

LE CAGNACCIO ET LE BOTOLO

DIALOGUE D'ARTISTES OU PORTRAIT CROISÉ DE CELLINI ET DE VASARI

Le titre de cette intervention pourrait induire en erreur, car c'est moins d'un duo que d'un trio qu'il faudrait parler. En effet, si Cellini, dans l'un de ses vers, traita bien Vasari de « botolo »¹ (roquet), l'appellatif de « cagnaccio »² (clébard) revient à Vincenzo Borghini³, dont le « fratesco furore »⁴ eût pu rivaliser avec la véhémence cellinienne. Au duo-duel Cellini-Vasari, il conviendrait partant de substituer un trio Cellini-Vasari-Borghini ; ce même Borghini, dont Vasari n'aurait été, selon Cellini, que « l'empio e crudel botolo ».

On objectera néanmoins que Vasari ne suivit pas les directives du « troisième homme »⁵, l'incitant à exclure Cellini d'une compagnie qu'il eût

¹ « [...] non dico di Benvenuto che, stimandolo pazzo spacciato, io non me ne tengo un conto come proprio se un di que'cagnacci da beccaio abbaiasse » (11/7/1564), in Piero Calamandrei, « Benvenuto Cellini, il pittore e il frate », in *Scritti e inediti celliniani*, a cura di Carlo Cordié, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 121.

² « Mi noia sol de' Nocenti 'l Priore, / e l'empio botol suo crudel Giorgetto: / par che sol questi Iddio abbia eletto / per far nel mondo d'ogni sorte errore » (Benvenuto Cellini, *Rime*, Introduzione e commento a cura di Vittorio Gatto, Archivio Guido Izzi, 2001, Frammento 127, p. 194).

³ Borghini traita également Cellini de « pecora », de porc, d'âne. Cf. Alessandro Del Vita, *Rapporti e contrasti fra artisti nel Rinascimento*, Arezzo, Edizione Rinascimento, 1958, p. 22. Ces témoignages montrent que Cellini était loin d'avoir le monopole de la virulence verbale. Par ailleurs, les échanges d'insultes pourraient participer d'un rite social, entre jeu et polémique, d'un « sport » professionnel et « local », dont il ne faut peut-être pas surestimer l'acrimonie.

⁴ « Alle quali parole il detto Priore con molto maggior *fratesco furore* rispose : Voi state freschi, scultori : io voglio così et non vi mangerete questi pittori, i virtuosi pittori. » Extrait d'une lettre de Cellini cité in *Ricordi prose e poesie di Benvenuto Cellini con documenti...raccolti e pubblicati dal dottor Francesco Tassi*, Firenze, presso Guglielmo Piatti, vol. III, 1825, p. 115.

⁵ Sur Borghini et Cellini, voir Corinne Lucas, « L'artiste et l'écriture : *Il dire et il fare* dans les écrits de Cellini », in *Culture et professions en Italie (XVe-XVIIe siècles)*, « Cahiers de la Renaissance italienne » n° 2, Etudes réunies par Adelin Charles Fiorato, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 80-84.

déparé : « Parmi bene che voi vogliate vituperare quel vostro libro volendovi mescolare quel porco di Benvenuto con tanti uomini dabbene »⁶.

« Fratesco furore » à part, les quelques critiques qui se sont penchés sur cette querelle ont généralement rendu hommage à l'impartialité⁷ et à l'impassibilité de Vasari, la virulence, l'incorrection celliniennes ne semblant que mieux faire ressortir la maîtrise de soi ou le flegme d'un Vasari, capable non seulement de ne pas riposter aux basses attaques et aux insultes, mais de rendre un hommage élégamment objectif à son adversaire.

L'on ne saurait s'immiscer dans cette querelle sans pour autant abonder dans le sens de ce tropisme critique⁸. D'une part, les documents

⁶ Cité in P. Calamandrei, *op. cit.*, p. 152.

⁷ De Filippo Baldinucci, convaincu que Vasari n'aurait pas écrit les lignes qu'il consacra à Cellini s'il avait lu ce qui le concernait dans la *Vita* (« Di questo manoscritto, parlando pure del Cellino, fecene menzione il Vasari, ma il detto Vasari, che pure seppe essere al mondo, quest'opera, per mio avviso, non la vide e non la lesse; perché se ciò fosse seguito egli vi avrebbe trovato una certa maniera di parlare della propria persona sua ; che io non so poi come gli fosse potuto venir fatto il dire del Cellino, anche così in generale, tanto bene, quanto ei ne disse ; se noi non volessimo credere che ciò egli facesse per rendergli bene per male, o veramente perch'e' n'avesse paura, perché egli era un uomo delle mani, e di tal sorta di colore, come noi sogliamo dire, che fanno egualmente scuotere le acerbe e le mature; ma ciò sia detto per passaggio») (cité in *Ricordi prose e poesie con documenti...raccolti e pubblicati dal dottor Francesco Tassi*, ed. F. Tassi, Firenze, Guglielmo Piatti, 1829, vol. III) à Milanese : « leggendo la Vita che di sè scrisse Benvenuto Cellini, si conosce ch'ei vedeva di mal occhio il Vasari, poichè lo nomina sempre con disprezzo, ed è ragionevole il supporre che, stravagante e salvatico come egli era, non avrà usato praticando con lui modi assai cortesi : con tutto ciò il Vasari parla di Benvenuto coll'imparzialità degna di uno storico, e da'suoi scritti niuno può accorgersi che tra loro ci fosse amarezza » (Gaetano Milanese, *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze, Sansoni, 1906, p. 623). De Calamandrei : « Povero Vasari ! Non soltanto gli toccò questo epiteto di « botolo », allusione dantesca alla sua nascita aretina, accompagnato da quei due aggettivi di « impio » e « crudele », che Giorgio uomo proprio non si meritava ; ma anche come pittore non meritava d'essere trattato così. Benvenuto, aduggiato da queste sue ombrosità senili, che gli facevano considerare il Vasari addirittura come mandato da Dio a rappresentare nel mondo la pittura brutta, non poteva certo essere un apprezzatore imparziale e sereno della sua arte » (P. Calamandrei, *op. cit.*, p. 121) à Schlosser : « Ma bisogna notare con quanta misura e quanta giustizia egli giudichi i suoi contemporanei e rivali come il Cellini o il Bandinelli, essi non l'hanno sempre pagato d'uguale moneta e questo sia detto specialmente per il Cellini » (Julius von Schlosser, *La letteratura artistica, Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia, 1997, p. 308), en passant par A. Del Vita : « non venne meno al suo dovere di critico e di storico » (Alessandro Del Vita, *op. cit.*).

allégués par les mêmes Del Vita et Calamandrei montrent que Cellini fut en butte à une hostilité, voire à une agressivité formulée dans des registres (caricaturisation, animalisation) très proches de ceux que pratiqua le même Cellini, que Vasari, en dépit de l'image paisible, altruiste et consensuelle qu'il façonna de lui-même dans les *Vite*, était loin de faire l'unanimité⁹. En outre, les faits montrent que Cellini fit bien l'objet d'une marginalisation progressive, n'obtenant après 1554 aucunes commandes d'importance, n'étant sollicité que pour des tâches marginales et, au mieux, symboliques, bref, qu'il pourrait avoir été l'objet d'une agressivité effective, dont l'agressivité verbale, - l'arme du faible ?- de *la Vita* ou des *Rime* pourrait être l'écho.

De fait, on opposerait volontiers l'agressivité voyante et déclarée de Cellini à celle larvée de Vasari ou bien l'agressivité pittoresque et haute en couleurs du premier à celle architecturale du second.

Cellini et Vasari ayant écrit l'un sur l'autre, on dispose d'une matière première exceptionnelle et non filtrée qu'on privilégiera dans cette étude en se focalisant sur les aspects qui ont été le moins sollicités par la critique.

Cellini est présent dans plusieurs *Vies* de Vasari ; une présence modeste, mais diffuse, dont les implications et recoupements n'ont pas fait l'objet d'une étude systématique. Trois d'entre elles sont des *Vies* collectives : *Vita d'Alfonso Lombardi ferrarese, di Michelagnolo da Siena e di Girolamo S. Croce napoletano, scultori, e di Dosso e Battista, pittori*

⁸ À l'encontre duquel allait déjà l'article de C. Lucas (« L'artiste et l'écriture : *Il dire et il fare* dans les écrits de Cellini », cit., p. 85-86).

⁹ Si la madrigalessa de Grazzini est connue, elle est plus souvent citée pour son illustration du tempérament cellinien que pour son éreintement de Vasari : « Vivo vorrei Benvenuto Cellini / Che senz'alcun ritegno e barbazzale / delle cose malfatte dicea male ; / [...] certo non capirebbe or nelle pelle, / In tal guisa dipintala [la Cupola] veggendo, / E saltando, e correndo, e fulminando, / s'andrebbe querelando / E per tutto gridando ad alta voce, / Giogin d'Arezzo metterebbe in croce, / oggi universalmente odiato dalla gente / quasi pubblico ladro o assassino . / Il popol Fiorentino / non sarà mai di lamentarsi stanco / Se forse un dì non se le dà di bianco » (cité in *Notizie letterarie, ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia fiorentina*. Parte prima, In Firenze, per Piero Martini, 1700, p. 185). On peut rapprocher ces vers des sonnets satiriques mentionnés par Bandinelli dans son *Memoriale* : « contro al Vasari, non essendo abile nel disegno a sciormi le scarpe né essere mio discepolo, voleva fare del saccente e del saputo, onde io più volte gli mostrai la buassaggine, [...] Giorgio in ciò non sapeva dove si avessi il capo, e questo avvenne ancora in altre occasioni, onde mi odiava a morte, mi biasimava e detraeva, ma alla sfuggiasca, perchè aveva paura di me » (Baccio Bandinelli, *Il Memoriale*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Milano, Ricciardi, 1974, II, p. 1382).

ferraresi » (Torrentiniana et Giuntina); *Vita di Valerio Vicentino, Di Giovanni di Castel Bolognese, di Matteo dal Nasaro veronese e d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioi*; *Vita di Michelagnolo Buonarruoti fiorentino, pittore, scultore et architetto*; *Vita di Giovanfrancesco Rustichi, scultore et architetto fiorentino Rustici*; *Vita di Baccio Bandinelli, scultore fiorentino*; *Degl'Accademici del disegno, pittori, scultori et architetti, e dell'opere loro, e prima del Bronzino*.

Quant à Vasari, il est également présent dans les trois pans de l'écriture cellinienne – autobiographique, poétique et technique –. Dans la *Vita*, Vasari apparaît dans trois épisodes qui fournissent un portrait échelonné dans le temps, présentant les facettes différentes d'un personnage, dont le fil conducteur serait la déloyauté pour ne pas dire *lo squallore*.

L'on confrontera la manière dont chacun est appréhendé par l'autre, « réduit » et restitué, Cellini ne « cellinise » pas moins Vasari que ce dernier ne « vasarise » Cellini.

Si Vasari académise Cellini et rogne tout ce qui dépasse de la vie et de la carrière cellinienne, le traitement cellinien de Vasari est entaché d'un tabou magistral : les *Vies* ne sont jamais citées. À lire Cellini, Vasari n'aurait pas écrit un traître mot ; un silence cellinien qui vaut bien les réticences vasariennes.

