

CELLINI, VASARI ET BORGHINI : UN TRIO PROBLEMATIQUE

Dans les *Vite dei più eccellenti pittori scultori e architettori* (1568) de Vasari, la brièveté de la notice concernant Cellini est à la limite de l'anomalie fonctionnelle dans le dispositif général du livre. Vasari, du reste, reconnaît, dans la phrase concluant cette note, qu'il a rédigé un simple « sommaire » : « E però quanto a lui, basti questo breve sommario delle sue più rare opere principali¹ ». Il avoue donc lui-même que Cellini n'a pas droit, comme les autres artistes encore vivants, à une « Description » de ses œuvres – ce terme désignant les biographies des artistes encore en vie – comme c'est en revanche le cas pour Le Primatice, Iacopo Sansovino, Tiziano, Leone Leoni, Giulio Clovio, Vasari lui-même et d'autres. En outre, pour Cellini, le critère de sélection annoncé par le biographe sur les œuvres retenues est drastique : seulement les « principales » et, parmi celles-ci, uniquement « les plus exceptionnelles ». Il ne reste en effet pas grand chose. Rien à voir en tout cas avec ce que retient Vasari de la production des autres artistes se trouvant chronologiquement dans un cas de figure assez proche de celui de Cellini : Agnolo Bronzino par exemple. Celui-ci, né en 1503, florentin et membre de l'Accademia del Disegno lui aussi, bénéficie d'un texte presque cinq fois plus long, du fait à la fois d'*ekphraseis* consistants et d'un catalogue très conséquent de sa production, pour une carrière qui commença à peu près en même temps que celle de Benvenuto.

Vasari justifie le traitement particulier dont Cellini est l'objet en recourant à un argument au premier abord imparable : l'orfèvre-sculpteur a rédigé lui-même l'histoire de sa vie, ainsi que des traités concernant ses domaines de compétence. Mais cet argument ne tient qu'à moitié, car alors, pourquoi Bandinelli (1488-1560), qui écrivit lui aussi son autobiographie, intitulée *Memoriale*², a-t-il bénéficié d'une biographie aussi nourrie de la part de Vasari ?

¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 et 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni (les trois premiers volumes), puis S.P.E.S., 1966-1987, *Giuntina*, vol. VI, p. 246. J'indiquerai désormais par *G* les références à la *Giuntina*.

² Bandinelli dicte ses mémoires à son fils Cesare entre 1552 et 1558 : on peut se demander dans quelle mesure cette initiative n'a pas contribué à inciter Cellini à faire de même. Paola

Si on peut comprendre que Iacopo Sansovino, sculpteur d'origine florentine, qui avait quatre-vingt deux ans en 1568, et donc une très longue carrière derrière lui, soit l'objet d'une « Description » de ses œuvres personnelles longuement développée, et d'une évocation tout aussi extensive, dans le même chapitre, de celles de ses nombreux disciples, on peut en revanche s'étonner de l'extrême importance conférée par le biographe à Leone Leoni. Cet orfèvre, médailleur, sculpteur, comme Cellini, mais de neuf ans son cadet (1509-1590), est l'objet d'une attention beaucoup plus particularisée³ que Benvenuto, et les notices concernant ses disciples sont très nourries. Tout de ses œuvres semble digne d'être immortalisé par l'écriture, même celles qui n'existent pas encore, comme une de ses statues, en cours d'élaboration, dont le biographe ne connaît que le modèle⁴ ; et même la demeure privée de l'artiste, longuement décrite, qui fut restaurée et ornée par ce dernier⁵. De plus, Vasari introduit le chapitre sur Leoni en évoquant un choix de méthode : le devoir de parler systématiquement de la production de ce dernier, vraiment digne d'être célébrée et de passer à la postérité, car il n'en a parlé jusque-là qu'occasionnellement, précise-t-il⁶. On peut se demander pourquoi cette même méthode n'est pas appliquée à Cellini.

La faible présence de Cellini dans les *Vies* vasariennes ne s'explique pas non plus pour des motifs en rapport avec la célébrité et la considération de l'orfèvre-sculpteur dans le monde des arts : il suffit de penser que sa renommée, même avant l'exposition du *Persée*, était affirmée explicitement rien moins que par le divin Michel-Ange, considéré comme le juge suprême en matière d'estimation de tous les arts confondus. Michel-Ange n'écrivait-il pas à Cellini, en 1552, à propos du buste de Bindo Altoviti, qu'après avoir

Barocchi a publié l'ensemble du texte, en y intégrant les annotations en marge du Codex (Cod. Pal. Bandinelli 12), qui se trouve à la Bibliothèque Nazionale de Florence, (*Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Torino, Einaudi, 1979, vol. VI (*L'artista*), p. 1359-1411).

³ Il est vrai que Leone Leoni serait originaire d'Arezzo – comme Vasari – et qu'il travaille pour l'empereur qui est un allié essentiel des Médicis : cela peut en partie justifier l'attention dont il est l'objet.

⁴ Vasari, *G.*, VI, p. 203.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁶ *Ibid.*, p. 201.

découvert en lui le meilleur des orfèvres, il découvrait à présent le meilleur des sculpteurs⁷.

On pourrait continuer à fouiller dans le texte de Vasari pour le prendre au piège de ses propres critères, en analysant d'autres « Descriptions » : celle du Primatice par exemple (né quatre ans après Cellini), dont les œuvres françaises sont décrites avec précision, (pourquoi pas celle de Cellini réalisée pour le même roi de France ?). Bref on pourrait, selon une logique comparative, accumuler les exemples illustrant ce qu'au fond Vasari énonce lui-même : en dire le moins possible sur Cellini.

Le principe même des séries de biographies engage à la fois l'auteur et son destinataire dans une sorte de casuistique artistique dont Vasari mesurait bien les effets pervers puisqu'il évoqua ceux-ci dans l'une des dernières pages de la *Giuntina*. S'adressant « Agl'artefici del disegno », à propos des comparaisons entre artistes, de la distribution des blâmes et des éloges, il parle des difficultés qu'il rencontra, précise qu'il chercha de toujours dire la vérité et ajoute :

Ma non si può sempre aver in mano la bilancia dell'orefice: e chi ha provato che cosa è lo scrivere, e massimamente dove si hanno a fare comparazioni, che sono di loro natura odiose, o dar giudizio, mi averà per iscusato⁸.

Dans le cas de Cellini, Vasari a résolu le problème qu'il exposait ci-dessus : par l'abstention. On en voit les résultats : certains critiques perçoivent dans son attitude à l'égard de Cellini un regard positif, d'autres, plutôt négatif⁹.

⁷ « Benvenuto mio, io v'ò conosciuto tanti anni per il maggiore orefice che mai ci sia stato notitia, et hora vi conoscerò per scultore simile » (*Il Carteggio di Michelangelo*, Edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi et Renzo Ristori, Firenze, Sansoni, 1980, vol. 4. Pour un homme *di poche parole* comme Buonarroti, et quand on sait que les lettres personnelles circulaient et faisaient facilement le tour de la ville, à Florence, ce jugement pesait lourd dans le façonnement de l'opinion au sein de la communauté florentine.

⁸ Vasari, *G.*, VI, p. 410.

⁹ Par exemple, Julius von Schlosser (*La letteratura artistica*), ainsi que Alessandro Del Vita (« Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini », in *Il Vasari*, 1957, XV, p. 124-134), ou encore, dans une certaine mesure, Giulia Dell'Aquila (« *Con artificio meraviglioso* : Benvenuto Cellini nelle biografie d'artisti tra Cinquecento e Settecento », in *Letteratura e arte*, 2003, n° 1, p. 232-235) perçoivent dans les propos de Vasari une attitude positive à l'égard de Cellini, tandis que Frédérique Dubard, dans ce numéro de *Chroniques italiennes*, et moi-même y voyons plutôt une posture négative.

Absence de biographie, donc. Mais, comme nous savons, quelques propos aseptisés, répartis dans la courte notice évoquée et des remarques éparses dans une dizaine de biographies individuelles. Dans ces maigres informations que Vasari fournit sur Cellini, les aspects personnels des rapports entre le sculpteur insouciant et les autorités médicéennes ou autres, se trouvent gommés, voire occultés. Juste une allusion, bien connue, au fait que Cellini « ha saputo troppo dire il fatto suo con i principi ». Pour le reste, aucun des drames internes à l'œuvre entre Cellini et ses ennemis, qu'ils soient princes, mécènes ou artistes, ne transparaît.

Quelles hypothèses peut-on formuler pour expliquer l'évanescence de la figure de Cellini dans les vies de Vasari ?

Au-delà de la mise à l'écart de l'orfèvre-sculpteur par le prince qui lui préférait d'autres artistes, l'une des principales raisons de l'occultation de Cellini dans le panorama vasarien des arts de son temps est la présence d'un troisième homme entre nos deux artistes écrivains : Vincenzo

Borghini dans ses *Rime* – dans une lettre du 14 août 1564, fait le point sur l'état d'élaboration de la seconde rédaction des *Vies*.

Parmi les remarques et critiques¹², il déclare :

[...] et notate il *fine* di questa vostra fatica non è di scrivere la vita de pittori, ne di chi furono figliuoli, ne quello che e' feciono dationi ordinarie ; ma solo per le *opere* loro di pittori, scultori, architetti ; che altrimenti poco importa a noi sapere la vita di Bacio d'Agnolo o del Puntormo. E lo scriver le vite, è solo di principi et huominj che habbino esercitato cose da principi et non di persone basse, ma solo qui havete per il fine l'arte e l'opere di lor mano : E però insistete in questo più che potete et usateci diligentia ; et ogni minutia ci sta bene »¹³.

Très significativement, dans une lettre précédente, adressée au même Vasari, il écrivait :

Et di nuovo vi ricordo, che mettiate in ordine le cose dei vivi, massime de principali, acciò questa opera sia finita et perfetta da ogni parte, et che sia *una historia universale di tutte le pitture et sculture d'Italia* et, che questo è il fine dello scrivere vostro [...] ¹⁴.

L'insistance est clairement exprimée : la deuxième édition des *Vies*, selon Borghini, devra être moins une histoire des artistes que celle de leurs œuvres.

Cette conception du rapport entre l'art et la vie est aux antipodes de celle de Cellini pour qui l'un et l'autre se fondent et se confondent. Benvenuto n'appelle-t-il pas ses œuvres ses enfants ? Et ne forge-t-il pas des mots d'esprit à partir de cette fusion entre l'artiste et ses réalisations¹⁵ ? Le

¹² Parmi les remarques et critiques, il vilipende l'imprimeur : « Quanto alla stampa mi pare vi faccino troppi errori [...] che impediscono la historia et potrebbero darvi carico a voj » (*Ibid.*, lettera 169, p. 100). Est-ce une menace concernant le manque de rigueur de Vasari ?

¹³ K. Frey, *op. cit.*, lettera 169, p. 101.

¹⁴ *Ibid.*, lettera 168, p. 99.

