

L'HOMME QUI SCULPTAIT A COUPS DE CANON. LA PENSEE ORNEMENTALE DE CELLINI

Printemps 1527. Rome est saccagée par les armées impériales. La papauté est menacée, le pape assiégé dans le Castel Sant'Angelo. Mais il possède un atout dont Charles de Bourbon apprendra la puissance à ses dépens : non pas un ange, mais le narrateur de l'autobiographie de Benvenuto Cellini. Le récit que laisse celui-ci plus de trente ans plus tard dans sa *Vita* est mémorable. Sur la dernière terrasse de la forteresse, à l'épicentre donc de l'action, Benvenuto dirige l'artillerie, repousse les assaillants, tue peut-être le Bourbon d'un coup d'arquebuse, bref, il sauve le pape et Rome. De la part d'un mythomane narcissique comme sa *Vita* le dépeint, on ne s'attendait pas à moins. Mais l'important n'est pas ici de statuer sur la véracité des faits relatés par Cellini. L'important est que celui-ci expose, comme ailleurs dans la *Vita*, l'éthique qui le guide : être le meilleur, le plus *virtuoso*, quelle que soit l'activité pratiquée, comme si sa réussite dans le domaine de la canonnade comme dans celui de l'orfèvrerie prouvait que son immense et universel talent était moins le fruit de l'exercice et de l'application que la grâce d'un don inné.

Au comble de la satisfaction (comme toujours voudrait-on dire), alors qu'il vient de se faire absoudre pour tous les homicides commis et à commettre pour la défense de l'Église apostolique, Cellini lâche une phrase qui est peut-être une boutade, peut-être une déclaration théorique : « Mon dessin, mes belles études, mon talent de musicien, tout cela se résumait à jouer du canon.¹ ».

¹ Le texte continue ainsi : « Si je voulais raconter en détail les exploits que j'ai accomplis en ces jours de massacres cruels, le monde serait sidéré. » *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1571)*, trad. dir. par André Chastel, Paris, Éd. Scala, 1996 (1^{re} éd. 1986), p. 70 ; en italien : « Il mio disegnare e i mia begli studii e la mia bellezza di sonare di musica, tutte erano in sonar di quelle artiglierie, et s'i' havessi a dire

Bien sûr, l'activité guerrière et l'activité artistique sont incompatibles. Rosso, à Paris, le rappelle au héros de la *Vita* à peine arrivé : « Benvenuto, tu n'aurais pas dû dépenser tant d'argent pour un si long voyage, surtout en ce moment où l'on ne pense qu'à la guerre et pas aux bricoles que nous pouvons faire². » L'existence de Cellini ne repose-t-elle pas sur le paradoxe d'un homme ultra-violent dont le métier est l'un des plus délicats qui soient ? Le vieux Cellini souligne avec l'humour que permet la distance des années un dépit qui avait dû l'éteindre pendant qu'il ne pouvait plus se livrer à son métier d'orfèvre, à son art de flûtiste, mais aussi sa joie de donner libre cours à sa violence destructrice. Au lieu de faire des bijoux, il en sera réduit à fondre le trésor pontifical pour le mettre à l'abri. Décidément, entre les arts du luxe et les arts de la guerre, rien de commun. Il faudra attendre quelque temps avant que les dépenses militaires se muent en dépenses somptuaires : le fermoir de Clément VII, la salière de François sont des objets raffinés, précieux, outrageusement chers, mais malgré tout secondaires dans l'économie du pouvoir politique et dans la hiérarchie des dépenses. On pourrait dire que leur somptuosité ornementale est l'indice même de leur secondarité. Et on pourrait ajouter que s'explique par là la volonté de Cellini de s'essayer à un art moins dispendieux, moins ornemental, mais plus noble, plus valorisé politiquement, celui de la sculpture monumentale.

Mais on pourrait lire aussi cette petite phrase sur l'art de jouer du canon d'une tout autre manière. Non pas comme la réduction ironique du talent de Cellini à l'emploi d'un simple canonnier, dans les circonstances précises du sac de Rome, mais comme une extension provocatrice de l'*ethos* guerrier à toutes les activités artistiques de Cellini. Faire entendre ou manier le canon pour frapper fort, Cellini l'aura fait toute sa vie, dans tous les domaines : c'est une métaphore de son style de vie. Et nécessairement son attitude vis-à-vis de l'orfèvrerie et de la sculpture s'en ressent : la dépense est une violence, l'ornementalité un signe de puissance.