Plus que la stylistique ou la rhétorique, ce sont des considérations d'ordre topologique ou quantitative qui permettent d'appréhender et de mesurer le traitement réductionniste de Cellini par Vasari.

Cellini apparaît, notoirement, dans la troisième partie de la *Giuntina*, comportant, à l'encontre de la première édition, un certain nombre d'artistes contemporains. Contrairement à plusieurs de ses contemporains et à plus d'un artiste mentionné dans sa propre *Vita*¹⁰, Cellini n'eut pas droit à une

¹⁰ Tels Tribolo, Baccio Bandinelli, Giuliano Bugiardini, Pontormo, Rosso fiorentino, Francesco Primaticcio, Iacopo Sansovino, Giorgio Vasari. Non seulement, Vasari réserve à Bronzino un traitement quantitatif et qualitativement autrement flatteur, celui-ci apparaissant comme le maître d'une lignée d'élèves, alors que Cellini, premier des sculpteurs, du fait de son âge, est isolé, sans maître ni disciples. Il ne fait pas école, ce qui constitue dans le système vasarien valorisant au premier chef la transmission une différence et un stigmat. Giulia Dell'Aquila précise : « Al Cellini tuttavia, il Vasari non riconosce il privilegio della discendenza da un maestro, e del magistero su qualche allievo » et elle cite un certain nombre de maîtres (Michelangelo Bandinelli, Marccone, Francesco Castoro, Ulivieri della Chiostra, Gian Battista del tasso, Paolo Arsago, Francesco Salimbene), tandis que les Poggini auraient pu légitimement faire figure d'élèves (Giulia Dell'Aquila, « *Con*

« vie » autonome. Non seulement Cellini n'avait pas, selon Vasari, la stature ou l'étoffe qui justifiait un chapitre *a sé*, mais il est intégré dans un chapitre collectif, consacré aux Académiciens. Cellini entretint des relations pour le moins ambivalentes avec cette institution pilotée par le « couple » Borghini-Vasari, ne mentionnant, du reste, nulle part, dans sa *Vita*, son appartenance à cette Académie, comme si elle ne faisait pas partie de son histoire et ne constituait pas un titre de fierté.

Du point de vue vasarien, l'opération semble des plus ambiguës. D'un côté, Vasari « minore » Cellini en ne lui consacrant pas une « vie », de l'autre, il se l'approprie, en l'associant à un « collectif » artistique étroitement lié à sa personne et à sa création, l'Académie du Dessin, à moins que ce ne soit la position de Cellini qui ne soit peu claire¹¹.

Ainsi Cellini figure-t-il¹² dans le très officiel et très politique *tondo* du Palazzo Vecchio représentant Cosimo au milieu de ses artistes. De même compte-t-il parmi les membres fondateurs de l'Académie¹³ et, partant, dans le chapitre des Académiciens de la *Giuntina*. Mieux encore, il sera nommé

artifizio maravigliosissimo. Benvenuto Cellini nelle biografie d'artisti tra cinquecento e settecento », *Letteratura e arte*, 2003, p. 236-237). Voir aussi ce poème de Varchi à Domenico Poggini : « Voi che seguendo del mio gran Cellino / Per sì stretto sentier l'orme onorate » (cité in *Notizie... op. cit.*, p. 212).

¹¹ Cellini fait partie des membres fondateurs de cette Académie de Dessin (1563), dont l'objectif initial était une chapelle votive réservée aux artistes; idée d'un disciple de Michel-Ange, Montorsoli, dans la continuité de laquelle s'inscrivaient parfaitement les funérailles de Michel-Ange (1564); tremplin symbolique de la néo-Académie. De fait, cette même Académie organisera aussi les funérailles de Cellini (1571), imprimant ainsi un sceau final sur ce membre turbulent.

¹² Cellini apparaît comme *dentro* et *fuori*, une position liminaire des plus inconfortables, dont il faut reconnaître à Vasari le mérite d'avoir magistralement rendu cette quadrature du cercle psychologique.

¹³ Une certaine production poétique de Cellini pourrait apporter de l'eau au moulin d'un Cellini « para-académique », lié aux membres de l'Accademia fiorentina, bien qu'il ait fait partie des Umidi, exclus en 1547. On sait l'importance de Benedetto Varchi comme référent poétique et littéraire de Cellini. Or, celui-ci joua non seulement un rôle de premier plan et de longue durée, comme Consul, dans l'Académie florentine, mais influença sensiblement Cellini, comme l'attestent, par exemple, les deux compositions, intitulées *Sogni* (LXXXIV, LXXXV); sorte de variantes celliniennes des *Lezioni* varchiennes données à l'Académie, sous forme de commentaires philosophiques de deux *sonetti caudati*; deux compositions para-académiques entre l'hommage et la parodie (Frédérique Dubard de Gaillarbois, « “Per esser io nato uomo, adunque sono filosofo e poeta” Filosofia e poesia boscherece », Colloque « Poésie et Philosophie dans la culture italienne » 19-20-21 novembre 2009, Paris).

consul en 1570 (un an avant sa mort) de cette même Académie de Dessin. Un certain nombre d'incidents trahissent cependant malaises et frictions, même s'ils n'iront pas jusqu'à la rupture. Cellini est, par exemple, sollicité pour des projets de sceaux destinés à la néo-académie (1563), mais ses propositions, obéissant à une mythologie et une stratégie personnelle, ne seront pas retenues.

De même, Cellini démissionnera du comité exécutif chargé d'organiser les funérailles *michélangiolesques* (1564), dont il faisait bien partie, mais où il n'avait, effectivement, pas voix au chapitre¹⁴. Là encore, ses propositions, comme ses objections ne sont pas prises en considération. Son absence, remarquée, le jour des funérailles, manifeste un vrai désaccord que Cellini élaborera en vers dans la série de « Sonetti intorno alla disputa di precedenza fra la scultura e la pittura » et en prose dans l'écrit *Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori*¹⁵ On a l'impression que Cellini "rue dans les brancards" et que s'il ne peut se permettre de quitter l'Académie, il n'a de cesse de témoigner une opposition de l'intérieur¹⁶.

Vasari rend compte de cette différence cellinienne, mais ne se laisse pas déborder ni impressionner par elle. Dans le *Tondo* comme dans les *Vite*, Cellini est intégré dans un système ; sa différence est réduite à une idiosyncrasie caractérielle qui le ridiculiserait ou le pénaliserait plus qu'elle ne le distinguerait. Cellini n'apparaît pas comme une figure alternative, mais comme une figure mineure et, au mieux, pittoresque. Ses colères peuvent apparaître comme une caricature de la *terribilità michélangiolesque*; un avatar dérisoire et inadapté dans un contexte où le couple du Prince et de l'Artiste aurait été remplacé par une collectivité d'artistes médiocres gravitant autour du Prince ; (transposition iconographique de l'idéal académique). *L'alter ego* artistique du Prince (sur lequel fantasmait encore Cellini) est devenu un conseiller culturel influent qui "tire les ficelles",

¹⁴ Pour la description du projet cellinien, voir John Pope-Hennessy, *Benvenuto Cellini*, Paris, Hazan, 1985, p. 276-278. La proposition cellinienne comportait une autre variante intéressante au regard du projet finalement retenu : une allégorie de la Philosophie au lieu de celle de la Poésie.

¹⁵ Benvenuto Cellini, *Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori circa il luogo destro stato dato alla pittura nelle esequie del gran Michelagnolo Buonarroti*, in *La Vita, I trattati e i Discorsi*, introduzione di Pietro Scarpellini, Roma, Gherardo Casini, 1967, p. 571-573.

¹⁶ Dans l'un de ces sonnets, Cellini avait appelé les sculpteurs à faire sécession et à créer une autre Académie : « O spiriti alti e pregiati, / con la scultura vostra al mondo sola / lasciate il buo, e fate una altra scuola » (B. Cellini, *Rime, op. cit.*, Sonetto VII, p. 17).

pilote l'attribution des commandes, coordonne de grands chantiers : bref, un politique.

La *Dispositio* constitue, par conséquent, une arme d'une redoutable efficacité sous la plume subtile de Vasari. Quelque élogieux que puisse être le passage consacré à Cellini – extrapolé de son contexte, ce passage pouvait apparaître comme élogieux – Cellini est logistiquement traité comme un artiste mineur.

Vasari cadre et recadre Cellini. Il le remet à sa place. Il l'académise, le dédramatise, le normalise occultant dans sa notice biographico-professionnelle tous les excès, tous les exploits, les quatre cents coups celliniens. Ce recadrage rappelle l'opération symbolique ou admonitoire, infligée par le père de Cellini au scorpion de sa petite enfance (I, 3). À l'instar du scorpion, le Cellini vasarien est désarmé, « coupé » et « reformaté ». Des gestes romaines, des prisons celliniennes, du souffle épique de l'autobiographie cellinienne, rien ne subsiste. Enfin et surtout, le conflit avec le Duc, l'amertume de l'artiste envers les Médicis, la question du paiement et de la non reconnaissance des œuvres ; toute cette thématique centrale et génératrice de l'écriture cellinienne est gommée.

La *Vie* vasarienne de Cellini est organisée selon une progression qui ne reflète pas la trajectoire descendante ou accidentée de la vie cellinienne. Les *ekphraseis* du *Persée* et du Christ semblent clore le « sommaire » sur des œuvres majeures et couronner une parabole ascendante. Vasari se garde bien de mentionner qu'elles furent la cause de considérables déceptions, qu'elles n'eurent pas le succès qu'elles méritaient.

Si Vasari rend hommage aux qualités littéraires de la *Vita* et des autres écrits de Cellini, évoquées de manière fort précise, cet hommage est ambigu : politesse de circonstance, voire habile expédient pour justifier un laconisme qui ne devait pas aller de soi. Évoquée à trois reprises¹⁷, la brièveté du passage consacré à Cellini finit par être ostensiblement soulignée.

¹⁷ « Ora, per dire similmente alcuna cosa degli scultori Accademici dell'opere loro, nelle quali *non intendo molto volere allargarmi*, per esser essi vivi e per lo più di chiarissima fama e nomea [...]. Ora, se *bene potrei molto più allargarmi* nell'opere di Benvenuto, il quale stato in tutte le sue cose animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo [...]. E per quanto a lui *basti* questo *breve sommario* delle sue più rare opere principali » (Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton, 2001, p. 1349-1350).

On sait que Vasari privilégie l'orfèvre, le médailleur, le monnayeur, le joaillier¹⁸, aux dépens du sculpteur¹⁹, l'orfèvre au service de Clément VII ou du duc Alexandre à l'aspirant sculpteur de François Ier et de Cosimo, bref, le jeune Cellini au Cellini de la maturité. Le silence et les zones d'ombre abondent sur la période correspondant à la deuxième partie de la *Vita* cellinienne. On pointera quelques exemples du traitement spécieux de Cellini par Vasari qui ne semblent pas avoir retenu l'attention de la critique.