¹⁵ Par exemple, dans le chapitre II, 2, où face à François Ier, qui propose à Cellini deux projets de salière conçus par des lettrés et demande à l'orfèvre lequel des deux il préfère exécuter, Benvenuto répond : « Vedete, Signori, di quanta importanza sono i figliuoli de' re e degli imperatori, e quel maraviglioso splendore e divinità che in loro apparisce. Niente di manco se voi dimandate un povero umile pastorello, a chi gli ha più amore e più affezone, o a quei detti figliuoli o ai sua, per cosa certa dirà d'avere più amore ai sua figliuoli. Però ancora io ho grande amore ai miei figliuoli, che di questa mia professione partorisco: si che 'l primo che io vi mostrerò, Monsignor reverendissimo mio patrone, sarà mia opera e mia

propos de Borghini nous dit clairement que les aspects individuels et anecdotiques des biographies sont, selon lui, à gommer, afin de faire plus de place aux travaux artistiques selon une logique qui tend à séparer les sources de la créativité de ses effets. Borghini souligne ici que la finalité des *Vite* n'est pas l'existence privée, ni le vécu ordinaire des artistes, mais leurs œuvres, les descriptions de celles-ci et leurs conditions de réalisation. Toujours dans la même lettre, il exhorte Vasari à multiplier, par le biais des informateurs, le repérage et l'identification des œuvres, ainsi que leur localisation¹⁶. Ailleurs encore, il exprime des doutes sur l'exactitude de l'un des portraits gravés accompagnant une biographie¹⁷.

Toutes ces remarques vont dans le même sens qui consiste à donner plus d'importance aux données objectives, dénotatives plutôt qu'aux effets rhétoriques (et au style narratif). Ce souci de l'exactitude factuelle, qui n'était pas une exigence dans la tradition biographique du passé va, comme on sait, le devenir, en revanche, au XVII^e siècle, entre autres avec les Jésuites¹⁸.

invenzione; perché molte cose son belle da dire, che faccendole poi non s'accompagnano bene in opera –» ((Benvenuto Cellini, *La Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 1985, II, 1, p. 411). Je me reporterai désormais à cette édition en indiquant directement les numéros du livre, du chapitre et de la page

¹⁶ Il lui dit : « In certe vite, voi dite (come in quella del Pordenone) : 'Fece una facciata sul Canale Grande'. Havendo voj comodità vorrei nominassi di chi l'è : come dir di casa Contarini. Et se questi non potessi, almeno [dire] l'istoria che vi è dipinta » (K. Frey, *op. cit.*, lettera 169, p. 101).

¹⁷ « [...] il viso che havete messo a questo Nicola Pisano non mi pare fatto per lui, ma per un più vicino ai nostri tempi ; et l'habito lo dimostra pure assaj : Hora, questo non mi piace in modo alcuno, et più presto vorrei lasciare in bianco, coè mettere l'ornamento [le cadre du médaillon] senza l'anima [...]. In somma, se cominciate a metterne uno, che si vegga che non sia, torrete la riputazione a tutti gli altri ». (*Ibid.*, p. 101).

¹⁸ Cet aspect de la *Giuntina* est donc en rapport avec la modernité d'un regard sur les choses, tenant compte du nouveau courant historiographique qui se fit jour avec des historiens comme Guicciardini par exemple. Ce dernier analyse les phénomènes humains collectifs dans leur dimension spécifique, ponctuelle, particulière : le mot de *particolare* est fondamental, qui renvoie à une conception nouvelle de l'histoire où l'on aborde les événements dans un *continuum* ponctué d'accidents (*accidenti, casi*) qu'il convient d'observer dans le réseau de circonstances précises qui les rendent possibles. Les événements ne sont plus un réservoir de faits exemplaires, mais un enchaînement de causes et d'effets. La *Giuntina* aborde un peu plus que la *Torrentiniana* les vies des artistes selon cette conception moderne de l'histoire. Du reste, Borghini connaissait très bien la *Storia d'Italia* et, dans ses écrits, Vasari évoque l'historien. En outre, certaines représentations de batailles dans le Salon des Cinq Cents, au Palazzo Vecchio, montrent que le peintre a suivi

Il ne faudrait toutefois pas déduire des propos de Borghini que j'ai rapportés que ce dernier régente Vasari et en fait un exécuteur de ses volontés. Si Vasari tient compte des conseils du moine bénédictin en matière de précision dans la *Giuntina*, il ne réprime pas pour autant son goût pour le romanesque. Par exemple, il se fait un plaisir de rendre compte de ce nouveau profil d'artistes-aventuriers, de plus en plus fréquent, dont les pérégrinations artistiques se sont souvent conjuguées avec des expériences militaires, volontaires ou involontaires. Sa plume donne le jour à ce qu'on pourrait appeler la génération des artistes picaresques (l'étrange *Morto Da Feltro*, qui peut-être n'exista pas réellement, ou l'enlumineur *Giulio Clovio* en offrent de beaux exemples¹⁹). Et Cellini lui aurait offert une occasion supplémentaire de brosse ce genre de portrait romanesque.

Quant à Cellini, qui baigne dans ce même environnement biographique et culturel, il adapte à l'histoire d'un individu qui n'est autre que lui-même cet intérêt pour le *particolare* que Guicciardini applique à l'histoire collective dans le domaine politique et que Borghini voudrait appliquer à l'histoire collective dans le domaine des arts.

Une seconde hypothèse expliquant la relative occultation de Cellini par Vasari dans ses *Vies* est en rapport avec la nature des arts pratiqués par l'orfèvre-sculpteur et surtout la manière dont il les hiérarchise, qui ne correspond pas au système proposé par Vasari²⁰. Comme souvent, l'attitude de Vasari est nuancée et exploite d'une part la diversité des points de vue et d'autre part, les statuts énonciatifs différents des textes qui composent les *Vies*. Dans ses *Teoriche*, il ne consacre pas un chapitre à l'orfèvrerie. Et il s'en explique indirectement dans son *Proemio a tutta l'opera*, lorsqu'il déclare que les sculpteurs considèrent comme des arts qui leur sont connexes (*arti congeneri*), c'est-à-dire subordonnés et apparentés à la sculpture, des pratiques et techniques qui, en fait, dépendent de l'orfèvrerie, comme la fonte des métaux, le travail de ciselure, le façonnement en creux

de près les descriptions qu'en fit Guicciardini, au niveau de la tactique militaire par exemple.

¹⁹ Corinne Lucas, « Du *grand* au *petit* Michel-Ange : le présent artistique dans les deux rédactions des *Vies* de Vasari », in *L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XVe-XVIIe siècles*, Actes du Colloque international de Paris réunis et présentés par Danièle Boillet et Corinne Lucas, CIRRI, vol. 26, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005, p. 164-172.

²⁰ Voir à ce sujet Frédérique Dubard (« *Le cagnaccio* et le *botolo*, cit., p. 24 et suiv.) et Thomas Golsenne (« L'homme qui sculptait à coups de canons. La pensée ornementale de Cellini », p. 9 et suiv.) dans ce numéro de *Chroniques italiennes*.

ou en relief des pierres fines²¹. On remarquera qu'il rend responsables, non lui-même, mais d'une part les sculpteurs, et d'autre part les peintres, du fait que certains secteurs de l'orfèvrerie ne soient pas autonomes, mais des extensions de la sculpture et de la peinture. Ainsi, déclare-t-il, à propos des peintres :

Appresso, per riscontro dell'arti congeneri e sottoposte alla scultura, *dicono* [i pittori] averne molte più di loro, perché la pittura abbraccia [...] il niello e le stampe di rame – membri della pittura –, gli smalti degl'orefici, il commetter l'oro alla damaschina, il dipigner le figure invetriate e fare ne' vasi di terra istorie et altre figure che tengono all'acqua, il tesser i broccati con le figure e 'fiori [...]»²².

La position en sous-ordre occupée par l'orfèvrerie pourrait étonner quand on sait que cet art fut le plus éminent, des siècles durant, et que l'une des premières biographies d'artiste fut celle d'un orfèvre doublé d'un saint, Eloi, qui vécut au VIIe siècle. Mais la surprise n'a plus lieu d'être quand on considère que pour les hommes de la Renaissance, et donc pour Vasari, le Moyen Age fut considéré comme « un'epoca buia », une longue période d'oubli des connaissances et des techniques artistiques du passé²³.

Dans certaines biographies, toutefois, Vasari souligne l'importance de la formation d'orfèvre pour exercer d'autres arts avec talent : ce fut le cas du sculpteur Luca Della Robbia à qui « giovò molto essere stato orefice » (*G.*, III, p. 52), ou bien du peintre Masolino qui « nella sua fanciullezza [...] fu bonissimo orefice » (*G.*, III, p. 107). Par ailleurs Carlo Maria Simonetti remarque que dans la *Giuntina*, parmi les nouveaux artistes introduits, figurent des orfèvres, joailliers comme Valerio Vicentin, Giovanni da Castel

²¹ « Dicono che la scultura abbraccia molte più arti come congeneri e ne ha molte più sottoposte che la pittura, come il basso rilievo, il far di terra, di cera o di stucco, di legno, d'avorio, il gettare de' metalli, ogni ceselamento, il lavorare d'incavo o di rilievo nelle pietre fini e negl'acciai, et altre molte le quali e di numero e di maestria avanzano quelle della pittura » (Vasari, *G.*, I, *Proemio*, p. 11-12).

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ Voir à ce sujet, Giovanna Baldissin Molli, « La mano dell'artista da artigiano a intellettuale tra Medioevo e Rinascimento », in *All'incrocio dei saperi : la mano*, Atti del Convegno di Studi, Padova, settembre 2000, a cura di Achille Olivieri, con la collaborazione di Massimo Rinaldi e Maurizio Rippa Bonati, CLEUP, Padova, 2004, p. 381-382.

Bolognese, Matteo Del Nasaro Veronese, etc.²⁴, que Vasari réunit dans un chapitre (*G.*, IV, p. 619-630). En conclusion, il apparaît selon Vasari que les pratiques de l'orfèvrerie sont annexées, pour ne pas dire phagocytées, par les peintres et les sculpteurs qui, dans leur logique de concurrence sauvage, se sont emparés des territoires appartenant à des arts moins dominants.

Cellini, s'il semble s'inspirer de Vasari en dressant une longue liste d'artistes, célèbres dans d'autres domaines, qui ont pratiqué l'orfèvrerie, confère toutefois une bien plus grande importance à cet art, car il entend démontrer que l'ont pratiqué la plupart des grands peintres, sculpteurs et architectes : de Brunelleschi à Donatello en passant par Ghiberti, Verrocchio et Mantegna²⁵. Il met donc l'orfèvrerie sur le même plan que les disciplines artistiques jugées supérieures, estimant qu'elles sont toutes les quatre des sœurs (*sorelle*). En outre, il déclare dans l'introduction de son traité sur l'orfèvrerie qu'il s'attèle à la rédaction de cet ouvrage parce que personne ne l'a jamais fait ; et, en vérité, il a presque raison²⁶. Il va même jusqu'à vouloir faire figurer cet art à une place d'honneur dans l'un des projets de sceau qu'il propose pour l'Académie du dessin²⁷. On peut voir, en effet que les hiéroglyphes alignés au-dessous de la figure centrale, représentant la déesse Nature, correspondent aux outils des orfèvres : indéniable volonté de promotion de ce métier que vouloir faire de ses instruments de travail le symbole de l'Académie de tous les arts réunis ! Et l'on pense à l'un des épisodes célèbres de la *Vita*, la rencontre entre Benvenuto et Madonna Porzia, au palais Chigi, où le héros confère ses lettres de noblesse à cet art

²⁴ Carlo Maria Simonetti, *La vita delle « Vite » vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, Olschki, 2005, p. 102 et note 29.