Cette interprétation force bien sûr quelque peu le sens de la phrase de Cellini, en la décontextualisant explicitement. Pourtant, l'idée que non seulement le mode de vie de celui-ci est orienté vers la recherche du conflit, mais que pour lui l'orfèvrerie est un art violent, cette idée se nourrit de

particulièrement la belle cose che in quella infernalità chrudele io feci, farei maravigliare il mondo ». (*Vita di Benvenuto Cellini*, a cura di Orazio Bacci, Firenze, Sansoni, 1901, p. 78).

² *La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 98, p. 174.

nombreux passages de ses écrits, des traités techniques à la *Vita*. Mais pour associer le domaine esthétique et le domaine éthique, la virtuosité de l'orfèvre et la violence de l'homme, il faut commencer par se départir d'une approche restrictive des arts appliqués et luxueux comme celui de l'orfèvre, une approche que des siècles de point de vue vasarien sur les arts du *disegno* en général, sur la carrière de Cellini en particulier, ont rendu particulièrement difficile à remettre en doute jusqu'à une période récente.

L'orfèvre à la poursuite du sculpteur

Chez beaucoup d'historiens de l'art, et même par certains aspects, chez Cellini lui-même, il est évident que l'orfèvrerie est un art moins important que la sculpture. Malgré la quantité impressionnante de pièces



Figure 1
Benvenuto Cellini
Salière

d'orfèvrerie qu'il décrit dans la *Vita*, l'histoire n'a pas conservé la trace de la plupart de ces œuvres, exception faite de quelques médailles, de la *Salière* de François 1^{er} (Fig. 1) et du *Fermail* de Clément VII (Fig. 5). Les pièces d'orfèvrerie sont rarement signées à cette époque. Surtout, c'est un art beaucoup plus manuel, artisanal que la sculpture, où le savoir-faire et la technique semblent si importants qu'ils étouffent la créativité artistique, laquelle se manifesterait comme un affranchissement eu égard à ces exigences techniques³. De même les matériaux sont l'essentiel des pièces

³ C'est ce qui ressort par exemple de la définition de l'art par Édouard Pommier, dans *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, p. 14.

d'orfèvrerie (les pierres précieuses, les métaux) et imposent des contraintes plus puissantes que les pigments de peinture par exemple. D'où l'écart entre le traité d'orfèvrerie de Cellini et les traités sur la peinture, ou même la sculpture, des autres auteurs : le traité de Cellini est essentiellement technique ; le *Dialogo detto l'Areino* de Dolce ou le *Trattato della pittura* de Lomazzo sont surtout consacrés aux problèmes esthétiques et éthiques.

En outre, l'orfèvrerie est un art du luxe, un art ornemental par excellence, destiné à la parure, à l'ostentation ; tandis que la sculpture est un art sinon de la sobriété, du moins du nu : à part les bustes, toutes les sculptures exécutées par Cellini représentent des figures nues. Le corps humain mis à nu, c'est l'essence de l'art dévoilée⁴.

Son œuvre ultime, le *Crucifix* de marbre (Fig. 2), est comme une

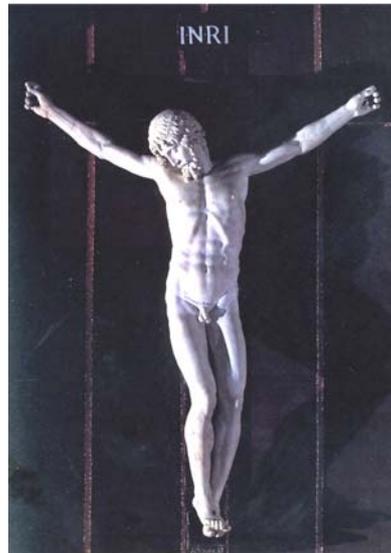


Figure 2
Benvenuto Cellini
Christ sur la croix

démonstration de cette recherche de l'essentiel à travers la simplicité. Œuvre personnelle, non pas destinée à satisfaire les ambitions d'un client prestigieux, mais à répondre à un vœu formulé par Cellini en prison, elle marque par sa « pauvreté » ornementale et son humilité formelle une rupture

Sur l'opposition entre le Cellini-orfèvre artisan et le Cellini-sculpteur artiste, voir Margherita Orsino, « Il Fuoco nella *Vita* di Benvenuto Cellini : aspetti di un mito dell'artista-fabro », *Italian Studies*, LII, 1997, p. 94-110 (p. 95).