Ainsi la pièce maîtresse de la production politico-artistique de Cellini (mis à part le *Persée*, dont Vasari se garde de faire une lecture politique), le buste-portrait de Cosimo I est relégué (à l'instar de l'original à Portoferraio) par Vasari dans la *Vie* de Bandinelli. Le portrait du Duc est mentionné à la sauvette, *in extremis* comme pendant de celui de Bandinelli, dont Cellini n'apparaît qu'un émule. Vasari ne précise pas même qu'il déplût ou les raisons de son "éloignement", mais ce traitement minimaliste et périphérique est des plus éloquents. D'ailleurs, Vasari prend "due piccioni con una fava" dans ce passage où les deux sculpteurs sont renvoyés dos à dos et respectivement discrédités par une altercation fâcheuse, dont le Duc et Vasari, un autre couple, (mais allié, celui-ci), tirent profit à des niveaux différents, le premier exploitant artistiquement la rivalité entre les deux en improvisant un concours officieux et minimaliste²⁰, tandis que le deuxième utilisera narrativement cet épisode au titre d'anecdote emblématique ou de scène comique (destinée au *spasso* du Duc) dans la très longue vie de Bandinelli. Si les "duellistes" souffrent, les tiers jouissent.

Curieusement, la divergence entre les versions cellinienne et vasarienne de cette dispute en présence du Duc qui aurait eu lieu en 1548, Vasari posant au témoin oculaire, puisqu'il cite entre guillemets des propos qu'il aurait entendus et transcrits, ne semble pas avoir été remarquée. On

¹⁸ A qui il lésine d'autant moins d'hyperboliques compliments qu'il considérerait ces techniques comme « congeneri ».

¹⁹ G. Dell'Aquila, *op. cit.* ; Brigitte Urbani, « Benvenuto Cellini et les artistes de son temps », in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti della giornata di studi (14 novembre 2008), a cura di Pérette-Cécile Buffaria e Paolo Grossi, con la collaborazione di Lucas Salza, *Quaderni dell'Hotel di Galliffet*, XXI, Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 2009, p.77-106.

²⁰ « Per la qual cosa il Duca, perché molti mesi ebbe preso spasso del fatto loro gli pose silenzio, temendo di qualche mal fine, e fece far loro un ritratto grande della sua testa fino alla cintura, che l'uno e l'altro si gettassi di bronzo, acciò che chi facesse meglio avesse l'onore » (G. Vasari, *op. cit.*, p. 981).

constate que Vasari banalise et normalise la rivalité entre les deux en la ramenant à une donnée intemporelle et universelle²¹, au moyen d'une sentence *gnomica*, théorisant une jalousie physiologique entre artistes d'un même corps de métier. Il atténue, ensuite, la teneur des insultes et modifie le « schéma actanciel ». Dans la version vasarienne²², c'est Cellini qui a l'initiative de l'agression ; dans la version cellinienne²³, c'est le contraire. L'accusation sexuelle chez Cellini devient menace de mort chez Vasari. On tient là une différence majeure entre les deux auteurs. Au nom du tabou sexuel, Vasari convertit le « sodomitaccio » de Bandinelli en une menace de mort plus banale et paradoxalement moins agressive. On a là un exemple intéressant de ce qui pourrait être une réécriture vasarienne de la source cellinienne. Alors que la sexualité est présente dans la *Vita* ; sexualité souvent associée à la violence, à la transgression, à la sodomie au sens de pratiques sexuelles déviantes (hétérosexuelles et homosexuelles), elle est quasiment tabou dans les *Vite*, à l'exception de l'éponyme (et sévèrement réprouvé) Sodoma, où règne une « homophilie » de bon aloi et de bonne compagnie²⁴. Cellini n'hésite pas à lever le tabou en faisant explicitement allusion et à l'homosexualité de Michel-Ange et à ses pratiques sodomites, voire à celles de Vasari, rejoignant sur ce point, et non par hasard, l'Arétin²⁵.

Non seulement Vasari n'évoque à aucun moment Michel-Ange dans les lignes consacrées à Cellini, mais quand il mentionne la statue du *Persée*, à laquelle il consacre l'un des deux *ekphraseis* du passage (un indicateur critique de l'importance de l'œuvre), il n'évoque plus comme terme de

²¹ « Ma come avviene che il figulo sempre invidia e noia il figulo, e lo scultore l'altro scultore, non potette Baccio sopportare i favori fatti a Benvenuto » (*Ibid.*, p. 981).

²² *Ibid.*, p. 981.

²³ B. Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, BUR, 2007, (II, 71).

²⁴ Margaret A Gallucci, *Benvenuto Cellini : Sexuality, Masculinity and artistic identity in Renaissance Italy*, Palgrave, Mac Millan, 2003.

²⁵ Margaret Gallucci a justement insisté sur la coïncidence entre la condamnation à la prison pour sodomie et début de la rédaction de la *Vita*. L'accusation, sorte de contamination morale des autres, participerait d'une stratégie défensive, mais également de cette incorrection cellinienne, particulièrement sensible dans le domaine sexuel, qui constitue un des traits saillants de la modernité cellinienne. Voir Carlo Vecce, *Cellini, le parole e le cose* dans cette même Journée d'Études. Cellini déroge sur ce point comme sur d'autres à la bienséance théorisée par Castiglione, et intériorisée par Vasari qui forme et informe son artiste idéal sur le modèle *cortigianesque*.

comparaison que la *Judith* donatellienne²⁶. La confrontation triangulaire avec le *David michélangiolesque*, à laquelle tenait tant Cellini²⁷, a disparu. Si Cellini est mentionné dans la *Vie* de Michel-Ange, et au même titre dans celle de Giovanfrancesco Rustici²⁸, c'est pour avoir rapatrié de France des dessins de Michel-Ange. Piètre mérite²⁹ ou lien purement matériel. Grâce au séjour en France, où il rencontra Antonio Mini, ces précieux dessins avaient pu revenir à Florence. Le lien entre Cellini et Michel-Ange est réduit à cette contribution, bien en deçà de l'investissement capital et symbolique dont Michel-Ange fait l'objet dans la *Vita* cellinienne ; très comparable³⁰, au demeurant, avec celui dont il fait l'objet chez Vasari.

Quoi qu'il en soit, Vasari occulte la relation de Cellini à Michel-Ange, ce qui est d'autant plus aisé qu'il n'évoque pas une œuvre comme la salière de François Ier, où l'ascendant *michélangiolesque* était évident, tandis que le lien non moins flagrant entre le Christ de marbre et celui de la *Pietà* est passé sous silence.

Le nom de Cellini apparaît deux fois dans la *Vita* de Michel-Ange au titre de membre du comité³¹ chargé d'organiser ses funérailles ; une opération moins liée à Michel-Ange qu'à l'Académie et à Vasari ; sorte d'incursion académique dans la *Vie* de Michel-Ange parasitée³² par un

²⁶ G. Vasari, *op. cit.*, p. 1349.

²⁷ B. Cellini, *Vita*, *op. cit.*, (II, 53).

²⁸ « [...] vennero in mano di esso Rustichi alcuni cartoni, disegni e modelli di mano di Michelagnolo, de' quali una parte ebbe Benvenuto Cellini scultore mentre stette in Francia, il quale gli ha condotti a Fiorenza » (G. Vasari, *op. cit.*, p. 1133).

²⁹ On pourrait néanmoins nuancer ce jugement en opposant cet acte de piété artistique au geste iconoclaste qu'attribue Vasari à Bandinelli qui aurait détruit le *Cartone* de la Bataille de Cascina. On constatera que Vasari peut s'allier ponctuellement à Cellini contre Bandinelli.

³⁰ Tous deux ont à cœur de se présenter comme disciples du divin Michel-Ange. Tous deux sont prêts à toutes sortes de manipulations – des documents épistolaires apocryphes aux souvenirs de conversations invérifiables – pour mieux étayer leurs prétentions : le passage de Cellini à la sculpture, celui de Vasari à l'architecture. On constate la même ambivalence, dans un jeu entre allégeance et rivalité ; filiation et émancipation ; quête d'autorisation et désinvolture à l'égard d'un maître dont Cellini ne cesse de répéter qu'il est trop âgé, tandis que Vasari pousse l'audace jusqu'à se poser en protecteur du vieil artiste contesté.

³¹ « [...] furono eletti sopra l'essequie et onoranza da farsi quattro uomini: Agnolo Bronzino e Giorgio Vasari pittori, Benvenuto Cellini e Bartolommeo Ammannati scultori, tutti di chiaro nome e d'illustre valore nelle lor arti » (G. Vasari, *op. cit.*, p. 1263).

³² Voir Frédérique Dubard de Gaillarbois, « “Le nez et le bras de David” Michel-Ange et Vasari, torsions et distorsions biographiques », in *Le passé à l'épreuve du présent*.

interminable compte-rendu de ces cérémonies. Là encore, Cellini était rattaché à l'Académie plus qu'à Michel-Ange. Le désistement de Cellini est mentionné³³, mais sans faire l'objet d'aucun commentaire, l'indisposition cellinienne étant diplomatiquement alléguée. En s'auto-excluant du comité exécutif de l'organisation des funérailles de Michel-Ange, Cellini avait, vraisemblablement, aux yeux de Vasari, perdu une occasion en or d'afficher une filiation qu'il avait pourtant revendiquée dans son œuvre et que Vasari s'était bien gardé d'avaliser dans sa rubrique biographique.

Vasari privilégie les seuls Médicis parmi les commanditaires de Cellini. Les expériences et séjours en dehors de Rome et de Florence sont passés sous silence. La seule exception est la France, réduite à une phrase³⁴ et à l'évocation on ne peut plus générique des « cose » faites pour un Roi, dont Vasari ne saurait répercuter l'éloge³⁵ cellinien.

Dispositio, brièveté³⁶, réticence et ambiguïté, telles seraient les armes bien fourbies de la rhétorique vasarienne. Vasari ne dénigre pas directement Cellini. Il opère une sélection *oculata* et drastique de sa *Vita* et de son œuvre. De la biographie cellinienne, il ne conserve qu'un squelette factuel, des œuvres, un choix politiquement orienté : les œuvres françaises passent à la trappe. De la production florentine, sont gommées les sculptures en marbre (Ganymède, Apollon, Narcisse) – mauvaises, sexuellement équivoques ou trop *michélangiolesques* ? –, mais aussi le buste de Bindo

Appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance, sous la direction de Pierre Chastang, Paris, PUPS, 2008, p. 265-287.

³³ « Ora, per venire all'essequie, le quali non si fecero il dì dopo San Giovanni, come si era pensato, ma furono insino al quattordicesimo giorno di luglio prolungate, i tre Deputati (perchè Benvenuto Cellini, essendosi da principio sentito alquanto indisposto, non era mai fra loro interven[u]to) [...] » (Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 1267).

³⁴ « Datosi finalmente Benvenuto alla scultura et al fare di getto, fece in Francia molte cose di bronzo, d'argento e d'oro, mentre stette al servizio del re Francesco in quel regno » (*Ibid.*, p. 1349).

³⁵ Ne pas avoir vu les œuvres ne constituait certes pas un obstacle au fait d'en parler. Vasari ne craindrait pas de consacrer un *ekphrasis* à une Mona Lisa qu'il n'avait pas vue et qui se trouvait justement en France.