²⁵ « Sappiate che e' sono stati infiniti in questa arte dell'oreficeria, tutti de' nostri Fiorentini, e' quali da essa arte hanno preso grand'animo e di poi si sono volti o alla scultura o all'architettura o ad altre mirabili imprese » (Cellini, « Trattati », in *Pittura e scultura*, cit., p. 132, note 237).

²⁶ Andreas Tönnemann rappelle qu'« après Pomponius Gauricus, les ouvrages de Benvenuto Cellini sur la sculpture et l'orfèvrerie seront les seuls traités publiés par un sculpteur » (Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 237). Par ailleurs, Tomaso Garzoni, dans *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (a cura di Paolo Cherchi e Beatrice Collina, Torino, Einaudi, 1996, vol. 1, p. 779), en 1585, dans le chapitre qu'il consacre au métier d'orfèvre, observe l'absence, dans la littérature antique, d'écrits dans ce domaine, lequel, précise-t-il, est donc très fortement rattaché à l'expérience et à la pratique. La remarque, qui ne concerne pas Cellini, est néanmoins intéressante car elle rehausse le mérite de Cellini *trattatiste*.

²⁷ Voir l'illustration de ce projet dans l'article de Thomas Golsenne, dans ce volume, p. 8, Fig. 4.

en décrivant une sorte de marivaudage entre Benvenuto et une grande dame de l'aristocratie romaine, scène qui faisait entrer l'orfèvre dans le panthéon du monde de la courtoisie²⁸.

Cellini instaure un lien étroit entre l'orfèvrerie et la sculpture du fait de l'extrême importance que revêt la maîtrise de la matière dans ces deux arts. Et, du reste, il fait suivre son traité sur l'orfèvrerie par celui qui concerne la sculpture, comme si l'une conduisait tout naturellement vers l'autre.

Objectivement, presque tous les arts consistent à dompter la matière, mais dans les écrits de Cellini, comme dans les *Vies* de Vasari, et dans les textes d'autres artistes, cette relation entre l'homme et la matière apparaît particulièrement privilégiée pour ceux qui travaillent les métaux et la pierre. Cela commence par la forte présence du corps dans l'évocation de ces activités. Vasari insiste sur la force physique nécessaire aux sculpteurs qui doivent être d'une complexion plus solide que les autres artistes, dotés « de plus de sang et de force, et par là plus intrépides et fougues »²⁹. Dans cette citation, qui retourne dans un sens positif la célèbre description négative que Léonard faisait des sculpteurs, il brosse un portrait du sculpteur-type, qui coïncide avec l'image de Benvenuto dans la *Vita* de Cellini³⁰.

Des sources diverses et variées font apparaître que l'image du sculpteur, dans la société de l'époque, est fortement codifiée et, il faut bien le dire, le plus souvent de manière négative. Léonard n'est pas le seul à l'avoir décrit comme un être brutal, mal dégrossi. Ce portrait du sculpteur était un *topos* répandu à en juger par ce qu'écrit sur le sujet le sculpteur-architecte Francesco Da Sangallo. Lui aussi, comme Vasari, défend l'image des sculpteurs. Pour ce faire, il reconnaît leurs comportements déplaisants, déclarant qu'ils sont « inumani, superbi, avari, invidiosi, maldicenti, tal che

²⁸ Voir à ce sujet, l'analyse de Bianca Concolino, « La scena del testo. La teatralizzazione del racconto in alcuni episodi della *Vita* di B. Cellini », p. 7 et suiv., dans ce numéro de *Chroniques italiennes*.

²⁹ « Dico dunque che gli scultori, come dotati forse dalla natura e dall'esercizio dell'arte di miglior complessione, di più sangue e di più forze, e per questo più arditì e animosi de' pittori [...] arguiscono e provano la nobiltà della scultura primieramente dall'antichità sua, per aver il grande Iddio fatto l'uomo, che fu la prima scultura » (Vasari, *G.*, I, *Proemio*, p. 11).

³⁰ Cellini, dans la *Vita*, évoque à plusieurs reprises l'excellente constitution physique de Benvenuto (par exemple, I, 26, p. 139). Quant à l'intrépidité et à la fougue du personnage, elle est omniprésente dans son texte.

non virtuosi dir si possono³¹ », mais il les justifie en précisant qu'ils créent dans des conditions de travail qui leur sont particulièrement défavorables, notamment par rapport aux peintres :

[...] dico che la prima sua difficoltà che ha lo scultore si è il provvedere la materia, cioè il marmo e gli strumenti per lavorar quello, perché, parlando della scultura, bisogna parlare del marmo e non bronzo o altre materie, che sono tutte inferiore al marmo, e perciò dico che bisogna provvedere il marmo, quale costa assai danari, e non può ciò conseguire senza l'aiuto o di una republica o di un principe ; e se per sua disgrazia lo scultore non ha favore o da l'una o da l'altro, che si vede avvenire spesso che qualche uno per sospetto di sé stesso o per invidia non lodi e comendi quello scultore, quel principe o republica, che non può vedere il vero d'ogni cosa né fare sperienza d'ognuno, creda a quello invido e maligno ; che ce n'è pure assai che fanno professione d'intendere e lodano e biasimano, come se proprio del l'arte fussino, e per avere veduto quatro medagliucce e imparato qualche vocabolo de l'arte fanno tanto con varie adulazione, perché non sono stati corteggiati e non hanno avuto le sberettate, e per non essere cacciati di quei luoghi che par loro avere appresso a quel principe, che mai restano di biasimare altri e lodare loro. [...] Or dico che al buono scultore è sempre in lui una continua gelosia che la materia non manchi ; e al pittore questo non avviene [...]³².

Cette lucide analyse politico-économique de la spécificité du métier de sculpteur semble un résumé du Livre II de la *Vita*. Dès lors, la singularité – souvent soulignée – du caractère de Benvenuto se trouve bien écornée. Et si de nombreux documents ne confirmaient la véracité des situations dans lesquelles Benvenuto/Cellini se trouve impliqué, on pourrait se demander si Cellini n'a pas donné une forme narrative à un cliché plutôt qu'à son existence particulière.

Le propos de Sangallo nous permet de comprendre que ce n'est pas par hasard qu'un orfèvre-sculpteur, plutôt qu'un peintre, alla si loin dans la dénonciation des intrigues sans fin qui se nouent au sein des cours, qu'elles soient laïques ou ecclésiastiques, au sujet des commandes d'œuvre d'art. Dans la situation nouvelle du mécénat princier, qui fait que les artistes sont

³¹ Francesco Da Sangallo, « Lettera al molto dotto M. Benedetto Varchi », in Benedetto Varchi, « Lezione della maggioranza delle arti », in *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998, p. 76.

³² *Ibid.*, p. 76-78.

totallement dépendants des caprices de leurs commanditaires, on peut aisément comprendre que les sculpteurs, plus dépendants encore que les autres artistes des offres princières, soient particulièrement fragilisés par l'arbitraire de la volonté des princes et qu'ils se caractérisent, comme l'écrit Vasari, par leur « troppo ardire ». Rien d'étonnant, donc, que ce soit un sculpteur qui ait décrit d'une manière aussi détaillée les dessous sordides du mécénat princier, rendant compte des nouvelles conditions de travail des artistes, si bien analysées par Arnold Hauser. Rien d'étonnant non plus à ce que la Fortune, entité générale dans la tradition antique, qui s'oppose à l'expression de la vertu, revête à la Renaissance, dans le monde des arts, la forme précise de l'*invidia*, comme la *Vita* de Cellini ne cesse de l'illustrer. Et n'est-il pas significatif, à cet égard, que lors des obsèques de Michel-Ange, parmi les statues placées aux quatre coins du catafalque, on figurât l'Art qui, de son pied, écrasait l'*Invidia*³³?

Si, comme le fait apparaître Francesco Da Sangallo, les sculpteurs vivent socialement dans la crainte avide de manquer de matière pour réaliser leurs projets, on suppose qu'au niveau individuel, cela se traduit par le fait qu'ils se sentent plus près que les autres artistes des réalités et des secrets de la matière. Ces derniers concernent Cellini particulièrement de près puisqu'il est aussi orfèvre. Sa familiarité avec le travail des métaux le vouait tout naturellement à s'intéresser à des pratiques qui étaient aussi celles des alchimistes, pratiques conjointes, voire semblables, selon un lieu commun de l'époque, dont le chanoine Tomaso Garzoni dresse la liste dans le chapitre qu'il consacre au métier d'orfèvre dans sa *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585)³⁴.

Les armes à feu, qui plaisent tant à Benvenuto et alimentent nombre d'épisodes du Livre I de la *Vita*, ne sont-elles pas considérées, dans les *topoi*

³³ Maria Luisa Altieri Biagi, « La *Vita* del Cellini. Temi, termini, sintagmi », in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti del convegno Roma-Firenze, 8-9 febbraio 1971, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972, p. 79.

³⁴ Tomaso Garzoni ne manque pas d'énumérer les techniques et les savoirs qui sont communs aux orfèvres, fondeurs et aux alchimistes et de préciser que les orfèvres pouvaient parfois pratiquer l'alchimie : « [...] ritorno a dire che bisogna che gli orefici [...] sappian ben lavorar di martello e adoprarlo per intagliar ciappe e borini, e così anco lime e ciselli ; e aver anco certi segreti che bisognano all'arte – che son membri d'alchimia : come indolcir l'oro quando fosse frangibile e crudo, e colorirlo quando avesse poco colore, saldare, smaltare, niellare, bianchire, dorare – ; e così aver buon giudicio nel saggiare, partire, affinare, cimentare ; e chi più di queste cose sa è miglior maestro » (*La piazza universale, op. cit.*, vol. 1, p. 780).

de la Renaissance, comme une invention que l'on doit aux pratiques alchimiques qui seraient à l'origine de la poudre à canon ? Benvenuto ne déclare-t-il pas avoir apporté des innovations dans ce domaine ? :

Ancora facevo di mia mano la finissima polvere da trarre, innella quale *io trovai i più bei segreti, che mai per insino a oggi da nessuno altro si sieno trovati* ; e di questo, per non mi ci stendere molto, solo darò un segno da fare meravigliare tutti quei che son periti in tal professione. Questo si era, che con la quinta parte della palla il peso della mia polvere, detta palla mi portava ducento passi andanti in punto bianco³⁵.