⁴ Kenneth Clark, *Le nu* (London, 1956), trad. M. Laroche, Paris, Le livre de poche, 1969, t. I, p. 54 : « Le nu demeure l'exemple le plus parfait de la métamorphose de la matière en une forme ».

entre les activités lucratives et les œuvres de prestige d'une part, la démarche intime et la sculpture dévotionnelle de l'autre.

Quand Cellini parle des ornements, il s'agit en général de motifs qu'il ajoute après coup sur l'œuvre comme des masques et des feuillages⁵ : l'ornement apparaît comme un supplément, ajouté pour enrichir et embellir l'œuvre, mais qui reste finalement secondaire.

Ainsi, que cela soit dans le *Persée* (Fig. 3) ou dans la *Salière* de



Figure 3
Benvenuto Cellini
Persée
Détail (*Mercur*e)

François 1^{er} (Fig. 1), on voit s'opposer une partie principale occupée par des figures nues et une partie secondaire, le support ou le socle, plus richement ornée, justement parce que secondaire⁶. À la grâce des figures s'oppose le luxe des ornements.

⁵ Comme à propos de l'urne en argent qu'il réalise dans l'atelier de Firenzuola : « J'enrichis le modèle d'une foule de beaux petits masques de mon cru » (*La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 14, p. 29) ; ou bien les chandeliers pour l'évêque de Salamanque, qu'il réalise « en les ornant richement » (*ibid.*, I, 19, p. 35) ; ou encore les feuillages « monstrueux » dont Cellini couvre le manche de ses poignards à la turque (*ibid.*, I, 31, p. 57) ; ou la Nymphé de Fontainebleau, dont l'architecture ionique du cadre avait reçu « une profusion d'ornements appropriés » (*ibid.*, II, 21, p. 261) ; ou la ceinture pour la duchesse de Florence « en or, enrichie de pierres précieuses et d'un tas de petits masques et ornements d'une jolie invention » (*ibid.*, II, 58, p. 308).

⁶ Même dispositif pour le Jupiter d'argent de François 1^{er}, dont le socle est couvert « d'une foule d'ornements » (*ibid.*, II, 20, p. 259).

La carrière professionnelle de Cellini semble d'ailleurs orientée entièrement vers ce besoin de dépasser l'orfèvrerie pour atteindre la sculpture. Dès le départ il voue à Michel-Ange une vénération qui le porte à l'imiter⁷ ; c'est Michel-Ange qui, discutant avec lui, le pousse à la sculpture⁸ ; Michel-Ange qui, admirant le *Buste de Bindo Altoviti*, reconnaît l'immense talent de Benvenuto non seulement comme orfèvre, mais comme sculpteur « non moins excellent »⁹ ; Michel-Ange, enfin, qui, d'après Cellini, serait dépassé sur son propre terrain par le *Persée*¹⁰. Et Cellini met lui-même en scène ce passage de l'orfèvrerie à la sculpture, sous l'impulsion décisive de François 1^{er}, qui lui donne les moyens de réaliser de plus grandes œuvres, des statues à taille d'homme, et le colosse de la fontaine de Mars¹¹.

Mais ce désir de sculpture s'explique surtout par le contexte florentin dans lequel baigne Cellini depuis l'enfance. Le contexte florentin, ce n'est pas que Michel-Ange ou ses successeurs au talent moindre comme Bandinelli ou Ammannati, les sculpteurs rivaux de Cellini. Le contexte florentin, c'est la théorie du *disegno* et c'est l'Académie éponyme, fondée entre autres par Vasari¹². Or si à Rome Cellini était entré dans la confrérie des meilleurs peintres, sculpteurs *et orfèvres*¹³, à Florence l'Accademia del disegno regroupait en principe les peintres, sculpteurs *et architectes* : pas les

⁷ *Ibid.*, I, 13, p. 27 ; voir aussi Jane Tylus, « Cellini, Michelangelo, and the Myth of Inimitability », in *Benvenuto Cellini. Sculptor, Goldsmith, Writer*, s. dir. Margaret A. Gallucci et Paolo L. Rossi, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2004, p. 7-25.