³⁶ Même si la longueur n'était pas toujours un gage d'admiration comme le rappelle B. Urbani, qui constate que la *Vita* vasarienne de Bandinelli représente « plus d'un tiers de l'espace accordé à Michel-Ange, plus que Raphaël, deux fois plus que Léonard ! » (B. Urbani, « Benvenuto Cellini et les artistes de son temps », *op. cit.*, p. 100.

Altoviti, dont le nom apparaît à maintes reprises dans la propre *Vie* de Vasari³⁷.

De la vie aventureuse de Cellini qui aurait, pourtant pu offrir quelque bel *excursus* narratif ou intermède dialogique, Vasari ne sauve rien, comme s'il avait à cœur d'occulter la qualité littéraire d'un texte qu'il feint de reconnaître néanmoins. Enfin, ce Vasari qui est de plus en plus envahissant dans la dernière partie des *Vite*, n'hésitant pas à apparaître sous des casquettes diverses dans les vies de ses contemporains, n'affiche pas la moindre familiarité avec Cellini et écrit sur lui comme s'il ne l'avait pas connu personnellement. Vasari semble tenir à garder ses distances.

Si l'on pourrait, de prime abord, opposer l'ambiguïté vasarienne à la négativité³⁸ criante et constante du Vasari cellinien, on peut distinguer trois Vasari correspondant aux trois pans de l'écriture cellinienne : autobiographique, poétique et technique.

Au fil de ces trois écritures, Cellini se livre à une démystification *a tutto tondo* de Vasari.

Dans *la Vita*, Cellini s'en prend à l'homme Vasari, conformément à la dimension autobiographique et personnelle de l'ouvrage. Cellini évoque l'homme qu'il a connu, fréquenté, hébergé, aidé. Il porte contre lui des accusations précises. Ce Vasari est situable dans l'espace et le temps (1529, 1535, 1560), ces trois portraits correspondant au jeune Vasari, à l'artiste du duc Alessandro, puis au conseiller de Cosimo. Cellini nous fait voir un

³⁷ Mais Vasari semble ne pas vouloir faire de Bindo Altoviti un autre trait d'union possible entre lui-même et Cellini, à moins que ce soient les démêlés entre Cellini et le prestigieux banquier, auxquels il ne voulut pas faire de publicité.

³⁸ Seule exception à la règle, un sonnet adressé à Michel-Ange, peu connu, où au lieu de céder aux habituelles intempérances verbales, Cellini semble prendre acte d'une situation d'infériorité au regard de Vasari qui tiendrait de Michel-Ange une grâce qui avait été refusée à Cellini. Et même si cette différence n'était pas affaire de mérite, elle semblait reconnue par le même Cellini « Si può gloriari Giorgio perch'ha preso / sol quella vostra grazia per natura / non are' io fatto men della scultur / se 'l mio destin il vostro avessi inteso. [...] Io sono spento, ed ero bene acceso, / non per mia colpa, sol disavventura:/ asconde i nostri error la sepoltura, / qual fa un degno e l'altro vilipeso. » (B. Cellini, *Rime, op. cit.*, 119. Le sonnet a l'intérêt de mettre en évidence à quel point Michel-Ange pouvait être un trait d'union entre les deux, Cellini et Vasari, semblant se ménager réciproquement, quand ils s'adressent à Michel-Ange.

Vasari inconnu, pas encore parvenu, puis le Vasari au service du duc Alessandro, un intrigant, le premier étant enchâssé dans le second.

Dans le chapitre 86 du Livre I, Cellini brosse un portrait « au vitriol » de Vasari, équivalant à une démolition physique et morale du personnage. Vasari y apparaît comme laid, malade, repoussant, « sodomite »³⁹ en prime. Le portrait moral n'est guère plus flatteur et en phase avec l'apparence du personnage⁴⁰ : Vasari est dépeint comme ingrat, déloyal, calomniateur ; un arriviste sans scrupules, prêt à tout pour parvenir, y compris à trahir ses amis. La calomnie dont Cellini accuse Vasari – « ch'io avevo detto male di Sua Eccellenzia, e che io m'ero vantato di volere essere il primo a saltare in su le mura di Firenze, d'accordo con li nimici di Sua Eccellenzia fuorasciti » – aurait été formulée en 1535. Elle réactive chez Cellini un souvenir plus ancien⁴¹. Ce souvenir a le mérite d'inverser rétroactivement le rapport de forces entre les deux. Lorsque Cellini relatait qu'il avait hébergé, aidé, présenté le jeune Vasari, il le mettait en position d'obligé à une époque où Vasari était désormais à même de rendre service ou de nuire à Cellini. Cellini aurait secouru Vasari qui l'aurait ainsi payé de son ingratitude et aurait même tenté de se débarrasser de lui, puisque, à en croire Cellini et son ami Nicolò da Monte Aguto, il eût mieux valu mourir

³⁹ Ce « scorticar » n'est d'ailleurs pas sans évoquer une autre occurrence du terme, dans un contexte non équivoque (II, 81) « scorticar » apparaît dans la bouche de l'amant de Michel-Ange, Urbino, et semble faire précisément allusion à la nature des relations entre les deux : « Questo suo Urbino subito, con un suo villanesco modo, co' molta gran voce così disse : – Io non mi voglio mai spiccare dal mio messer Michelagnolo, insino o che io scorticherò lui o che lui scorticherà me » (B. Cellini, *Vita*, cit., p. 579-580).

⁴⁰ À l'instar d'autres figures de la *Vita*, le personnage Vasari est décrié pour son physique. Le physique reflète l'intériorité selon Cellini qui ne manque pas de souligner à plusieurs reprises son avenance et *a contrario* la laideur de ses adversaires. Emblématique à cet égard l'affrontement entre un Gabriello Cesano « tutto brutto e tanto dispiacevole » et Luigi Alamanni « bello d'aspetto e di proporzione di corpo » (II, 2), adversaire et partisan respectifs de Cellini.

⁴¹ « Questo cattivo uffizio l'aveva fatto Giorgetto Vassellario aretino, dipintore, forse per remunerazione di tanti benefizii fatti a lui; che avendolo trattenuto in Roma e datogli le spese, e lui messomi a ssoquadro la casa ; perché gli aveva una sua lebbrolina secca, la quale gli aveva usato le mane a grattar sempre, e dormendo con un buon garzone che io avevo, che si domandava Manno, pensando di grattar sé, gli aveva scorticato una gamba al detto Manno con certe sue sporche manine, le quale non si tagliava mai l'ugna. Il ditto Manno prese da me licenza, e lui lo voleva ammazzare a ogni modo : io gli messi d'accordo ; di poi acconciai il detto Giorgio col cardinal dei Medici, e sempre lo aiutai » (*Ibid.*, I, 86, p. 298).

que de revenir à Florence. Cellini n'accuse pas seulement Vasari d'avoir colporté une fausse rumeur, mais d'avoir voulu "sa peau" ; une accusation qui, quelque part, annonce des griefs bien postérieurs où Vasari "tuerait" professionnellement Cellini.

L'hostilité vasarienne, qu'on s'explique mal, étant donné qu'ils n'étaient pas en concurrence directe, de par leurs compétences respectives, (même si cette concurrence pourrait être plus ancienne, puisqu'ils apparaissent tous deux, aux dires mêmes de Vasari, comme artistes et portraitistes dans des domaines différents du duc Alessandro), est ensuite imputée à Ottaviano de' Medici, comme si Vasari et Cellini n'étaient que des pions sur un échiquier qui opposerait des factions opposées du clan des Médicis. Le lien entre Ottaviano de' Medici⁴² et Vasari, ainsi que l'amitié de ce dernier pour l'orfèvre Manno⁴³, qui l'aurait connu par l'intermédiaire de Francesco Salviati, sont attestés par Vasari, ce qui confère une certaine crédibilité aux allégations celliniennes, même si l'esprit avec lequel sont évoqués les uns et les autres dans les *Vite* est bien éloigné du fiel cellinien.

La situation se prêterait à une grande scène d'anthologie : le calomniateur confondu par sa victime innocente, en présence d'un Duc, en guise de juge, et de la cour, en guise de public. On retrouve en pointillé un scénario théâtral et/ou judiciaire cher à Cellini ; une psychomachie virtuelle ; bref, un décor, un *plot* et des enjeux celliniens, sinon que le spectacle n'aura pas lieu. Vasari ne tombe pas dans le piège cellinien ; il nie et se retire. Si Cellini semble se considérer blanchi des accusations portées

⁴² Auteur ou "mente" de cette rumeur infamante aurait été Ottaviano de' Medici (*Ibid.*, I, 87, p. 301, auquel Vasari rappelait effectivement dans sa dédicace des *Vite* à Cosimo de' Medici son attachement : " [...] e perché sono infinitamente tenuto alle felici ossa del magnifico Ottaviano de' Medici, dal quale io fui sustentato, amato e difeso mentre che e' visse" (G. Vasari, *op. cit.*, p. 27).

⁴³ L'orfèvre Manno est évoqué à deux reprises dans la Vita de Francesco Salviati et dans celle de Giorgio Vasari comme un ami commun : "Fu suo grandissimo amico Manno fiorentino, orefice in Roma, uomo raro nel suo esercizio et ottimo per costumi e bontà [...]" (G. Vasari, *op. cit.* p. 1150). Cette précision quant aux mœurs "excellentes" de Manno pourrait valoir de démenti aux insinuations de Cellini. Dans la *Vie* de Vasari, Manno apparaît à un moment où le tout jeune Vasari, prématurément chargé de famille (trois sœurs et deux frères plus jeunes), doit gagner sa vie : "[...] mi posi all'orefice, ma non vi stetti poco, perciò che venuto il campo a Fiorenza, l'anno 1529, me n'andai con 'Manno orefice e mio amicissimo a Pisa, dove lasciato da parte l'esercizio dell'orefice, dipinsi a fresco [...]" (*Ibid.*, p. 1258). Le passage a l'intérêt d'attester, outre une configuration socio-familiale très proche, une expérience vasarienne dans l'orfèvrerie qui, vu sa brièveté, ne devait pas lui convenir, enfin, son amitié effective avec Manno.

contre lui, Vasari n'est pas sanctionné pour autant. La situation est moralement floue. Quant à la tactique vasarienne, « alla sfuggiesca », comme eût dit Bandinelli, elle paraît emblématique d'une posture qui s'institutionnalisera dans les *Vite* où l'homme s'érige en historien, l'artiste en juge, l'antagoniste en tiers. C'est un peu comme si, à travers cet épisode, Cellini nous faisait entrevoir un trait essentiel de la personnalité vasarienne, aux antipodes de sa propre frontalité.