Garzoni souligne aussi que l'une des pratiques communes aux orfèvres, fondeurs et alchimistes est le rapport d'intimité quasiment existentielle qui existe entre ces professionnels et le feu. A ce propos, il rappelle que Prométhée est l'inventeur de l'orfèvrerie (dont le pouvoir divin du feu a été volé à Dieu et offert aux hommes)³⁶. Pour ce qui concerne Cellini, il est inutile de démontrer ponctuellement combien le feu tout au long de la *Vita* est un adjuvant fidèle de Benvenuto, compte tenu du fait que la critique depuis des décennies a largement illustré cette caractéristique du héros³⁷.

Enfin, Cellini fréquentait personnellement des alchimistes – ce qui n'était pas difficile à la cour des Médicis. L'un d'entre eux, Antonio Allegretti, poète florentin et auteur d'une biographie de Benedetto Varchi, consacra une poésie à la louange du *Persée*, lorsque ce dernier fut présenté au public, en 1554³⁸. Et si on en juge par le contenu du sonnet, centré sur

³⁵ *Vita*, I, 27, p. 140.

³⁶ Garzoni, *La piazza universale*, op. cit., p. 779.

³⁷ Rappelons simplement que dans le Livre I, le protagoniste maîtrise le feu notamment dans ses activités de bombardier et que, dans le Livre II, il met cette intime connaissance au service de ses activités d'orfèvre et de fondeur. Il fait notamment face aux obstacles qui se dressent contre lui dans la réalisation du *Persée*, en amadouant et en faisant du feu un allié contre ses adversaires.

³⁸ Contrairement à d'autres poésies conçues à cette occasion, celle-ci ne décrit guère les qualités du chef-d'œuvre, mais adopte pour fil conducteur la revanche de Cellini contre ses ennemis : « Già 'l Bandinello e gli altri veder parmi, / Muti per istupore arcar le ciglia, / E ne' lor volti apparir scorno e ira » (Benvenuto Cellini, « Di messere Antonio Allegretti », in *Discorso sulle arti*, a cura di Paolo Senna, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2007, p. 50).

Visiblement, l'auteur s'implique aux côtés de Cellini dans la polémique de celui-ci à l'égard des milieux artistiques princiers. Pour des informations sur les écrits d'Antonio

l'*Invidia* terrassée par la beauté de la statue, son auteur est un ami intime qui adhère totalement à la cause cellinienne et prend officiellement position en sa faveur contre les rivaux du sculpteur, en particulier Bandinelli.

Il ne s'agit évidemment pas de laisser entendre ici que Cellini versait dans les pratiques alchimiques, mais simplement de souligner qu'il avait, comme tous les orfèvres, en commun avec les alchimistes son intérêt, avant tout professionnel, pour l'étude des lois concernant le façonnement et la transformation des matières en particulier métalliques, ainsi que sa grande maîtrise du principal de ses adjuvants : le feu. Mais Cellini les mettait au service de l'exaltation de la beauté, bref d'un idéal esthétique et non d'un idéal spéculatif, comme c'était le cas pour les alchimistes.

L'approche cellinienne des arts s'exprime entre autres choses par une relation personnelle intime entre l'artiste écrivain et les matériaux produits par la nature. Ainsi, comme cela a déjà été souligné, Benvenuto personnifie volontiers ses œuvres, de même qu'il peut – ironiquement – compatir au malheur d'un bloc de marbre (« Oh sventurato marmo ! »), lorsque celui-ci est attribué à un sculpteur qu'il juge peu compétent, comme Bandinelli ou Ammannati³⁹ et dès lors déplorer « le grand tort » fait au matériau⁴⁰.

Cette tendance à considérer la matière comme un être vivant, toutefois, ne semble pas seulement un caprice personnel de Cellini, puisqu'elle s'inscrit dans le vocabulaire technique de la profession. Ainsi, parle-t-on couramment d'« ultima pelle » pour désigner la pellicule externe qui recouvre la surface d'une statue⁴¹. Et le processus de fonte du métal est décrit comme étant le moment où l'on *habille* – tel un corps nu – l'œuvre en

Allegretti en matière d'alchimie, voir Alfredo Perifano, *L'alchimie à la Cour de Côme 1er de Médicis : savoirs, culture et politique*, Paris, Champion, 1997, p. 127 et suiv.

³⁹ « Dove Bernardone sensale mi disse un giorno, incontrandoci in villa, chi la duchessa aveva dato il marmo ; al quale io dissi : – Oh sventurato marmo ! certo che alle mani del Bandinello egli era capitato male, ma alle mani dell'Ammanato gli è capitato cento volte peggio ! – » (*Vita.*, II, 101, p. 626).

⁴⁰ « [...] io mi promettevo che e' le [la duchessa] sarebbe incresciuto d'aver fatto al marmo e a sé stessa un tanto smisurato torto » (*Ibid.*, p. 627).

⁴¹ « – Benvenuto, tu hai a dare solamente una ultima pelle – » (*Ibid.*, p. 628). Vasari, dans la biographie du Primaticcio, utilise le même terme dans la même acception : « Ma non tacerò che ebbe il Primaticcio in fare le dette statue maestri tanto eccellenti nelle cose del getto, che quell'opere vennero, non pure sottili, ma con *una pelle così gentile* che non bisognò quasi rinettarle » (Vasari, *G.*, VI, p. 144).

train de se faire, dans le lexique des spécialistes, ainsi que le précise Cellini :

[...] io vestivo il mio Perseo di quelle terre che io avevo acconcie parecchi mesi in prima, acciò che l'avessino la loro stagione. E fatto che io ebbi la sua tonaca di terra, che tonaca si dimanda innell'arte [...] cominciai con lente fuoco a trarne la cera [...]⁴².

Paradoxalement, il se dégage de l'écriture de Cellini une sorte de sensualité de la technique. De ce fait, l'intimité de la relation qu'il entretient avec la matière se traduit par des passages singuliers dans le paysage narratif de l'époque. A cet égard, la fonte du *Persée* est loin d'être le seul épisode représentatif. On pourrait tout aussi bien évoquer celui où Benvenuto, emprisonné sur les ordres de Pier Luigi Farnese et craignant qu'on ne soit en train de l'assassiner à petit feu en introduisant de la poudre de diamant dans sa nourriture, teste méticuleusement les substances incriminées et découvre qu'elles ne sont que de vulgaires grains de pierre friable, non perforants pour les parois stomacales :

io presi un poco di coltellino, e presi di quelle ditte granelline, e le missi in su 'n un ferro della prigione; dipoi appoggiatovi la punta del coltello per piano, agravando forte, senti' disfare la ditta pietra ; e guardato bene con gli occhi, viddi che così era il vero. Subito mi vesti' di nuova isperanza e dissi: – Questo non è il mio nimico messer Durante, ma è una pietraccia tenera la quale non è per farmi un male al mondo –⁴³.

Un *topos* héroïco-romanesque, qui est une tentative d'assassinat, se trouve exprimé sous une forme narrative assez inhabituelle, dans la mesure où un savoir technique, occupant ici tout l'espace narratif, est mis au service d'une conception épique de la réalité. Le narrateur, à partir de sa grande familiarité avec la minéralogie, recourt à des sensations tactiles et auditives (« senti' disfare la ditta pietra »), confirmées par la vue (« vidi che così era il vero ») pour décrire le fait. L'écriture, ici, semble un instrument d'expérimentation des ressources de la nature.

La corrélation entre technique et sensualité s'exprime aussi sous forme d'exaltation devant les splendeurs offertes par la nature, que l'art peut

⁴² *Vita.*, II, 75, p. 566.

⁴³ *Ibid.*, I, 125, p. 395.

rendre encore plus dignes d'admiration. Le chapitre I, 27 de la *Vita* est à cet égard significatif. On découvre Benvenuto dans le Forum romain, chassant le pigeon tout en marchandant, avec des manœuvres qui bêchent le terrain, des pierres antiques travaillées par la main de l'homme. Agates, émeraudes, cornalines, camées, saphirs, diamants, rubis sculptés, ouvragés, sont achetés pour une bouchée de pain par le héros qui s'extasie devant la beauté de ces objets dans lesquels « l'arte adeguava la natura »⁴⁴.

Mais c'est surtout dans les *Traités* que s'exprime une forme de sensualité suscitée conjointement par la matière et la technique qui la façonne. Il n'est pas aisé d'isoler les passages illustrant cet aspect de l'écriture cellinienne, car c'est en fait de l'ensemble du regard porté sur les matériaux, et leur transformation, que se dégagent des élans d'enthousiasme, voire d'émerveillement. On citera toutefois cet extrait du *Trattato dell'oreficeria*, dans sa version originale exhumée au XVIII^e siècle, où l'écriture rend compte de cette délectation sensuelle tout en témoignant d'un don d'observation qui fait penser à Léonard :

[...] se bene il diamante si dice che somiglia all'acqua, non pensi nessuno che quest'acqua sia senza partecipare di colore, si come si dice che doverria essere la buona acqua. Dicono che la buona acqua à da essere senza colore, senza odore e senza sapore, in però e' si vede dell'acque che àno odore, colore e sapore : così sono li diamanti, ragionando universalmente di tutte la sorte di essi. Egli è bene il vero che eglino non àno né sapore né odore, ma io ne ho visti di tutti e' colori che ci mostra la natura ; e solamente dua io ne voglio allegare, i quali erano tanto begli che io non credo che si potessi immaginare cosa di tanta bellezza⁴⁵.

Cellini commence donc par définir le diamant en interrogeant les sens, par le biais d'une comparaison avec l'eau : comme celle-ci, ce minéral semble ne stimuler ni l'odorat, ni la vue, ni le goût. Et pourtant, il touche fortement. L'absence de couleur, les contenant toutes, évoque évidemment le spectre lumineux (mais Newton n'est pas encore venu) et souligne toute la richesse d'une écriture suscitée par l'expérience directe et le goût de l'expérimentation. Cette acuité dénotative s'assortit d'une humanisation des

⁴⁴ *Ibid.*, I, 27, p. 141.

⁴⁵ Benvenuto Cellini, « Trattato dell'oreficeria », in *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di Carlo Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi editore, p. 1001.

choses, qu'on a déjà observée. Ainsi, Cellini, après ces considérations générales, évoque deux diamants particuliers qui l'ont enchanté par leur perfection et il en parle comme d'une rencontre avec deux personnes d'exception : « il primo [...] si era un diamante veramente di color incarnato, ed era nettissimo e limpido, e brillava che pareva una stella [...] ; un altro ne vidi a Mantova, il quale era verde [...] »⁴⁶.