⁸ À propos d'une médaille que Cellini réalise en 1528, Michel-Ange lui aurait dit : « Si ce petit ouvrage, si soigneusement et si admirablement terminé, eût été exécuté en marbre ou en bronze sur une grande échelle, ce serait en vérité une chose merveilleuse ; je ne crois pas que les orfèvres de l'antiquité aient jamais rien produit de plus parfait. » (Benvenuto Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, trad. L. Leclanché, revue par Adrien Goetz, Paris, ENSBA, 1992, p. 74).

⁹ *La vie de Benvenuto Cellini*, cit., II, 79, p. 337.

¹⁰ *Ibid.*, II, 97, p. 360.

¹¹ *Ibid.*, II, 12-46, p. 247-93. Voir aussi John Pope-Hennessy, *Benvenuto Cellini* (Abbeville Press, 1985), trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1985, p. 133. Cellini aura ainsi pris le contre-pied de la position d'Alberti, qui voulait que pour le peintre, l'important n'était pas de réaliser un colosse, mais une *historia* (Leon Battista Alberti, *La peinture*, éd. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Éd. du Seuil, 2004, II, § 35, p. 129).

¹² Sur la fondation de l'Accademia del Disegno, voir Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art*, op. cit., p. 386-93.

¹³ *La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 30, p. 53.

orfèvres. Il n'était pas évident que l'orfèvrerie soit un art du dessin, c'est-à-dire un art du projet, de l'*idea*, un art intellectuel¹⁴. Beaucoup de passages des *Traité*s et de la *Vita* montrent que le *disegno* est un véritable enjeu pour Cellini : celui-ci ne cesse de légitimer sa pratique du dessin, car le *disegno* d'un simple orfèvre, au *Cinquecento*, ne semble pas valoir celui d'un peintre ou d'un sculpteur. Ou bien son dessin est plus celui d'un sculpteur que d'un orfèvre¹⁵ ; ou bien on lui donne à réaliser une aiguillère d'après le dessin d'un élève de Raphaël¹⁶, ou bien un peintre aussi renommé que Giulio Romano déclare que Benvenuto n'a pas besoin d'un de ses dessins pour exécuter le reliquaire du Saint-Sang¹⁷ ; ou bien il refuse les dessins des gens qui ne sont pas du métier et fait plus confiance aux siens¹⁸ ; ou bien on l'appelle par dérision le « nouveau sculpteur »¹⁹. Bref, Cellini cherche autant à faire de l'orfèvrerie un art du dessin, pour ennoblir cette pratique, qu'à montrer que son talent de dessinateur était supérieur à celui des simples orfèvres, révélant sa profonde nature de sculpteur.

C'est pourquoi le traité d'orfèvrerie semble écrit de façon à mener à celui sur la sculpture, qui en constitue comme l'aboutissement et le dépassement : de l'art le moins sculptural (celui de la taille des pierres précieuses), on passe au plus sculptural (celui des « grosseries »), en passant par le travail des émaux, qui n'est qu'un prétexte pour parler de pièces d'orfèvrerie complexes comme la *Salière*. Cellini, à Florence, voulait s'intégrer pleinement à la société des artistes et participer aux débats en cours. On sait que le *Persée* fut un succès suffisant pour donner à Cellini une place indiscutable à l'Accademia del Disegno ; que celui-ci fut l'un des quatre organisateurs des obsèques de Michel-Ange en 1564²⁰ ; et qu'il participa pleinement à la querelle typiquement florentine du *paragone*, au

¹⁴ Vasari en effet le refuse et ses *Vite* montrent plusieurs exemples d'orfèvres qui « élèvent » leur activité à un art « supérieur ». Voir Michael W. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 15.

¹⁵ *La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 12, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, I, 22, p. 39 : « C'est l'élève de Raphaël, Gianfrancesco, qui en fit le dessin, forme et décoration. »

¹⁷ *La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 40, p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, I, 45, p. 85 : le présomptueux et ignare (*dixit* Cellini) Bandinelli s'écrie, auprès de Clément VII : « Les orfèvres ont besoin qu'on leur fournisse des dessins pour toutes ces belles choses. » Réponse de l'intéressé : « j'espérais bien que, d'ici quelque temps, ce seraient mes dessins à moi qui lui donneraient des soucis ».