N'est-ce pas du reste ce qui se produira dans l'autre épisode⁴⁴ de la *Vita* où reparaît Vasari, sans pour autant participer directement au concours qui assignera le Neptune à tel ou tel sculpteur, mais agissant en sous-main. Ammannati apparaît comme une créature de Vasari, une projection maléfique, son bras sculpté. Ce passage est cohérent avec le précédent au sens où il noircit moralement Vasari, cette fois-ci dans un contexte professionnel. Vasari apparaît comme un tricheur : quelqu'un qui fausse les règles d'un concours pour avantager son favori⁴⁵. Mais, l'élément nouveau de ce passage qui, de fait, se situe dans un contexte chronologique beaucoup plus tardif, vingt-cinq ans après celui du livre I, c'est la position désormais éminente de Vasari : capable d'imposer un candidat dans un domaine comme la sculpture où il ne serait pas directement expert. Cellini atteste involontairement ce rôle, tout en s'obstinant pathétiquement ou névrotiquement à le dénier et parvient même, contre toute vraisemblance, à faire accroire au lecteur que Cosimo eût préféré Cellini et son projet.

⁴⁴ « Quando io l'ebbi tutto ben bozzato, e volevo cominciare a finire la testa, che di già io gli avevo dato un poco di prima mana, il Duca era sceso del Palazzo, e Giorgetto pittore lo aveva menato nella stanza dell'Ammannato, per fargli vedere il Nettunno, in sul quale il detto Giorgino aveva lavorato di sua mano di molte giornate insieme co 'l detto Ammannato e con tutti i sua lavoranti. In mentre che 'l Duca lo vedeva, e' mi fu detto che e' se ne satisfaceva molto poco; e se bene il detto Giorgino lo voleva empiera di quelle sue cicalate, il Duca scoteva 'l capo, e voltosi al suo messer Gianstefano, disse : - Va e dimanda Benvenuto se il suo gigante è di sorte innanzi, che ei si contentassi di darmene un poco di vista - » (B. Cellini, *Vita, op. cit.*, II, 101).

⁴⁵ Mentionné dans l'*Introduzione*, le Neptune est attribué à Ammannati après la mort de Bandinello "scultore eccellente" sans que soit le moins du monde évoquée la rivalité avec d'autres candidats, ni le concours "avorté", ni l'expulsion de Cellini du fait d'une tentative d'empoisonnement et encore moins le soutien décisif et déloyal, selon Cellini, de Vasari. Ce dernier affiche toutefois clairement sa protection dans les *Vies* de Bandinelli : "Giorgio Vasari dipoi l'anno seguente condusse da Roma, et acconciò col Duca, Bartolommeo Ammannati scultore" et dans celle de Michel-Ange, où il prend en particulier la défense de son protégé qui, ayant dérobé à Antonio Mini des dessins de Michel-Ange, aurait suscité "un poco di sdegno" de la part du grand artiste. Le vol est taxé "d'honorable".

Le terme péjoratif et très connoté dans le lexique cellinien de *cicalata* pour qualifier les propos de Vasari, dénote un manque de perspicacité flagrant quant à cette parole, manifestement plus adaptée que ses propres *ragionamenti*, tout en illustrant un expédient rhétorique, fréquent chez Cellini, consistant à prêter à un tiers *autorevole* sa propre opinion.

Si Vasari “vasarise” Cellini, Cellini attribue à Vasari une place mineure dans sa galerie de “grotesques”, ces créatures minuscules et toxiques qui infestent la *Vita*, ces tiers fâcheux qui gravitent dans l’entourage des rois ou des ducs, et parviennent à brouiller la relation au Prince, en empêchant l’entrevue ou l’entretien clarificateur.

On pourrait dire que si Vasari fait de Cellini un artiste mineur, le Vasari de la *Vita* est à peine plus qu’un figurant. Sa capacité de nuisance ne saurait, par exemple, rivaliser avec celle de la Duchesse d’Étampes. Il ne suscite pas non plus de pulsions homicides, à l’instar d’un Bandinello. Vasari apparaît dans la *Vita* comme un croisement entre l’artiste moralement décevant (ingrat, comme Rosso fiorentino, déloyal, comme le Primatice, calomniateur comme Bandinelli) et le fonctionnaire de cour, tel Lattanzio Gorini dont les « manine di ragnatelo » rappellent les « manine » vasariennes.

Si c’était l’homme que dépeignit Cellini dans la *Vita*, les *Rime* vont, paradoxalement (au sens où l’on aurait pu croire que la production poétique se fût prêtée à des *sfoghi* personnel), s’en prendre à l’artiste ainsi qu’au tenant de la supériorité de la peinture sur la sculpture dans la fameuse querelle qui inspire à Cellini les poésies regroupées sous le titre de « Sonetti intorno alla disputa di precedenza fra la scultura e la pittura », enfin, à “l’opérateur culturel”, l’homme qui occupe une position de pouvoir et une responsabilité dans le champ artistico-culturel, à la tête de l’Académie de Dessin (si Borghini en est le cerveau). Et si Cellini peut recourir à des armes comme la raillerie ou l’insulte sexuelle qui semble viser la personne ou l’image de Vasari, la cible et les enjeux sont, en réalité, professionnels, disciplinaires, institutionnels.

Loin d’être confidentielles ou destinées à rester dans un tiroir, il semble que ces poésies circulaient. On en donnera pour preuve la réponse de Borghini aux arguments celliniens dans sa *Selva delle notizie* où il se réfère constamment au « Boschereccio », surnom adopté par Cellini pour qualifier sa poésie et signer ou intituler bon nombre de ses compositions. Les *Rime*

ont pris acte de la position acquise par Vasari, même si le fait de continuer à désigner Vasari par son prénom⁴⁶, voire par des diminutifs, ostentatoire familiarité qui laisserait entendre que Cellini n'est pas impressionné par le Giorgio Vasari d'après 1554, et qu'il reste, pour *ainsi* dire, le Giorgino qu'il aurait aidé à ses débuts et qu'il avait décrit dans *La Vita*.

Une des caractéristiques de la poésie *boschereccia* tient à sa cohérence avec les deux autres pans de l'écriture cellinienne et particulièrement sa proximité chronologique avec les écrits techniques. Vasari ne fait pas, contrairement à d'autres figures comme, par exemple, Ammannati et, sa femme, Laura Battiferri l'objet d'un double discours. Celui-ci reste unilatéralement et constamment négatif, même si les instruments rhétoriques et stylistiques varient de toute évidence.

Cette poésie se caractérise essentiellement par son caractère polémique, voire satirique, la brièveté des compositions et les contraintes métriques ne prêtant guère au développement d'un argumentaire, mais plutôt à la formulation de saillies efficacement décochées. Cellini a le sens et le goût de la formule assassine. S'il faut invoquer des modèles poétiques, on les cherchera plus du côté de Berni que de Pétrarque et l'on pourrait adopter comme grille de lecture le vers qui clôt une composition particulièrement virulente à l'encontre de Vasari : « basta così ridendo dirvi il vero »; indication précieuse sur le contenu *véridique* du poème, mais aussi sur la lecture *comique* qu'il faudrait en faire, même si l'humour de Cellini peut paraître dans ce cas plus lourd que noir⁴⁷. Plus largement, la priorité

⁴⁶ Dans une lettre du 17 mars 1563, où Vasari sollicite le patronage de Michel-Ange pour l'Académie du Dessin « la facci grazia di aprire il suo concetto », il énumérait un certain nombre de noms : « Tribolo, 'l Montelupo, 'l Frate [Montorsoli] [...]. Evvi Francesco da san gallo, [...] Benvenuto, l'Ammanato, Vincenzio de' Rossi, Gian Bologna fiammingo et Vincenzio Danti perugino ». L'on remarque, d'une part, que Benvenuto figure parmi les sculpteurs, d'autre part, que ceux-ci sont énumérés avant les peintres, très minoritaires, puisque ne sont cités que Bronzino et Vasari, ce qui abonderait dans le sens de la protestation cellinienne quant aux choix logistiquement contestable du monument funéraire. (Phrase citée in Paola Barocchi, *Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle Arti del disegno nel IV Centenario del disegno*, Firenze, L.S. Olschki, 1963, p. 8). On rappellera également que cette polémique sur la droite et la gauche se rattachait à un *topos* de la dispute entre la peinture et la sculpture, évoqué dans la lettre de Tribolo, et dans la synthèse du même Varchi : « Dicono ancora d'aver veduto in Roma uno essemplio della Scultura e della Pittura d'argento in sulla sinistra » (*Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-77, vol. I, p. 519 et p. 532).

⁴⁷ Giuseppe Sangirardi, « Il comico della Vita », in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, *op. cit.*, p. 25-42.

donnée par le « Boschereccio » au contenu sur la forme, rattache cette production à la « poesia di cose » ; célèbre expression forgée par le même Berni pour celle de Michel-Ange.

Sauf erreur de notre part, Vasari apparaît nommément à cinq ou six reprises dans les *Rime* : dans la *sonnettessa* VII : « Quanto la ragion può, quant'è il ver degno » ; dans le sonnet VIII : « Gli ha dato la sentenza giusta e pura », provenant des « Sonetti intorno alla disputa » ; dans le Sonnet LXXVII : « Si può gloriar Giorgio perch'ha preso » ; dans la *Madrigalezza* 111 : « Veduto Giove, poi sciolto'l furore » ; enfin, dans l'un des « frammenti » : « Mi noia sol de'Nocenti 'l Priore ». V. Gatto fait l'hypothèse que le vers, « Gli è tal pittor qual io son buon poeta », viserait également Vasari⁴⁸.

Si la sexualité avait déjà servi à Cellini pour discréditer ou rabaisser Vasari, elle remplit à nouveau cette fonction dans les deux derniers quatrains du poème 111⁴⁹. Le quatrain pourrait faire écho aux insinuations de la *Vita* quant à une bissexualité de Vasari ; l'accusation de pratiques sodomites n'étant pas innocente de la part d'un Cellini qui venait d'encourir la prison à ce titre. Elle pourrait également planer sur l'étrange couple formé par Cellini et Borghini : « Giorgio Aretino e quel frate priore/ sono uno stesso, se ben paion due... » (VII) ; Quant à l'enrôlement de la femme de Vasari dans ce scénario porno-cataclysmique, plus que la structurelle misogynie cellinienne, il évoquerait une considération de Machiavel dans les *Discorsi*⁵⁰. Laura Battiferri fera également les frais dans la *Vita* (II, 105) d'une hostilité dont la cible vraisemblable était son mari.

Un mérite latéral des *Rime* est d'introduire la figure de Borghini, absent de la *Vita* et des écrits techniques, mais présent dans la correspondance cellinienne. Évoqué une fois sous son nom, mais plus souvent au moyen de périphrases faisant allusion à son état (« frate »), titre

⁴⁸ B. Cellini, *Rime*, cit., p. 202.

⁴⁹ « Dove porrèn 'l gran mondo, già sì bello? / Signor, ché in te pietà pur s'apre e serra, / ogni cosa entri in culo al Bandinello; / e se non ha cervello, / per l'uno e l'altro polo io vi prometto / ch'ogni cosa enterrà 'n culo a Giorgetto. / S'e' non ha più diletto, / sel torrà in culo la sua pulita moglie, / che può cavarsi tutte le sue voglie. / Son poeta da coglie, / perc'ho 'l pel bianco e già l'avevo nero: / basta così ridendo dirvi il vero » (B. Cellini, *Rime*, cit., p. 166).

⁵⁰ « E degli onori che si tolgono agli uomini, quello delle donne importa più ; dopo questo, il vilipendio della sua persona. » (Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, introduzione di Gennaro Sasso, note di Giorgio Inglese, Milano, BUR, 1989, III, 6).