Les matières qui constituent la machine humaine suscitent autant, si ce n'est plus, le ravissement de Cellini, comme en témoigne l'un de ses fragments en prose, intitulé *Sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno*, où l'artiste, s'adressant à un élève virtuel, dessine un corps humain à partir d'un tibia. Et l'on voit s'ériger un squelette, os après os, chacun étant décrit avec emballement, comme quelque chose de fascinant. Pour transmettre son enthousiasme, il compare ces os : le tibia ressemble à un bâton, le bassin à une cuvette, les douze côtes de part et d'autre de la colonne vertébrale au ventre d'une galère. Il compte ces os, les fait s'emboîter les uns dans les autres. Il s'extasie devant certaines particularités, par exemple le coccyx, qui est une sorte de « petite queue », composée de « cinq osselets » (on remarquera au passage le syncrétisme de l'orfèvre sculpteur qui « animalise » l'homme de la même façon qu'il « humanise » les minéraux)⁴⁷. En bon maniériste, il ne manque pas d'enregistrer les détails insolites qui enrichissent son cabinet mental de curiosités et de merveilles, en précisant que cette « petite queue » est tournée vers l'intérieur chez les hommes qui vivent dans les pays chauds et vers l'extérieur chez ceux qui viennent des pays froids⁴⁸. Et il se réjouit devant la perfection des splendeurs que recèle « questo bellissimo strumento, il quale si è tutta la importanza di questa nostra arte »⁴⁹.

Une des particularités de ces textes celliniens, qu'on ne perçoit pas dans les autres traités techniques, est une capacité à se servir de *tous* les

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1001.

⁴⁷ « Dapoi che tu arai ritratto e fattoti memoria di detti ossi, comincerai a ritrarre un osso bellissimo, il quale va in mezzo alli due ossi dell'anche ; questo osso è molto bello, e lo domandano il codione [...]. Questo osso ha otto buchi per i quali virtuosamente la maestra natura co' nervi e altre belle cose lega tutta questa ossatura dell'uomo insieme ; e di bocca a questo osso, in verso la terra, esce il fine della stiena, che pare, siccome veramente ell'è, una piccola codina, la quale è composta di cinque ossicini » (Benvenuto Cellini, « Sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno », in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Torino, Einaudi, vol. VIII, p. 1936-1937).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1937.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1936.

sens, à travers les mots, et pas seulement de la vue dont on sait qu'elle était considérée comme le sens le plus noble, et dont on sait aussi que Cellini, dans son écriture, fait un usage aussi subtil que pictural, comme l'a bien montré Frédérique Dubard⁵⁰.

En outre, la sensualité de Cellini n'est pas inscrite seulement dans les mots : elle influe aussi sur sa pratique artistique. Donnons-en deux exemples. Dans son *Trattato*, l'orfèvre loue grandement les enseignements, qui lui ont été précieux, du médailleur Caradosso, le premier des orfèvres à Rome à partir du pontificat de Jules II et jusqu'au Sac de Rome. Et il décrit la méthode de travail de ce maître dans la fabrication des médailles, qui consistait, après avoir réalisé un modèle en cire, à couler celui-ci en bronze, puis à appliquer l'or par-dessus. Cellini conçoit une variante de cette méthode, qui consiste à se passer du modèle en bronze et à travailler l'or directement en suivant le modèle en cire. L'innovation est significative car, outre le gain de temps, elle est fondée sur un contact plus direct avec l'or, le matériau qui donnera naissance à l'objet. Le résultat obtenu porte la trace d'une relation plus immédiate entre la matière, l'or, et l'idée de l'artiste, qui s'est exprimée par sa main⁵¹.

Le second exemple concerne l'utilisation suggestive que Cellini fait des différences de textures dans ses œuvres figuratives, comme l'a bien souligné Charles Avery⁵². Dans le *Buste de Côme Ier de Médicis*, la substance souple et soyeuse des cheveux s'oppose à la peau tendue du visage, sous laquelle on devine la raideur contractée des muscles du front, les pulsations des veines et artères au niveau des tempes. La monumentale *Nymphe de Fontainebleau* pourrait être considérée comme un exercice de virtuosité sur les variations et les nombreuses nuances tactiles que le bronze, grâce à l'art, est capable d'imiter : le modelé ultra lisse du corps féminin est rehaussé à gauche par la rugosité des poils des sangliers, qui jouxte la douceur du pelage des biches et, à droite, les diverses consistances des fourrures canines, dont le poil est plus ou moins ras, plus ou moins frisé. Le *Persée* offre aussi de nombreux exemples de l'art d'imiter les matières les plus différentes avec le bronze : à cet égard, l'épisode d'Andromède

⁵⁰ Frédérique Dubard de Gaillarbois, « La *Vita* en clair-obscur de Benvenuto Cellini », in *Célèbres et obscur*, colloque international de Bordeaux, Comité des travaux historiques et scientifiques, avril 2009 (sous presse).

⁵¹ Cellini, *Trattati*, *op. cit.*, p. 1014-1017.

⁵² Charles Avery, *La sculpture florentine de la Renaissance*, Paris, Le livre de poche, 1996 [1^{ère} édition en 1970, Londres], p. 249.

délivrée par Persée, qui orne l'une des faces du socle, est une véritable anthologie : la dureté anguleuse et tranchante du bloc de pierre sur lequel est assise la jeune femme contraste par rapport à la fermeté lisse de son corps. Mais entre ces deux extrêmes, une riche gamme intermédiaire s'offre aux yeux et aux doigts : les ondulations de la longue chevelure d'Andromède ont une épaisseur souple que n'ont pas les lignes ondoyantes représentant l'eau d'une cascade ; de même, on peut comparer, et apprécier les différences de nuances, entre le modelé parfaitement poli du nu féminin et celui, plus irrégulier, du nu masculin.

Cellini aime fouiller dans les secrets de la matière par les mots et par les formes, comme on vient de le voir et, pour ce faire, contrairement à d'autres, il valorise ainsi le mode de perception le plus bas qui est le sens du toucher. La *Vita* nous en fournit des indices révélateurs où l'appréhension du monde extérieur par les mains est singulièrement présente dans le vocabulaire de l'auteur. Le vocable « mano » est utilisé 184 fois dans le texte et au pluriel (sous la forme « mane » ou « mani ») 71 fois, ce qui est considérable. Une « main » souvent ne suffit pas et Cellini précise dans un nombre conséquent d'occurrences que des actions à « dua le mani » ou « dua mani » sont nécessaires⁵³ ; les locutions « mettere le mani » sont également très souvent employées, auxquelles il convient d'ajouter d'autres formes, dans lesquelles les mains sont mises à forte contribution⁵⁴.

En fait, Cellini parle avec ses mains. Et l'on voit, dans la *Vita*, l'importance qu'il donne à l'expression qui passe par celles-ci lorsque par exemple, il fait dire à Benvenuto, encore jeune apprenti, s'adressant à l'un de ses compagnons : « [...] io non mi curo che tu faccia testimonianza di me a questo uomo da bene tuo maestro, perché io spero che le mane mia

⁵³ La précision « dua mane », « dua le mane », ou « dua le mani » est présente par exemple dans I, 17, p. 116 ; I, 21, p. 124 ; I, 30, p. 150 ; I, 47, p. 204 ; I, 48, p. 205 ; II, 17, p. 448 ; II, 50, p. 515.

⁵⁴ « Mettere le mani » est présent par exemple dans I, 4, p. 88 ; I, 73, p. 262 ; I, 82, p. 286 ; I, 112, p. 367 ; II, 41, p. 538, II, 68, p. 552 ; II, 86, p. 590.

On peut ajouter des formulations comme « capitare alle mani » (II, 40, p. 493) ; « alle mani » (II, 101, p. 626) ; « fare con le mani » (II, 70, p. 555) ; « tenere in mano » (II, 87, p. 592) ; « battere le mani » (II, 82, p. 580) ; « capitare alle mani » (II, 40, p. 493) ; « porre le mani » (I, 88, p. 303).

sieno tali, che senza il tuo aiuto diranno quale io sia' »⁵⁵. On pourrait encore rappeler le célèbre et magnifique commentaire du *Sogno fatto in nel sonnellin d'oro*, dans lequel Cellini se perçoit lui-même, à partir de l'ascendant (le cancer) de son signe zodiacal, comme un crabe, dont l'une des caractéristiques est la confusion entre les organes relatifs à la parole et au toucher : on appelle bouche (*bocche*) ce qui chez lui correspond à ses mains (en fait, ses pinces) ; quant à sa bouche, elle est dans sa poitrine⁵⁶.

Cette approche des arts de la part d'un artiste qui assumait jusqu'à l'emphase son être de chair et de sang, et sa nature toute terrestre (ne se voit-il pas comme un *terragnolo* granchio ?) ne pouvait plaire au bénédictin Vincenzo Borghini. Et à cet égard, les remarques faites par ce dernier, dans sa *Selva di notizie*, à propos du sens du toucher, ne manquent pas d'intérêt. Il part du propos du sculpteur et architecte Tribolo, dans la lettre adressée à Varchi, en défense de la sculpture, lettre dans laquelle Tribolo estimait – maladroitement et dangereusement – que la supériorité de la sculpture réside dans le fait qu'un aveugle pourrait reconnaître une femme ou un homme en touchant une statue, alors que ce serait impossible en touchant un tableau. Remarquons au passage que l'épisode des *cornacchie*, dans la *Vita* de Cellini (I, 30, p. 152) est une illustration narrative de cette idée, puisque « mettendogli le mane al corpo » l'on découvre que Pomona, la splendide compagne de Benvenuto, lors d'une joyeuse soirée romaine entre artistes, « l'era mastio », en fait, un jeune éphèbe nommé Diego. Cette séquence cellinienne concrétisait la supériorité du toucher non seulement par rapport à la vue, mais aussi par rapport à l'ouïe (puisque Diego/Pomona enchantait aussi par sa voix).

Borghini réplique à Tribolo et, indirectement à tous les défenseurs de la sculpture, en déclarant, et en insistant sur le fait, que « l'obietto di queste arte [sculpture et peinture] tutta dua è l'occhio et non altro sentimento »⁵⁷. Il précise que le toucher ne permet de juger que ce qui est ferme ou mou et ce

⁵⁵ *Vita*, I, 13, p. 109. Le pouvoir qu'ont les mains de l'artiste d'exprimer ce que d'autres formuleraient par la voix est réitéré peu après par un autre personnage qui ordonne au héros : « 'Entra in bottega e fa come tu hai detto, che le tue mane dicano quel che tu sei' : e mi dette a fare un bellissimo lavoro di argento per un cardinale » (*Ibid.*, I, 14, p. 109).

⁵⁶ « [...] benissimo voi sapete la natura del Granchio, senza che io vi figuri altrimenti come gli è terribile animale, e come gli è così fortemente armato ; e quelle due che vulgarmente si domandano boche, sono due mane, e la sua bocca e' l'ha nel petto [...] » (Benvenuto Cellini, *Rime*, Introduzione e commento di Vittorio Gatto, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001, p. 133).

