ragioni*), réparations à obtenir y compris par des moyens violents (*vendette*). A un autre niveau, celui de la construction de la figure de Benvenuto artiste souverain, la langue du droit commun public joue un rôle décisif. Cellini se sert en effet de formules du *Corpus iuris civilis*, très prisées par l'absolutisme naissant, pour affirmer la souveraineté de son personnage artiste et créer pour lui un régime dérogatoire équivalent à celui des princes. C'est bien parce qu'elle est la langue de l'expérience du pouvoir dans les cours et les chancelleries que la langue juridique apparaît subrepticement dans la *Vita* et contribue à y définir l'identité même de l'artiste.

Carlo VECCE

Cellini, le parole e le cose

L'endiadi 'parole e cose', in relazione di reciprocità o di opposizione, è nel cuore della scrittura celliniana, riflesso di un problema fortemente sentito da tutti i suoi contemporanei. In un'età complessa di crisi della società e delle forme della comunicazione, Cellini sente il bisogno di servirsi delle parole, per superare le difficoltà di espressione per mezzo dei linguaggi artistici, e soprattutto per dare voce ad una personale crisi di rapporto con la realtà. Questa lettura 'foucaultiana' della *Vita* permette di individuare, a livello di lessico, i livelli fondamentali dell'epistémé dell'autore : il linguaggio (la parola, la comunicazione, l'espressione), la vita (il corpo, la dimensione puramente fisica e biologica, la malattia, il dolore,

la sessualità), e la ricchezza (la sfera economica, il denaro, il possesso, la 'roba').

Frédérique DUBARD DE GAILLARBOIS

Le cagnaccio et le botolo : Dialogue d'artistes ou portrait croisé de Cellini et de Vasari

Cet article propose un portrait croisé de Benvenuto Cellini et Giorgio Vasari, sur la base de leurs témoignages directs. L'objet est de remettre en cause un tropisme critique favorable à l'élégante impartialité vasarienne au regard de la virulence cellinienne. On opposera le traitement architecturalement réductionniste de Cellini par Vasari au portrait au vitriol de Vasari par Cellini, aussi laid au physique qu'au moral. Si Vasari devient une *macchietta* grotesque de la *Vita*, Vasari est également présent dans les deux autres pans de l'écriture cellinienne : dans les *Rime* où il fait office de tenant de la peinture, dans la continuité des rôles distribués dans l'enquête varchienne de 1547, mais aussi dans les écrits techniques, où, sans être jamais nommé, il devient avec Vincenzo Borghini, la cible des polémiques contre les « filosofanti » et le travail bâclé d'un Vasari, auteur de spectaculaires tours de force contre la montre. Plus radicalement, les écrits techniques de Cellini ébauchent un système des Beaux-arts alternatif à celui de Vasari, dont la pièce maîtresse serait le *ridimensionamento* du dessin.

Thomas GOLSENNE

L'homme qui sculptait à coups de canons. La pensée ornementale de Cellini

On lit souvent que la carrière de Cellini suit une progression : d'orfèvre il deviendrait sculpteur, d'artisan il deviendrait artiste. C'est le point de vue florentin, vasarien, sur son œuvre. Mais quel est le point de vue cellinien ? L'orfèvrerie et l'ornement sont-ils vraiment secondaires dans ses traités, dans la *Vita*, et surtout dans ses œuvres ? La réponse que cet article donne à cette question est négative. Jusqu'au bout, Cellini est resté un orfèvre, fier de l'être, cherchant à établir l'orfèvrerie comme le quatrième art du *disegno* au sein de l'Accademia éponyme. Dans ses traités techniques, orfèvrerie et sculpture ne s'opposent pas comme art appliqué et art libéral,

mais sont envisagées sous le même angle technique et matérialiste. Enfin, d'une manière générale, l'ornement chez Cellini est beaucoup plus qu'un accessoire : le *médium* par lequel l'artiste peut exprimer sa *virtù*, libérer sa puissance.

Philippe SIMON

La Vita de Benvenuto Cellini dans les histoires de la littérature italienne au XIX^{ème} siècle

Dans cette communication, nous avons voulu nous interroger sur l'évolution de l'image de B. Cellini et de sa *Vita* en Italie entre la fin du XVIII^{ème} et la fin du XIX^{ème}. Dans l'énorme masse de travaux et études diverses lui étant consacrés alors, attestant de l'ampleur de l'intérêt que suscitent non seulement ses œuvres d'art mais également ses écrits, nous avons choisi d'analyser la place que quelques-unes des histoires littéraires les plus répandues à cette époque lui ont donné, spécialement en tant qu'écrivain. Il ressort de cette étude que Benvenuto Cellini, tout d'abord encensé ou critiqué par les uns pour ses excès ou encore ignoré par quelques autres, a fini par devenir, à l'époque du *Risorgimento*, un des héros un peu ambigus du panthéon littéraire italien.