(« priore ») ou sa résidence (« Badia »)⁵¹ : Borghini apparaît à six reprises dans les *Rime*. Celles-ci mettent, donc, en évidence le *sodalizio* Vasari-Borghini, suggérant une dépendance psychologique et intellectuelle, mais aussi un statut subalterne de Vasari à l'égard de Borghini à tel point que c'est moins le couple Cosimo-Vasari que celui de l'artiste et du lettré ; un lettré « frate », de surcroît, qui ressort des *Rime* celliniennes.

On pourrait aller jusqu'à dire que ces vers révèlent une donnée oubliée ou mal connue, du fait de l'inaccessibilité relative des écrits de Borghini, à savoir, la centralité et l'impact de cette collaboration, dont Cellini était bien placé pour juger des incidences, étant dans l'œil du « frate ».

Vasari apparaît dans ces vers satiriques, sous la coupe de Borghini ; une représentation qui peut faire écho à certains passages de la correspondance Borghini-Vasari. On est frappé non seulement par les capillarité des corrections, mais aussi l'ampleur des suggestions de Borghini, sans parler du ton impérieux du *frate* et d'un complexe de supériorité sociale et intellectuelle clairement affiché à l'égard des écrivains-artistes. Borghini n'aura de cesse de brocarder Cellini, ses prétentions littéraires et intellectuelles⁵².

Dans ces mêmes *Rime*, Cellini dénonce la malhonnêteté intellectuelle de Vasari et de Borghini, désormais indifférenciés, dont les positions dans la querelle de la sculpture et de la peinture seraient dictées par leurs incapacités ou incompétences. En tant qu'intellectuel, Borghini rentrait dans la catégorie des « filosofanti » et des pédants, qui n'ayant pas la moindre compétence en art, se permettaient de trancher et décider de la politique culturelle. Quant à Vasari, son parti pris pour la peinture résultait tout simplement de son incapacité comme sculpteur : « Lodan più 'l frate e Giorgio la pittura, / perché lo sculpir eglino non sanno »⁵³.

De fait, Vasari est professionnellement réduit à un « dipintore », selon l'expression dédaigneuse de Cellini dans la *Vita*. L'architecte, l'urbaniste, l'historien surtout, sont frappés d'inexistence. Vasari apparaît dans les *Rime* exclusivement comme un peintre ou comme le chef de file des tenants de la

⁵¹ B. Cellini, *Rime*, cit., III ; IV ; V ; VII ; VII ; VIII ; CXXIII.

⁵² « Dice che la scultura è maggior sette volte. Cagna ! costui va per abbaco ; ...Dico così, perché questo è un cervello da sua possa et ha filosofie che non vendono gli speziali dall'insegna d'Aristotile o di Platone. » Vincenzo Borghini, *Selva di notizie* in *op. cit.*, p. 617.

⁵³ B. Cellini, *Rime*, *op. cit.*, VIII, p. 19.

suprématie de la peinture. De ce point de vue, le Vasari des *Rime* s'inscrit parfaitement dans la continuité de l'enquête de Varchi (1547), à laquelle Vasari et Cellini avaient participé dans les rôles respectifs de champions de la peinture et de la sculpture. Cette identification de Vasari à la peinture avait plusieurs avantages : elle permettait de dépersonnaliser et institutionnaliser l'antipathie cellinienne, de ramener Vasari à l'enquête varchienne ; un terrain où les deux se trouvaient parfaitement à égalité, alors que l'écart n'avait cessé de se creuser par la suite. Peut-être permettait-elle aussi de faire l'impasse sur les *Vite* et sur l'ampleur des ambitions conceptuelles et/ou politiques de Vasari qui embrassaient et dépassaient largement la dispute entre peinture et sculpture. Vasari ne se situait plus à ce niveau auquel semble le ramener avec une insistance régressive Cellini, sauf à considérer que la focalisation sur la dispute entre peinture et sculpture était une couverture⁵⁴. Non seulement Vasari n'est, selon Cellini, qu'un peintre en dépit de son idéal d'artiste universel, mais un peintre médiocre : quelqu'un qui bâclait son travail et, dont l'ambition n'eût su pallier l'impéritie.

Le « far presto » revient dans la « Dichiarazione » très explicite de Cellini d'un de ces *Songes* où il dénonce la responsabilité des « Signori » dans le déclin de l'école florentine⁵⁵. Dans ce poème, Cellini dénonçait également le favoritisme consistant à privilégier un seul artiste : un autre *leitmotiv* des récriminations celliniennes. La monopolisation des commandes sinistrait toute une communauté artistique au bénéfice d'un seul, et empêchait, de surcroît, de faire jouer une concurrence bénéfique à l'œuvre d'art

La cible de ce favoritisme était très vraisemblablement Vasari. Quant à la présence de Vasari dans les écrits techniques⁵⁶ de Cellini, c'est un prodige de réticence, puisque Cellini parvient à ne jamais le citer, même quand il le

⁵⁴ Ce clivage sera réactualisé par la *Disputa* de 1563 sur les funérailles de Michel-Ange.

⁵⁵ « Questo avviene perché gli Signori di questo secolo non si diletano, sì come già gli antichi facevano, di volere le opere ben fatte, ma basta lor vedere assai lavoro fatto, non si curando di quella sublimità del ben fare : però queste virtù si vanno perdendo, non ci essendo chi le voglia cavare di questo buio, perché questi principi si pigliano un divoto solo artefice, e a quello danno da fare ogni cosa, e quello sollecitano che facci presto » (B. Cellini, *Rime*, cit., 84, p. 129).

⁵⁶ Paolo Senna, « I Discorsi di Benvenuto Cellini e il paragone fra le arti », *Rivista di letteratura italiana*, n° 18, 2000, p. 91-108.

plagie d'abondance. Si, d'après Riccardo Scrivano⁵⁷, « De l'architecture est un calque d'après Vasari », on a trouvé dans « *Sopra l'arte del disegno* » des emprunts assez considérables de Cellini à Vasari sur la question du « *chiaroscuro* »⁵⁸. Vasari est la référence incontournable et la cible manifeste de ces écrits qui s'inscrivent en faux contre l'approche vasarienne aussi bien dans la forme que dans le contenu. Cellini ne pouvait faire abstraction de ce qui était, selon, un précédent (si l'on songe à la *Torrentiniana*) ou un concurrent (si l'on songe à l'année de publication de la *Giuntina* : 1568, année de la publication des deux seuls traités celliniens publiés, ceux sur l'orfèvrerie et la sculpture).

Or, alors que Vasari avait fusionné traité technique et biographie artistique, les parties techniques faisant office de « *teoriche* », introductions générales, dont les biographies pouvaient apparaître comme les illustrations particulières, Cellini dissocie à nouveau l'approche technique et l'approche (auto) biographique, même si les composantes technique et autobiographique subsistent, à des degrés divers et dans des proportions diverses, cette *convivenza* étant caractéristique l'approche cellinienne.

Le titre donné par Vasari à ses introductions techniques, les « *teoriche* », peut surprendre, mais il se justifie parfaitement quand on lit les écrits techniques de Cellini qui, loin d'être théoriques, s'inscrivent dans une « *pratica* » fièrement revendiquée⁵⁹ et condition *sine qua non*. Mais, bien qu'il légitime et fonde son écriture dans sa « *pratique* », une position qui lui permet de discréditer d'emblée et par principe, un certain nombre de

⁵⁷ Riccardo Scrivano, « *Modi e maniere* entre Vasari et Cellini », *Revue de littérature comparée*, 1982, n° 56, p. 315. Si « la culture » des deux serait « substantiellement commune », la différence entre Vasari et Cellini tiendrait, selon Scrivano, à la « position sociale ». « À la grande construction historique et esthétique de Vasari correspond l'exaltation de l'habileté, la merveille du faire de Cellini. Le premier incline vers l'académisme, le second vers une préciosité toujours sensible à la tradition artisanale » Scrivano insiste sur « un rapport actif avec l'univers populaire [...] avec les traditions plus concrètes et circonscrites des boutiques, des artisans, des praticiens », mais il nous paraît toutefois que Cellini est, fût-ce de manière polémique, très proche des milieux et de la culture académiques.

⁵⁸ Frédérique Dubard de Gaillarbois, « La *Vita* en clair-obscur de Benvenuto Cellini », in *Célèbres et obscurs*, Congrès de Bordeaux, Comité des travaux historiques et scientifiques, avril 2009, (sous presse).

⁵⁹ Dans la Lezione 34, Varchi « antepone all'autorità l'esperienza "vera e certa maestra" » (Ugo Pirotti, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze Olschki, 1971, p. 78).

discours concurrents, Cellini a des ambitions théoriques qui mettent en discussion le système des beaux-arts conçu par Vasari.

Corinne Lucas⁶⁰ a bien montré comment la polémique cellinienne à l'égard des pédants, lettrés et philosophes visait au premier chef Borghini, dont la position socialement et culturellement *classista*⁶¹ peut paraître régressive au regard de l'avancée représentée par l'enquête de Varchi qui avait donné la parole aux artistes ; une parole que certains d'entre eux gardèrent et investirent au point de dépasser celui qui, selon Varchi, avait été leur modèle dans ce domaine spécifique (l'écriture) comme dans d'autres : Michel-Ange.

Mais si Cellini se réclame de la pratique pour exclure Borghini et ses semblables, il renvoie dos-à-dos *filosofanti e praticoni*, revendiquant une maîtrise conceptuelle de son art, dont la spécificité tient cependant à la préséance de la pratique sur la théorie. La deuxième résultait de la première et ne saurait en faire abstraction.

Quant à l'opposition récurrente entre lenteur et rapidité, perfectionnisme et bâclage, elle pourrait constituer un leitmotiv polémique permettant d'identifier Vasari dans les écrits techniques, même là où il n'est pas cité. « A chi piace 'l far presto : un, meglio e tardo. / Or se Dio presta vita all'Aretino, / gli è per dipinger *tutto questo mondo* »⁶² : dans ce tercet du sonnet VIII, Cellini stigmatisait non seulement le *tempo* vasarien, mais aussi sa mégalomanie⁶³. Dans l'opposition entre célérité *versus* lenteur, Cellini pose au *laudator temporis acti*, fustigeant une modernité associée au travail mal fait.

De fait, dans son autobiographie, Vasari tirerait vanité non seulement de sa capacité à mener à terme ses projets dans les temps prévus, mais à anticiper les délais, dénigrant au contraire les retards de ses contemporains et surtout les œuvres inachevées. On songe au Palazzo della Cancelleria et au Salone dit des *Cento giorni* qui tient son nom des délais spectaculaires

⁶⁰ Corinne Lucas, « *Il dire et il fare* dans les écrits de Cellini », cit. p. 73.

⁶¹ « Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam viribus etc. », Vincenzo Borghini, *Selva di notizie* in *op. cit.*, p. 612.

⁶² B. Cellini, *Rime*, *op. cit.*, VIII, p. 19.