⁵⁷ Vincenzo Borghini, « Da Selva di notizie », in *Pittura e scultura*, *op. cit.*, p. 108.

qui est haut ou bas, rien d'autre, et que donc, une infinité de choses ne pourront être perçues dans une statue par le sens du toucher. Mais en supposant qu'il en soit autrement, serait-il envisageable – ajoute-t-il – que « gli scultori fussin tanto crudeli, per non dire invidiosi e maligni, che sempre locassino le loro statue in que' luoghi et altezze dove le non si possan mai toccare » ? Cet argument sarcastique, qui s'apparente à une boutade, cache en fait quelque chose de sérieux, dans l'acharnement avec lequel le moine dit et répète que les statues sont faites pour être appréciées par les yeux. Et Borghini dit s'emporter « non contre la sculpture, mais contre les sculpteurs [...] che s'appicciano a questa parte indegna di lei »⁵⁸, qui voudraient qu'elle soit appréhendée à partir « di questo senso [qui est] « il più grosso e più da facchini ». Et, du reste, il dévoile le réel motif de sa diatribe, lorsqu'il lâche le mot fatidique et exécré de « Lucrece » :

Or qui bisognerebbe che la natura stessa che dichiarassi lei di questi sua dua figliuoli, legittimi tutt'a dua, chi ella ha più caro, o [il] rilievo o il colore. Ma costoro [les sculpteurs], come se l'uno fussi legittimo e l'altro bastardo e però non tenuto in conto alcuno dalla natura, par loro aver il tutto in mano quando gl'hanno una cosa che si può toccare, appiccandosi al senso più grosso e più materiale ; *il quale se fu lodato da Lucrezio e da tutta quella setta*, non fu senza cagione, avendo loro come e porci messo ogni beatitudine in quelle cose che si potevan toccare con mano. Ma chi non vede che quello *corporis est* vuol dire bestie⁵⁹ ?

On remarque que ressurgit ici tout le lexique animalier dont Borghini et Cellini se gratifient réciproquement.

Il est évident que le prieur bénédictin voit dans la sculpture le possible danger « per il vulgo » de résurgences païennes, qui ne se posent pas de manière aussi évidentes pour la peinture. Derrière cette animosité contre « certains » sculpteurs, qui renvoie en écho à l'image sociale négative plus générale touchant ces artistes, dont parlait Francesco Da Sangallo, Borghini a sans doute en tête, en dénonçant les penchants matérialistes de cette communauté remuante, la propagation de la superstition, qui pouvait entre autres choses apporter de l'eau au moulin de l'iconoclasme protestant.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 108-109.

La polémique borghinienne s'insère également dans le vaste débat intellectuel qui, au-delà des discussions nourries sur le *Paragone*, concerne aussi la hiérarchie entre les cinq sens. Si la vue est considérée en général comme le plus noble, dans la mesure où plus que les quatre autres sens, elle fait intervenir l'intellect, selon certains elle n'en est cependant pas plus apte à prémunir l'homme contre les illusions. Selon Benedetto Varchi, elle n'assure pas plus que les autres la perception du vrai. Et à cet égard, précise l'historiographe florentin, le toucher est plus fiable :

[...] se bene l'occhio è il più nobile di tutti e cinque i sentimenti e ha per oggetto i colori, non è però il più certo, anzi s'inganna molte volte, come sa ognuno e meglio i pittori che gli altri, la cui arte non pare che sia quasi altro che ingannare la vista ; *ma il più certo sentimento è il tatto*, onde chi niega il tatto è di perdita speranza, e quindi clamò Lucrezio :

*Tactus enim, tactus, prob divum numina sancta,
Corporis est etc.*⁶⁰

E quando noi vedemo una qualche cosa e dubitiamo se è o non è, ci serviamo, per certificarci, del tatto⁶¹.

Les défenseurs du toucher ont donc eux aussi leurs doctes références pour valoriser leur point de vue. Comme le montre bien Claude Gilbert Dubois, tout un répertoire savant est convoqué pour légitimer cette position : à commencer par l'*Évangile*, bien sûr, où nombreuses sont les scènes qui illustrent le Verbe incarné à travers la vie du Christ, depuis l'incrédulité de Saint Thomas, jusqu'au *Noli me tangere*, où la main apparaît comme étant l'instrument de la foi. La culture antique, au-delà de Lucrèce, elle aussi est mise à contribution, par exemple avec l'immense succès de la figure d'Hercule, qui « représente la suprématie de l'homme utilisant la force physique de ses mains et de ses muscles en les plaçant sous la conduite de son cerveau »⁶². Cellini, plus que tous les autres artistes

⁶⁰ Traduction (de Paola Barocchi) : « Giacché il tatto, per l'onnipotenza divina, è il senso del nostro intero corpo » (da *Rerum natura*, II, 434 et suiv.).

⁶¹ Benedetto Varchi, « Qual sia più nobile, o la scultura o la pittura. Disputa seconda », in « Lezione della maggioranza delle arti », in *Pittura e scultura nel Cinquecento, op. cit.*, p. 41.

⁶² Claude Gilbert Dubois, « Du cerveau à la main. Le traitement manuel du concept dans l'œuvre d'art maniériste », in *All'incrocio dei saperi : la mano, op. cit.*, p. 249-250, mais plus en général p. 247-258. Voir aussi du même auteur, « L'idée, l'objet, la main. Mode de production de l'œuvre maniériste et principes fondamentaux d'un réalisme subjectif », in

écrivains de son temps, traduit dans les modalités même de son écriture, la volonté de rapprocher le corps et l'esprit, entre autres choses en revendiquant la valeur heuristique du contact avec les choses, et donc de la technique.

Cette mobilisation attentive de tous les sens, et du toucher en particulier, comme on vient de le voir, cette technicité assumée pleinement, qui caractérisent l'approche cellinienne de la réalité, loin de ramener la poésie de l'artiste vers la tradition médiévale, lui permettent au contraire de s'ouvrir sur la modernité, en particulier dans l'écriture, contribuant à forger les innovations qui sont les siennes, notamment dans l'utilisation narrative des détails, en particulier des objets.

Dans la *Vita*, le protagoniste est entouré d'une étonnante quantité et diversité d'objets. A l'attirail des combattants (épées, poignards, cotte de maille, etc.) il faut ajouter les outils utilisés dans différents corps de métiers, dont les fonctions peuvent être positives (II, 87, p. 582 par exemple), aussi bien que négatives s'ils sont détournés de leur rôle d'instruments professionnels (I, 17). Les pièces de vêtement sont innombrables depuis la chemise blanche de Benvenuto jusqu'à sa veste bleue d'apparat, en passant par les souliers et les couvre-chefs. Et Benvenuto en apprécie à la fois la vue, le contact et les textures⁶³.

Certains détails des plus anodins ont un rôle moteur et subvertissent des situations littéraires conventionnelles, en déplaçant le centre de gravité du récit de l'action vers la sensation. Ainsi, dans une classique scène de dépit amoureux, l'artiste, caché dans un buisson, épie sa maîtresse infidèle en compagnie d'un amant, employé de l'orfèvre. Les piquants du buisson le « font enrager comme un taureau », si bien qu'il bondit hors de sa cachette, brandissant son épée. Cette irruption est causée par l'effet simultané des épines et des paroles blessantes que l'amant prononce contre Benvenuto. Dans les « pungente marmerucole » (épines du Christ ?) se condense la sensation physique et psychologique de la jalousie⁶⁴. De la même façon, une

Manierismo e letteratura, a cura di Daniela Dalla Valle, Atti del congresso internazionale di Torino, ottobre 1983, Torino, Albert Meynier, 1986, p. 223-230.

⁶³ « [...] poi il desinare feci portare tutti li miei vestimenti, quali erano molta quantità di seta, di finissime pelle e similmente di panni sottilissimi » (*Vita*, II, 42, p. 499).

⁶⁴ « [...] m'attendevo a ficcar in quella siepe ; e perché quelle pungente marmerucole mi facevano male, e mi aissavano che si fa il toro, quasi risolutomi di fare un salto e fuggire ; [...] A questo, essendo molestato dalle ditte marmerucole e sforzato dalle ditte parole del

scène assez traditionnelle de présage (l'irruption, dans le ciel, d'un phénomène lumineux annonçant la mort du duc Alexandre de Médicis), est perçue sous un jour insolite, à cause du relief que prennent – de manière incongrue dans un tel contexte – les plumes d'oie qui vont fourrer l'une des bottes du héros. Celle-ci, en effet, s'est remplie d'eau car le héros, qui chasse, est tombé dans un fossé et son pied, compte tenu du froid glacial de cette nuit d'Épiphanie, est en train de geler lorsque Benvenuto a l'idée de le réchauffer en bourrant la botte du duvet d'une oie encore chaude⁶⁵. Ces moelleuses et tièdes plumes d'oie matérialisent le retour à la vie du héros transi.

Bien d'autres détails ou objets dans la *Vita* subvertissent de l'intérieur un ordre narratif coutumier, comme ce béret, seule victime d'une terrible échauffourée entre Benvenuto et la famille du jeune Gherardi (I, 17, p. 118-119), ou encore le collier de perles de la duchesse Eleonora (II, 83, p. 581). La force représentative des détails parfois est telle que ces dernières « trouent » la page, donnant une forme visible et tactile aux sentiments, voire aux concepts, en bouleversant l'harmonie d'une composition d'ensemble fondée sur la mesure : le sujet principal du propos est ainsi évincé par une figure très secondaire. Et l'on voit appliqué à l'écriture, à travers ces « écarts », une pratique propre au maniérisme figuratif, dont Cellini est particulièrement représentatif, qui consiste à briser l'unité d'un ensemble en conférant un relief particulier à des éléments ornementaux annexes.

Ce sens de la matérialité des choses qui s'exprime à travers l'écriture est un point commun entre Cellini et son ennemi irréductible Giorgio Vasari. Au-delà de tout ce qui sépare les deux artistes, et qui, en grande partie provient d'un courant de pensée dont Borghini est l'un des représentants, comme on a essayé de le montrer, il importe, pour terminer, de souligner – ce que l'on tend souvent à oublier – certains points de convergence importants, qui rapprochent l'orfèvre-sculpteur et le peintre-architecte sur des questions de politique artistique intérieure et extérieure.

giovine, saltato fuori, alzai la spada, e con gran voce dissi : tutti siate morti » (*Ibid.*, I, 33, p. 161).

⁶⁵ « [...] in questo mentre che che io aspettavo, avendo poste le mane in fra le piume del petto di quell'oche, senti' assai caldo ; per la qual cosa io non lasciai fare altrimenti fuoco, ma empie' quel pio stivale di quelle piume di quell'oca, e subito io sentii tanto conforto, che mi dette la vita » (*Ibid.*, I, 88, p. 303).

Inutile, donc, ici, d'évoquer tout ce qui, chez l'un et chez l'autre, se rattache à l'approche maniériste de la réalité. Ce serait trop long et de l'ordre des évidences. On soulignera en revanche leur attitude combative commune (même si les armes employées sont très différentes) dans la place éminente que l'un et l'autre veulent conférer aux arts dans la société toscane et européenne de l'époque.

Cellini et Vasari se rejoignent dans leur volonté pugnace d'écrire sur les arts en tant qu'artistes. L'un et l'autre énoncent haut et fort que seuls les praticiens peuvent parler des arts de la manière la plus pertinente, dans une perspective de promotion sociale et esthétique. Cette revendication les distingue des nombreux autres artistes écrivains : Pino, Bronzino, Armenini, Lomazzo, Gaurico, Romano Alberti, Bandinelli, etc. Et d'une certaine façon, leur position est à l'opposé de celle de l'artiste qu'ils admirent le plus, Michel-Ange, qui, lui, en réponse au sondage de Varchi sur le *Paragone* entre peinture et sculpture, déclarait qu'il vaut mieux « lasciare tante dispute, perché vi va più tempo che a far le figure »⁶⁶. Buonarroti laissait entendre que le temps pris à dissenter sur les arts nuisait à la valorisation des arts eux-mêmes. On sait, en effet, que ses *Poésies* n'ont pas pour finalité de transmettre son expérience professionnelle et que sa correspondance brille par sa quasi absence de réflexion sur les arts qu'il pratique⁶⁷.