⁶³ « [...] par che sol questi Iddio abbia eletto / per far nel mondo d'ogni sorte errore (*Ibid.*, CXXVII). À propos de la « sala grande » (Salone dei Cinquecento), Vasari semble rivaliser d'arrogance avec Cellini : « Ed insomma ardirò dire, che ho avuto occasione di fare in detto palco quasi tutto quello che può credere pensiero e concetto d'uomo » (G. Vasari, *op. cit.*, p. 754).

dans lesquels la décoration y avait été réalisée ; véritables tours de force contre la montre, dont l'objectif était de satisfaire à court terme les demandes de commanditaires auxquels Cellini, sur le modèle *michélangiolesque*, oppose au contraire les « temps » de la création et les contraintes de la technique⁶⁴. On verra également Vasari se féliciter que le fameux « corridor » entre le Palazzo ducale et le Palazzo Pitti « fu condotto in cinque mesi ancorchè sia opera da pensare che non potesse condursi in meno di cinque anni »⁶⁵, tandis que « quaranta storie grandi » de la « sala grande » seront menées à terme « contra l'opinione di molti, in manco tempo, non solo che io avevo promesso e che meritava l'opera, ma nè anche io pensassi, o pensasse mai sue Eccellenza illustrissima »⁶⁶. Si Cellini entend surprendre ses commanditaires par la qualité très supérieure de l'œuvre réalisée au regard du modèle réduit, Vasari « éblouit » ses commanditaires par sa célérité.

De même que la *Vita* cellinienne est à la fois tributaire et alternative aux *Vite* vasariennes, les écrits techniques de Cellini s'inscrivent dans une réflexion et une démarche communes tout en rompant *clamorosamente* avec certaines options vasariennes et/ou dominantes. La prise de distance la plus iconoclaste concerne le rôle et le statut du dessin.

Il faut mesurer l'audace et l'ambition « théorique » d'un Cellini qui non seulement conteste le primat du dessin⁶⁷, un dogme florentin, dont Vasari n'avait certes pas la paternité et encore moins le monopole, mais qu'il avait repris à son compte, construisant un système autoritaire et consensuel, parfaitement en phase avec le régime cosmien, où le Dessin, selon une heureuse métaphore paternaliste, apparaissait comme le père de trois sœurs jumelles : Peinture, Sculpture et Architecture. Un tel système permettait de rompre avec cette querelle dépassée dans laquelle semblait s'enfermer Benvenuto, peinture, sculpture et architecture étant une fois pour toutes mises sur un pied d'égalité.

⁶⁴ C'était d'ailleurs un des titres de supériorité dans la *Disputa* que le fait que les œuvres sculptées requéraient plus de temps et duraient plus longtemps. Il convient, donc, de rattacher toute cette polémique concernant la rapidité d'exécution à cette problématique sur la temporalité de l'œuvre d'art.

⁶⁵ G. Vasari, *op. cit.*, p. 754.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 753.

⁶⁷ *Il primato del disegno : Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Firenze, 1980.

Un tel système avait tout pour faire l'unanimité, mais c'était sans compter Benvenuto qui, non seulement conteste le primat du dessin auquel il substitue le « Relief », bouleversant totalement « l'organigramme » vasarien. Le Relief étant pour Cellini interchangeable avec la Sculpture, c'était en fait la Sculpture qui faisait office de « mère » d'une famille artistique bien différente où la peinture et l'architecture étaient moins des filles que des modalités expressives de la Sculpture, seule capable de jouer sur des registres techniques différents. La peinture et l'architecture ne sont pour Cellini que de la sculpture *sub specie pictoria* ou *architectonica*.

Le dessin ne disparaît pas, mais il est considérablement *ridimensionato*. Le dessin est détrôné de sa position hiérarchique et surtout dé-conceptualisé par Cellini qui, loin de l'identifier au concept ou à l'idée de l'œuvre, le réduit à une technique, moins fiable, au demeurant, que le modelage⁶⁸. De façon déjà significative, Cellini inscrivait dès 1547 dans la lettre à Varchi la sculpture « infra tutte l'arte che s'interviene disegno », une formulation conférant au dessin un rôle intermédiaire, dénigrant ensuite le dessin « in carta » pour faire un vase ou une colonne au regard d'un *modello* (maquette), et alléguant l'autorité de Michel-Ange ; un passage important de la lettre cellinienne que Borghini prendra la peine de réfuter, dans les années soixante, au moyen d'une lecture « classista » ou sociale de l'option entre dessin et maquette⁶⁹.

Il importe de souligner la continuité de la position cellinienne depuis la lettre de 1547 jusqu'au texte « *Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori circa il luogo desto stato dato alla pittura nelle essequie del gran Michelagnolo Buonarroto* », où Cellini conteste le rôle et la pertinence du dessin en sculpture dans un passage polémique visant de toute évidence Borghini et Vasari⁷⁰.

⁶⁸ B. Cellini, « Lettere di artisti a Benedetto Varchi », in *Scritti d'arte, op. cit.*, p. 518-521.

⁶⁹ « E non si avvede che quello che e'dice di Michelagnolo, che mostrava le finestre etc. agli scarpellini di rilievo, lo faceva come a persone grosse e non capaci del disegno. » D'ailleurs, dans le même passage, Borghini riposte aux accusations de Cellini en vertu desquelles l'inaptitude à la sculpture de Vasari expliquait ses positions dans la querelle en arguant que le dénigrement du dessin par Cellini résulterait d'une incapacité symétrique : « Oh poveretto lui, che non avendo disegno né sapendo adoperar la penna, dico in disegnando, crede con questa burla mostrar che il disegno in carta sia nocivo e cattivo » (Vincenzo Borghini, *Selva di notizie in Scritti d'arte, op. cit.*, p. 619).

⁷⁰ B. Cellini, *Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori circa il luogo desto stato dato alla pittura nelle essequie del gran Michelagnolo Buonarroto*, cit., p. 573. Vasari est désormais désigné au moyen d'un pluriel générique, mais parfaitement identifiable.

Si Cellini conteste le primat et l'*aura* du Dessin, véritable provocation, si l'on songe et à l'ancrage culturel et géographique d'un tel credo artistique, mais aussi à cette *Accademia del Disegno*, qui avait inscrit ce primat dans son nom même, il conteste également la tripartition vasarienne et n'hésitera pas, dans ses propositions de sceaux pour la néo-Académie, à substituer au trio vasarien un quartet cellinien. Le dessin était accompagné d'un texte qui expose parfaitement le point de vue cellinien⁷¹ et constitue une première dans la promotion de l'orfèvrerie, art mineur ou « congenero »⁷² à un statut paritaire avec les trois sœurs.

On notera que dans cette proposition cellinienne, la figure « autoritaire » du Dessin a disparu pour être remplacée par un quartet « démocratique » et paritaire, où la nouvelle venue, l'orfèvrerie, occupe une place privilégiée. Cellini va jusqu'à inventer un alphabet « geroglifico » pour symboliser l'Académie dont les caractères sont fournis par les outils de l'orfèvre. On ne s'étonnera pas que la proposition cellinienne n'ait pas été retenue, mais il importe de souligner l'audace d'un projet qui reflète parfaitement la position dissociée de Cellini, membre dissident ou contrarié de cette Académie. Or, ce *dissenso* a l'intérêt de ne plus concerner nommément les personnes de Vasari ou de Borghini, ni de s'attacher à telle

⁷¹ « Tutte le cose che sono ristrette in mezzo a questi cieli sono composte di quattro cose, né di più né di manco, di modo che ogni cosa che fa l'huomo si viene a essere composta di questa quattro cose. Io truovo l'arte della schultura la prima, perché il nostro Iddio fecie il primo huomo di schultura di terra colle sue proprie divine et immortali mani. Di poi da questa naque la maravigliosa et lasciva pittura. Appresso si trasse da queste la utilissima architettura. Dappoi considerando l'huomo et conoscendosi lo essere signiore di tutte le cose terrene, havendo ritrovati i metalli et infra questi i più nobili, l'oro et l'argento [...]. Questi metalli, cioè oro et argento, si lavorano per virtù del martello et del cesello [...]. Adunque le sono quattro arte [...] » (B. Cellini, cité in P. Calamandrei, *op. cit.*, p. 140).

⁷² Si Vasari avait classé l'orfèvrerie parmi les arts « congeneri » de la sculpture, Varchi avait tout intégré dans l'art du dessin « sotto il quale comprendonsi alcune altre arti, come intagliatori non tanto di legname – come era già il nostro buon Tasso, oggi nobile architetto –, quanto di gioia e pietre fini – nel quale artificio tiene lo campo senza contrasto alcuno il gentilissimo messer Alesandro Greco – come ancora gli orafi in molte loro parti, e quegli che anticamente si chiamavano frigiones et oggi ricamatori – tra tutti i quali è eccellentissimo Antonio Bachiacca antichissimo amico nostro [...] e si massimamente la pittura e la scultura » (Benedetto Varchi, in *Scritti d'arte*, *op. cit.*, p. 537). On notera, cependant, que Cellini, tout admiratif et tributaire de l'autorité varchienne qu'il fût sur le plan littéraire, ne le fut pas sur le plan artistique et ne se laissa pas convaincre par la démonstration philosophique de la parité entre peinture et sculpture à laquelle Michel-Ange feignit de se rallier.

ou telle commande perdue, ou telle ou telle humiliation subie, mais d'élever le débat, même si Cellini n'a pas les moyens, en particulier éditoriaux, de ses ambitions. S'il prétend élaborer un système des beaux-arts alternatif à celui de Vasari, force est de reconnaître que ce système resta à l'état d'ébauche, de fragments épars.

Ces ambitions théoriques doivent être rattachées à la présence de Cellini, à l'instar de celle de Vasari, parmi les artistes « interviewés » par Varchi ; une présence qui témoignait et augurait d'une capacité de réflexion conceptuelle sur les arts dès 1547, que confirment les derniers écrits d'un Cellini, non seulement capable d'écrire à défaut de faire, mais de penser – une pensée liée bien évidemment à ses compétences –, impliquant toutefois une réflexion globale sur les arts. Or, cette réflexion est anti-vasarienne.

Le motif de la hâte et du bâclage, dont a vu qu'il était étroitement et explicitement associé à Vasari dans les *Rime* nous permet d'identifier Vasari comme la cible quasiment certaine d'une tirade polémique figurant dans le fragment : *Sopra i principi e 'l modo d'imparare l'arte del disegno*⁷³.

L'opposition entre « valenti scultori e pittori » et « impiatratori prosuntuosi », « far bene » et « far male », « prestezza » contre maturation permet de greffer sur l'opposition Cellini-Vasari une constellation de valeurs et de contre-valeurs qu'on peut désormais identifier, sans citer de « nomi e cognomi ». On pourrait également voir dans la polémique initiale de Cellini à l'égard de « tante preparazioni » et « un gran discorso » la revendication d'un « miglior modo », bref et efficace, où la mise en pratique ne serait pas dissociée des prémisses théoriques : une attaque à l'égard de ces monumentales *Vite* où précisément les deux aspects avaient été dissociés par Vasari, alors que Cellini, en intitulant son fragment « *Sopra i principi e 'l modo d'imparare l'arte del disegno* », liait étroitement théorie et pratique, réflexion et didactique. Non seulement Cellini réhabilitait la pratique⁷⁴, mais

⁷³ « [...] e con quella lor praticaccia accompagnata dall'avarizia fanno danno a quegli che sono per la buona via degli studi e vergogna ai principi, che, abbagliati da quella prestezza, mostrano al mondo di non intendere nulla. I valenti scultori e pittori fanno le loro opere per molte centinaia d'anni, e sono fatte per gloria de'principi e vago ornamento alle loro città. Adunque, poiché elle àno a avere così lunga vita, perché, tu valoroso e degno principe, non aspetti ch'elle si facciano bene ? essendo la maggior parte della gloria la tua ? ché dal far bene e far male non importa due o tre anni ; e considera se lo merita una tal opera, avendo di poi tanta vita » (B. Cellini, *Trattati*, cit., p. 578).

⁷⁴ « E perché io credo che fussi prima la pratica che la teorica di tutte le scienze e che alla pratica se le ponesse di poi regola, a tale che la si venissi a fare con quella virtuosa ragione

il lui avait donné dans le *Traité sur l'orfèvrerie* le pas sur la théorie qui suivait au lieu de précéder.

On aimerait, en guise de conclusion, revenir sur les raisons qui ont pu amener Vasari à occulter aussi bien ses démêlés avec Cellini que les difficultés de ce dernier avec le Grand-Duc. Les motivations de Vasari sont loin d'être anecdotiques, dès lors qu'on considèrera qu'à l'encontre d'une idée répandue, la *Vita* de Cellini n'a pas été écrite pour combler une lacune vasarienne. D'une part, cette idée ne « tient pas la route » chronologiquement, dès lors que la première édition des *Vite* ne comprenait, comme on le sait, que la seule *Vie* de Michel-Ange comme artiste vivant. Cellini, bien vivant en 1550 n'eût pu prétendre à une biographie dans la première édition des *Vies*⁷⁵, même si Gherarda Stimato relève à juste titre une différence de traitement entre Cellini et les autres artistes contemporains évoqués par Vasari, *en passant*, dans la *Torrentiniana*. Quant à la seconde, s'il n'est pas douteux que le traitement que Vasari réserva à Cellini ne dût pas satisfaire la haute opinion qu'il avait de lui-même et de son œuvre, elle n'en est pas moins postérieure à la rédaction de la *Vita*, qui répond, partant, à des exigences propres.

La *Vita* n'est pas le maillon manquant d'une chaîne. Les *Vite* et la *Vita* sont moins compatibles que spéculaires, au sens où elles donnent une vue totalement contradictoire d'un même sujet et du même chronotope : la situation de l'art et des artistes dans la Florence cosmienne. À l'euphorie vasarienne répond la dysphorie cellinienne, mais cette divergence ne saurait être réduite à une incompatibilité d'humeur, à deux visions « rose » ou « noire » d'une même réalité.

Le moins qu'on puisse dire, c'est que la *Vita* de Cellini met à mal le mythe forgé par Vasari dans ses *Vite* : un mythe tripartite : celui de la « gran

che si vede usare dagli uomini periti nelle belle scienze, però io non voglio passare che io non dica un caso che mi avvenne [...] » (B. Cellini, *Trattati*, cit., p. 439).

⁷⁵ « A Bandinelli e a Pontormo, già morti, Vasari dedica un'intera biografia nell'edizione ampliata per i tipi dei Giunti, non vale lo stesso per Cellini, a cui rapidamente si accenna in quella sezione finale della *Vite* del 1568 riservata agli accademici del disegno ancora viventi. Va detto che il nome di Benvenuto resta comunque quello che ricorre meno anche nella versione del 1550: si parla di lui una sola volta, mentre per gli altri due artisti le occorrenze sono circa una decina per ognuno e mai ridotte, soprattutto per il Pontormo, alla semplice citazione in ambito elencatorio » (Gerarda Stimato, *Autoritratti letterari nella Firenze di Cosimo I Bandinelli, Vasari, Cellini e Pontormo*, Bononia University Press, Bologna, 2008).

scuola Tosca » ; celui des Médicis, mécènes exemplaires ; celui de Giorgio Vasari, historiographe impartial, dévoué à l'art comme aux artistes.

Mais, à lire Cellini, l'ex « scuola del mondo » était en pleine crise⁷⁶ ; Cosimo n'était pas à la hauteur de ses ancêtres ; les Médicis n'étaient plus ce qu'ils étaient. Clément VII avait amorcé une descente qu'accélérait Cosimo, amateur non éclairé, prince mesquin⁷⁷ : une caricature du solaire et munificent François Ier.

Enfin, le mythographe, Vasari, l'homme qui se dépeindrait dans son « antibiographie »⁷⁸ « in servizio sempre degli amici », apparaissait sous la plume de Cellini comme un ambitieux sans scrupules et sans talent, prêt à tout pour pousser ses pions et écarter ses rivaux.

On serait tenté de lire *La Vita* comme le revers⁷⁹ d'une médaille dont les *Vite* seraient l'avvers, de sorte que l'un et l'autre sont devenus *a posteriori* spéculaires, Cellini faisant apparaître le caractère fortement idéologique et substantiellement politique de l'opération culturelle menée par Vasari, tandis que Vasari met en évidence le caractère subjectif, voire névrotique du point de vue cellinien.

⁷⁶ On trouve des échos précoces de cette analyse dans la lettre de Francesco Da Sangallo : « non sono più li tempi de'Mecenati » (*Lettere di artisti a Benedetto Varchi*, in *Scritti d'arte*, op. cit., p. 511).

⁷⁷ « Però non conoscendo io che questo Signore aveva più modo di mercatante che di duca, liberalissimamente procedevo con Sua Eccellenzia come duca e non come mercatante » (B. Cellini, *Vita*, cit., II, 53, p.117).

⁷⁸ L'expression de Paola Barocchi (*Studi vasariani*, Torino, 1984) qualifie la « Descrizione dell'opere del Vasari ». P. Barocchi remarque également à quel point Cellini dans ses « Traités » comme dans « l'autobiographie », deux genres alternatifs aux *Vite* vasariennes, Cellini « esibisce un linguaggio chiaramente antivasariano ». On remarquera que si la question de l'influence des *Vite* vasariennes sur la *Vita* cellinienne continue à intéresser les chercheurs (Maria Luisa Altieri Biagi, «La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi », in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti del Convegno (Roma-Firenze, 8-9 febbraio 1971), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1972, pp. 61-163, Victoria C. Gardner, «*Homines non nascuntur, sed finguntur*. Benvenuto Cellini's Vita and the Self-Presentation of the Renaissance Artist », in *Sixteenth-Century Journal*, 28 (1997), pp. 47-65 ; Pasquale Sabbatino dans sa communication à ce même colloque), le scénario opposé, en vertu duquel la *Vita* cellinienne aurait pu influencer sur le choix vasarien de terminer la deuxième édition par son autobiographie, n'a jamais été sérieusement envisagé.

⁷⁹ « È impressionante come in questi testi la visione che Cellini presenta della situazione artistica fiorentina sia l'opposto di quella che fornirà Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite* », Dario Trento, *Benvenuto Cellini Opere non esposte e documenti notarili*, Firenze, 1984, p. 51.

C'est ainsi que Vasari censure la non-reconnaissance morale et matérielle du *Persée* (son paiement différé et inférieur aux attentes de l'artiste) non moins que le sort malheureux du Christ, qui ne déposaient en faveur ni de la perspicacité ni de la générosité ducale et du mythe du mécénat médicéen.

Comment ne pas être frappé par le fait que ce motif du déclin, absent dans les *Vite*, semble, au contraire, omniprésent dans les écrits de Cellini. Une phase que Vasari n'avait pas conceptualisée et qui correspondait à l'après-Michel-Ange : le quatrième âge, âge d'autant plus difficile à penser que c'était le sien, celui de ses contemporains, celui de Vasari, Cosimo, etc. Or, ce sentiment de décadence exprimé par Cellini tel un *leitmotiv*, après l'apothéose *michélangiolesque*, serait décrit non pas dans les *Vite* qui substituent à la perspective ascendante et humaniste de la première édition, celle factuelle et chronologique de la seconde, mais dans l'œuvre cellinienne. Pour Cellini, c'est cette décadence qui ôte à Clément VII les moyens de poursuivre la politique de ses aïeux. C'est elle qui amène le Duc à démanteler le système républicain des concours – système qui reste en vigueur dans l'oligarchie républicaine de Venise – et à multiplier les mauvais choix. Si l'on en croit Cellini, l'injustice, l'arbitraire, l'effet et l'éphémère sont désormais souverains en Toscane.

La confrontation fut impossible de leur vivant, impossibilité mise en abyme dans le chapitre 87 du livre I, de par la marginalisation progressive de Cellini et la victoire écrasante d'un Vasari, de plus en plus inaccessible, drapé dans son impartialité historiographique, fort de ses appuis politiques et religieux. Cette impossible confrontation entre une figure du succès et une figure de l'échec, de l'intégration et de la déviance, se fera des siècles plus tard.

Cellini fut incontestablement distancé par Vasari de son vivant : comment une *Vie* inédite et deux traités publiés par un petit éditeur – publication financée par un prêt de l'auteur, expurgée du surcroît – auraient-ils pu rivaliser avec la formidable machine rhétorique, idéologique, éditoriale des *Vite* vasariennes ? Le Cellini posthume a non seulement rattrapé Vasari, mais pourrait vanter une fortune et un charisme supérieurs à

ceux du morigéné et bienséant Vasari, parfaitement en phase avec l'évolution socio-culturels de son siècle, mais non de ceux qui suivirent⁸⁰.

La question ne se réduit pas aux aléas de l'édition et aux bonnes fortunes de la réception posthume. Si Vasari et Cellini sont désormais presque systématiquement associés, ce n'est pas seulement que ces deux artistes se sont avérés de grands écrivains et, *col senno di poi*, des fondateurs plus que des continuateurs, l'un, de l'histoire de l'art, l'autre de l'autobiographie, voire du roman moderne. Le temps a mis en évidence que Cellini soutient une comparaison qui paraissait au XVIe siècle discutable, forcée ou pathétique.

Au delà de cette revanche posthume prise par Cellini, d'abord au XVIIIe, puis aux XIXème et XXème siècles, où l'astre de Vasari semble pâlir à mesure que celui de Cellini monte au firmament, son « antibiographie », toute exemplaire et enviable qu'elle pût paraître à ses contemporains, n'inspira guère romanciers ou cinéastes, au rebours de ce « porc de Benvenuto ». Le stéréotype de l'artiste courtisan prôné par Vasari lui colle aujourd'hui à la peau, alors que Cellini, précurseur de l'artiste bohème ou maudit, brille, désormais, d'une modernité en partie factice. Si l'un codifia une norme, l'autre incarna une transgression indéniablement plus en phase avec l'évolution de l'art et de l'image de l'artiste.

FREDERIQUE DUBARD DE GAILLARBOIS
Université Paris Sorbonne-Paris 4

⁸⁰ Cf. Vittorio Gatto, *La protesta di un irregolare* : Benvenuto Cellini, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1988. ; Corinne Lucas-Fiorato, *La genèse douloureuse et la réception difficile des écrits de Benvenuto Cellini*, « Seizième siècle », n° 5, 2009, pp. 299-318.