Cellini et Vasari, en revanche, recourent d'abondance à l'argument de l'expérience et de la compétence pour justifier que des artistes prennent la plume. Les mots en rapport avec « intendente », ses dérivés et ses synonymes, reviennent souvent dans leurs écrits respectifs. Dans ses *Rime*, Cellini forge les vers, désormais célèbres, sur la nécessaire approche matérielle et concrète de la sculpture pour quiconque voudrait tenir un discours fiable en la matière :

Nessun può dar iudizio, se non quelli
che son dotti in tal arte e non pedanti;
se fussin bene ancor filosofanti,
non puon saper il valor delli scarpelli,
squadre, trapani, mazzuoli e ceselli,

⁶⁶ *Pittura e scultura nel Cinquecento*, cit., p. 84.

⁶⁷ Michel-Ange, *Poésies / Rime*, Edition bilingue d'Adelin Charles Fiorato, Paris, Les Belles Lettres, 2004, ainsi que Michel-Ange, *Correspondance complète / Carteggio*, Edition bilingue d'Adelin Charles Fiorato, Paris, Les Belles Lettres, (sous presse).

e cera e terra, archipenzol, quadranti;
 sculpir fanciulli, omini, donne e santi,
 qual mesti, afflitti, altri via lieti e belli;⁶⁸

Quant à Vasari, dès la fin des années 1540, il a fondé la genèse de ses *Vies* sur le fait que seul un artiste peut tenir un discours compétent sur les arts et il se plaît, au moins à deux reprises, à raconter les circonstances au cours desquelles les fiches d'information sur les artistes, dont Paolo Giovio assortissait les pièces de son musée, comportaient de nombreuses erreurs concernant « i nomi, i cognomi, le patrie, l'opere, o non dicea le cose come stavano apunto, ma così alla grossa »⁶⁹. Et ce fut – selon le mythe qu'il conçut – l'un des plus grands collectionneurs européens, le cardinal Alessandro Farnese, qui lui suggéra de s'atteler à la rédaction d'un travail fiable sur le sujet. Giovio acquiesça, constatant qu'il n'avait pas les compétences requises pour ce genre d'ouvrage et encouragea lui aussi Vasari à poursuivre dans cette voie et à rédiger ce qui n'avait pas encore de nom, mais qui deviendrait les *Vies*⁷⁰. On remarquera que Vasari prête aux grands collectionneurs (plutôt qu'aux princes) la légitimation de son discours sur les arts. Par ailleurs dans les *Vies*, il dit et répète que son propos est celui d'un artiste et non d'un lettré⁷¹.

Cellini et Vasari se rejoignent aussi dans une conception commune des arts italiens, ouverts sur le monde extérieur au-delà des Alpes, ainsi que dans le recours à l'écriture pour contribuer à leur rayonnement. Ils procèdent toutefois de manière différente. Cellini s'expatrie en France au service de François Ier et introduit ses techniques et ses méthodes dans les milieux artistiques français, comme il nous en informe à la fois dans la *Vita* et dans ses traités. Il contribue donc à implanter l'italianisme artistique à la cour des Valois⁷² et sa réputation était grande puisqu'on lui décerna un honneur précédemment accordé à Rosso Fiorentino : des lettres de

⁶⁸ Benvenuto Cellini, *Rime*, cit., p. 22.

⁶⁹ Vasari, *G.*, VI, p. 389.

⁷⁰ « [...] voglio che prendiate voi questa fatica di distendere il tutto in quel modo che ottimamente veggio saprete fare, perciò che a me non dà il cuore, non conoscendo le maniere, né sapendo molti particolari che potrete sapere voi » (Vasari, *G.*, VI, p. 389).

⁷¹ Par exemple, dans la conclusion générale de la première et de la seconde édition de son ouvrage (*T.* et *G.*, VI, p. 410).

⁷² Sur cette question, voir l'article de Frank La Brasca, « Une *Italie française* ? Quelques considérations sur le premier voyage de Cellini en France (1537) », in *Chroniques italiennes*, Edition web n° 15, 2009.

naturalisation française, qui s'accompagnaient d'avantages juridiques. Par ailleurs, certains de ses disciples étaient d'origine allemande ou flamande⁷³. Vasari, en revanche, refusa d'aller en France quand l'occasion se présenta, (comme il l'écrit dans la biographie de Francesco Salviati), préférant faire rayonner les arts italiens à partir de Florence, et s'illustrer lui-même en glorifiant les autres. La *Giuntina*, comme on sait, est plus ouverte que la *Torrentiniana* sur les arts qui s'expriment au-delà de la Toscane et de la péninsule. Vasari ajoute 34 vies d'artistes ayant œuvré dans des villes non toscanes⁷⁴. Par ailleurs, la lettre de Dominique Lampson de Bruges adressée à Vasari, que ce dernier transcrit dans les *Vies*, est significative⁷⁵. Elle est placée dans une partie stratégique de l'ouvrage puisqu'elle clôt le chapitre concernant les « Artistes flamands » et précède le chapitre sur l'Académie du dessin : dans ce raccourci, la Florence artistique jouxte le nouveau centre économique européen (et ses nombreux collectionneurs). Lampson y déclare avoir appris l'italien pour pouvoir lire le texte de Vasari. Le propos peut faire sourire car il illustre la haute idée que Vasari avait de lui-même, mais il dévoile aussi une réalité objective, qui s'est vérifiée ensuite, selon laquelle les *Vies* ont contribué, à un niveau européen, à faire de l'Italie le cœur de l'Europe artistique.

L'approche vasarienne des arts devenait ainsi l'expression de la modernité même, la base à partir de laquelle toutes les écoles artistiques italiennes locales, mais aussi allemandes et flamandes, allaient forger, dans leurs propres espaces, inventions et innovations sur la base de critères esthétiques italiens, considérés alors comme étant d'avant-garde.

Cellini et Vasari par des voies différentes contribuèrent donc au rayonnement des arts italiens hors de la péninsule, ce que ne firent pas d'autres artistes écrivains qui sont leurs contemporains, comme Michel-Ange, Bramante, Bronzino, Pontormo, ou Lomazzo.

Un autre point commun qui réunit Cellini et Vasari, et qui les distingue des autres artistes écrivains de leur temps, concerne leur volonté

⁷³ G. Mariacher, « La scultura del Cinquecento », in *Storia dell'arte italiana*, diretta da F. Bologna, Torino, UTET, p. 107.

⁷⁴ Il s'agit de Crémone, Bologne, Brescia, Ferrare, Imola, Mantoue, Messine, Milan, Naples, Parme, Pérouse, Pordenone, Rome, Udine, Venise, Vérone et Vicence.

⁷⁵ Dominique Lampson naît à Bruges en 1532 et meurt à Liège en 1599. Il est humaniste, critique d'art, orfèvre et peintre-amateur. Il a rédigé la biographie de Lambert Lombard dont Vasari écrit qu'il fut « gran letterato, giudizioso pittore et architetto eccellentissimo, maestro di Francesco Floris e di Guglielmo Cai » (Vasari, *G.*, VI, p. 227).

commune de défendre, autant que faire se peut, la liberté d'expression qui commence à être menacée. Chacun procède à sa manière : Cellini en termes individualistes et Vasari dans une perspective politico-collective. Mais la nature de l'aspiration est la même. Leur affection commune pour les grotesques en fournit un bon exemple. Elle se manifeste de façon évidente dans leur pratique artistique. Pour Cellini, il suffit de voir le buste de Côme de Médicis, ou le socle du *Persée*. Pour Vasari, on pense par exemple à la décoration du réfectoire du monastère olivétain de Naples. Le sculpteur et le peintre manifestent tous deux leur intérêt pour ce genre également dans leurs écrits. Dans la *Vita*, Cellini donne son opinion sur l'origine antique de ces figures et sur les sources philologiques du mot *grottesche* en langue vulgaire⁷⁶. Vasari, lui, d'une part, couvre de louanges les artistes spécialistes dans ce domaine⁷⁷ et, d'autre part, consacre à ce sujet un long paragraphe dans ses *Teoriche*. Il qualifie les grotesques de figures « licenziose e ridicole ». L'expression, contrairement aux apparences, n'a pas un sens péjoratif car *licenziose* renvoie à la *licenza*, dans le sens maniériste de l'écart par rapport à la norme, exprimant donc une forme de liberté ; le terme *ridicule* qualifie, quant à lui, ce qui fait rire, ce qui est cocasse. La suite confirme l'approche positive de ce genre, lorsque le biographe précise que le choix des grotesques consistait « à représenter des difformités monstrueuses nées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagantes d'artistes ; [les artistes] inventaient ces formes en dehors de toute règle, suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les membres d'un cheval en feuillages, les jambes d'un homme en pattes de grues, et peignaient ainsi une foule d'espiègleries et d'extravagances [...qui] prennent un air de gaîté faisant plaisir à voir⁷⁸ ».

⁷⁶ *Vita*, I, 31, p. 154-155.

⁷⁷ Voir à ce sujet la vie de Morto Da Feltro (*G.*, IV, p. 517 et suiv.).

⁷⁸ « Le grottesche sono una specie di pittura licenziose e ridicole molto, fatte dagl'antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria ; per il che facevano in quelle tutte sconciature di monstri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, apiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru, et infiniti sciarpelloni e passerotti; [...]. E nel vero, tócce d'oro et intagliate di stucchi, elle sono opera allegra e dilettevole a vedere (Vasari, *G.*, I, p. 144). La traduction est celle des *Vies*, sous la direction d'André Chastel (*Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, Arles, Actes Sud, 2004 /1ere édition Berger-Levrault, 1981-1987, vol. 1, p. 185).

L'intérêt affiché par ces deux artistes majeurs pour les grotesques n'est pas anodin si l'on tient compte du fait que ces fantaisies de l'imagination, dont Vasari a une perception ludique et joyeuse, sont, à partir des années 1560, objet de réprobation de la part des milieux ecclésiastiques. Dès 1563, le chanoine Giovan Andrea Gilio, dans son *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori*, dénonce déjà le comportement des artistes maniéristes, plus soucieux d'exhiber leurs talents et leur inventivité personnels que d'illustrer l'histoire sacrée, entre autres choses en se complaisant dans la représentation de motifs tels que les grotesques⁷⁹. Quant au cardinal Gabriele Paleotti, il consacrera rien moins que six chapitres à ce sujet, dans son *Discorso sulle imagini* (1584), considérant que ces figures portent atteinte à la propagation de la foi chrétienne, car « non solo non giovano, ma possono intricare le menti de' semplici in mille errori »⁸⁰. L'importance (négative) qu'il confère à cette pratique artistique nous donne une idée des enjeux idéologiques sous-jacents. Daniel Arasse a clarifié la portée de ces enjeux en montrant que les grotesques sont une forme d'ornement fondé sur une conception ludique de choses très sérieuses. Les artistes se moquent ainsi de la monstruosité en forgeant des monstres, êtres hybrides, dont les formes mêlent la faune, la flore et

⁷⁹ « Che convenienza sarà quella d'un pittore, se facesse, contra il precetto di Orazio, che le colombe partorissero i serpenti, le pecore i lioni, o, per il contrario, i lioni le pecore et i serpenti le colombe? Certo nulla; eccetto non si volesse mostrare qualche prodigio che la natura o scherzando o scapucciando suol fare [...]. Ma se da questo in poi vorrà il pittore simili dissonanze dipingere con pretesto de la poetica licenza, più tosto quelle pitture saranno regolate dal capriccio che da la ragione de le cose naturali, de le quali l'arte è scimia, e l'artefice più tosto si recherà a sé stesso riso e vergogna, che onore e laude » (Giovan Andrea Gilio, « Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie », in *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1961, vol. 2, p. 19).

⁸⁰ Gabriele Paleotti, « *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in *Trattati d'arte del Cinquecento* », *op. cit.*, vol. 2, p. 443. On notera dans le passage qui suit, extrait du premier chapitre, l'importance que le cardinal de Bologne donne à ce genre de peinture réprouvée : « Ma solo comprendiamo sotto questa voce quelle forme d'uomini o d'animali o d'altre cose, che mai non sono state, né possono essere in quella maniera che vengono rappresentate, e sono capricci puri de' pittori e fantasmi vani e loro irragionevoli imaginazioni; le quali ormai si sono intruse in tutti i luoghi, e talmente si trovano sparse negli edificii pubblici e privati, che sono penetrate fino nei tempii venerandi et accompagnatesi con gli altari e coi vasi e vestimenti sacri, facendo mostra di sé per tutto, perciò tanto più ci è parso necessario di ragionarne alquanto copiosamente, acciò meglio dagli altri si possa deliberare quello che si convenga » (*Ibid.*, p. 425-426).

l'humain. Ces ornements sont donc des détails décoratifs inquiétants car ils désacralisent par le sourire des formes de l'abnorme, habituellement dévolues, dans un cadre édifiant, aux représentations diaboliques⁸¹. Pour le cardinal Paleotti, ce genre décoratif est donc « d'un point de vue religieux hautement suspect », car il est susceptible de 'distruggere tutto l'istituto della chiesa', concernant l'usage des images »⁸².

Une autre question essentielle réunissant Cellini et Vasari – mais sur ce point bien d'autres artistes écrivains les suivent – concerne le constat selon lequel au XVIe siècle les conditions de travail ne permettent guère aux hommes de l'art de donner le meilleur d'eux-mêmes. Si le ton des deux auteurs diffère, l'âpreté primant chez Cellini, le regret chez Vasari, la situation décrite par chacun est du même ordre, malgré la différence de position objective de l'un et de l'autre par rapport au pouvoir. Il serait inutile d'illustrer ponctuellement la dénonciation par Cellini de la concurrence sauvage, savamment orchestrée par les princes et les commanditaires, compte tenu du fait que cet aspect polémique de la *Vita* s'impose à l'évidence. Pour Vasari, en revanche, il n'est pas inutile de rappeler que celui-ci souligne combien de nombreux talents furent stérilisés par des conditions de production artistique défavorables. Le biographe, significativement, déplore les difficultés, en particulier financières, auxquelles se heurtent les artistes de son temps, dans un passage important de son livre puisqu'il s'agit du proème de la Terza parte des *Vies* :

Ma se tanto sono da noi ammirati que' famosissimi che, provocati con sì eccessivi premii e con tanta felicità, diedero vita alle opere loro, quanto doviamo noi maggiormente celebrare e mettere in cielo questi rarissimi ingegni, che non solo senza premii, ma in una povertà miserabile fanno frutti sì preziosi ? Credasi et affermisi adunque che, se in questo nostro secolo fusse la giusta remunerazione, si farebbono senza dubbio cose più grandi e molto migliori che non fecero mai gli antichi. *Ma lo avere a combattere più con la fame che con la fama tien sotterrati i*

⁸¹ Daniel Arasse, « Le portrait du diable », in *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Convegno di Studi, Roma, giugno-luglio 1988, a cura di Miriam Chiabò e Federico Doglio, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1989, p. 209-270.

⁸² *Ibid.*, p. 223. Pour ce qui concerne le débat sur les grotesques, voir aussi Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Champs/Flammarion, 1997-2001, en particulier p. 119-122.

*miseri ingegni, né gli lascia (colpa e vergogna di chi sollevare gli potrebbe e non se ne cura) farsi conoscere*⁸³.

On pourrait ajouter, toujours pour évoquer ce qui rapproche, objectivement, nos deux artistes, que Vasari, lui aussi, dénonce le fonctionnement destructeur de la pression sociale et de la cour à l'égard des artistes – et parfois de manière virulente ou désespérée – mais il le fait, à titre personnel, et périodiquement, dans sa correspondance privée plutôt que dans les *Vies*⁸⁴. Ses lettres ne furent pas publiées de son vivant et il ne fit rien pour qu'elles le soient, contrairement à son compatriote et ami Pietro Aretino.

Dès lors, se pose le problème du statut de manuscrit du texte de la *Vita* de Cellini. Que serait cette autobiographique si l'orfèvre sculpteur l'avait éditée de son vivant ? Quand on sait l'abîme qui sépare l'édition des traités, publiée en 1568, du manuscrit qui fut exhumé au XVIIIe siècle, il n'est pas inutile de se poser la question. Une patine pour le moins académique normalise le texte original, gommant ce qui pour un lecteur d'aujourd'hui est le propre du style « cellinien »⁸⁵. On ne peut actuellement

⁸³ Vasari, G., IV, *Proemio della terza parte*, p. 12.

⁸⁴ Par exemple, en 1539, année de crise profonde pour lui, il écrit à Ottaviano de Médicis une missive dans laquelle, il s'insurge contre la vie de cour et les contraintes qu'elle impose et, se voyant taxé de fou, il réplique avec véhémence à son protecteur en se réjouissant de pratiquer un art qui lui permet de se consoler de toutes les formes de servitude qu'il doit subir : « Per tanto io mi risolvo che quando la Signoria Vostra e gli altri vostri di casa mi danno titolo di pazzo, che mi sia una corona altro che di lauro, o di mirto, ma di purissimo oro, ancora ch'io conchiuda che nella mia pazzia godo più, e con manco affanni, che non fate voi con cotesti altri Aristotili salvaticchi nella vostra sapienza, perché avete tanto che pestare con le figure vive, che far non vogliono a modo vostro, più che io con le mie dipinte, che mettono la barba a posta mia, e si spogliano e vestono a mio piacere, dormono, e vegghiano, secondo che mi aggrada ; onde mi nasce un esercito fra mane, ammazzo ch'io voglio, senza mio pericolo, e fo vivere chi mi piace, e fo le persone parziali in qual si voglia cosa, come sono gli uomini naturali, e mi fanno onore, utile, e grado senza fine » (Giorgio Vasari, « Lettere edite e inedite », in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni, 1973 (reprend l'édition de 1906), vol. 8, p. 280).

⁸⁵ Dans les traités édités, et revus par Gherardo Spini, secrétaire du grand-duc de Médicis, avec le consentement de Cellini, le rapport direct qu'instaurait l'auteur avec son lecteur, qu'il tutoyait, est remplacé par un pronom neutre « on », des plus informels, qui brise la relation dialogique *in situ* du maître à l'égard de son élève ou disciple. Bien des anacoluthe disparaissent, qui exprimaient aussi une forme écrite de l'oralité. Des références savantes surgissent. L'ordre des chapitres est considérablement modifié, sans doute au nom d'une rationalisation thématique de la matière. Certaines digressions autobiographiques disparaissent. Pour une analyse développée des différences entre la version des traités,

répondre à la question posée sur ce qu'aurait été une édition de la *Vita* destinée à un public contemporain de Cellini ; on se doit néanmoins de supposer qu'elle aurait été moins singulière qu'elle n'est, par rapport aux normes de l'écriture de l'époque, et sans doute moins subversive.

En conclusion, on soulignera que Cellini et Vasari donnent tous deux une importance extrême à la figure de l'*Invidia* au sens étymologique du terme. Maria Luisa Altieri Biagi a souligné combien celle-ci, dans la *Vita* de Cellini, est l'un des principaux visages que revêt la *Fortuna* maléfique, pour contrecarrer la *Virtù* de Benvenuto⁸⁶. L'*Invidia* apparaît comme un fléau qui gangrène le monde artistique également dans les *Vies* de Vasari. Dans la décoration du salon de sa demeure d'Arezzo, qu'il conçut lui-même, ne choisit-il pas de placer au centre du plafond une peinture de forme octogonale intitulée (a posteriori) *Il trionfo della virtù* ?



publiée en 1568 et celle du manuscrit Marciano 5134 (Manoscritti italiani, classe IV, n° 44, Biblioteca Marciana, Venise), voir la préface de l'édition qu'en proposa Carlo Milanese en 1857 (*I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini, novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice Marciano*, per cura di Carlo Milanese. Si aggiungono *I Discorsi e i Ricordi intorno all'arte, Le lettere e le suppliche, le poesie*, Firenze, Le Monnier, p. XIV-XVII. On dispose d'une réimpression anastatique de cette édition, publiée par Forni, en 1994).

A ce propos, voir l'article de Carlo Vecce, « Cellini, le parole e le cose », dans ce numéro de *Chroniques italiennes*, p. 9.

⁸⁶ Maria Luisa Altieri Biagi, « La vita del Cellini », *op. cit.*, p. 79 et suiv.

On remarquera que l'image comporte trois personnages et non deux. La *Fortuna* ne se confond pas avec l'*Invidia*. Elle est maltraitée par la *Virtù*, comme l'est l'*Invidia*, mais elle n'est pas hideuse. Selon ce schéma, la réalité n'est pas binaire. Il peut arriver que la *Fortuna* soit favorable à l'homme. Ce fut le cas pour Vasari. Il est vrai qu'entre lui et le prince, il y avait Borghini. Cela compta sans doute beaucoup. Mais ce qui joua aussi un rôle fondamental, c'est autre chose, que met bien en relief le dispositif pictural : lorsqu'on regarde le plafond, suivant la position que l'on adopte par rapport à la peinture, ce peut être la *Virtù* qui triomphe, ou bien la *Fortuna*. Tout est affaire de position par rapport à ce que l'on observe. C'est ainsi que Vasari voit la réalité : selon différents points de vue.

Benvenuto, lui, ne regarde guère les choses sous divers angles, contrairement au sculpteur Cellini dans son métier.

Mais Benvenuto n'est-il pas le héros d'une vie qui s'inscrit dans un monde tout intérieur ?

Corinne LUCAS FIORATO
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3