¹⁹ *Ibid.*, II, 65, p. 320.

²⁰ John Pope-Hennessy, *Benvenuto Cellini, op. cit.*, p. 274-76.

cours de laquelle il se prononça évidemment pour la supériorité de la sculpture sur la peinture²¹. On sait enfin qu'il voulait faire entrer l'orfèvrerie



Figure 4
Benvenuto Cellini
Projet de sceau pour
l'Accademia del Disegno

parmi les arts du dessin²² : le quatrième mousquetaire en quelque sorte ; d'où ses projets de sceau de l'Accademia à quatre côtés (Fig. 4), qui seront rejetés après sa mort par un projet trinitaire, défendu par Vasari²³.

D'ailleurs, le *Persée* est le seul et le dernier grand succès public de Cellini comme sculpteur : se voyant refuser le marbre pour le *Neptune* colossal, qui sera attribué à Ammannati, il ouvre un nouvel atelier d'orfèvrerie et revient à ses premières amours – ce qu'on interprète généralement, en suivant Cellini, comme un échec (que le malheureux artiste compenserait fantasmagoriquement en écrivant la *Vita* et les traités techniques)²⁴.

Le « pathos décoratif » de Cellini

²¹ *Le paragone. Le parallèle des arts*, trad. Lauriane Fallay d'Este et Nathalie Bauer, Paris, Klincksieck, 1992, p. 152-53 ; B. Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, cit., p. 175-78.

²² M. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, op. cit., p. 16.

²³ Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art*, op. cit., p. 427-46.

²⁴ J. Pope-Hennessy, *Benvenuto Cellini*, op. cit., p. 222-25, 282 ; M. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, op. cit., p. 7 ; et B. Cellini, *Trattato dell'oreficeria*, ch. 12, in *Opere di Benvenuto Cellini*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, UTET, 1971, p. 680.

On pourrait s'en tenir là. Ce faisant on adopterait un point de vue florentin, disons même vasarien, sur l'œuvre de Cellini. Essayons maintenant d'opter pour un point de vue cellinien. Tout d'abord il n'est pas évident que le *disegno* joue un rôle aussi fondamental que chez Vasari dans la théorie cellinienne. Presque systématiquement, quand il se voit confronté à d'autres praticiens, comme dans le cas du fermail de Clément VII²⁵ (Fig. 5) ou dans celui d'une médaille d'Atlas, où il est en rivalité avec Michel-Ange²⁶, Cellini ne propose pas de dessin, contrairement à ses concurrents, mais un modèle. Dans le traité sur la sculpture, il recommande chaudement cet usage du modèle, dont le maître Michel-Ange aurait été un fervent partisan²⁷. Cellini a une pensée plastique, volumétrique : la réalisation de l'œuvre ne consiste pas en la transposition d'un projet bidimensionnel en un objet tridimensionnel, mais en un changement de matériau : de la terre cuite ou de la cire à l'or, l'argent, le bronze ou le marbre. Le dessin n'est en fait que « l'ombre du relief »²⁸ : sa qualité se révèle à l'exécution de la statue dans le matériau choisi, non le contraire²⁹. Cellini pense volume et il pense matériau : son travail consiste à mettre en valeur celui-ci, à en tirer toutes les ressources possibles. Le modèle théorique de Cellini est l'alchimiste qui, par la purification et le mélange, est capable de manier et d'imiter n'importe quel matériau³⁰.

²⁵ *La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 44, p. 83 : « De grands seigneurs s'approchèrent et le pape leur fit voir la différence entre mon modèle et les dessins. » À François 1^{er} c'est d'abord des modèles qu'il présente pour la *Salière* (en appelant « dessin » un « modèle en cire » : *ibid.*, II, 16, p. 252) et la *Nymphe* (*ibid.*, II, 21, p. 260) ; à Côme 1^{er}, c'est encore un modèle réduit du *Persée* qu'il montre pour commencer (*ibid.*, II, 53, p. 302) ; et un modèle grandeur nature qu'il propose pour le *Neptune* (*ibid.*, II, 99-100, p. 364-66) ; modèle que, d'ailleurs, il avait élaboré suivant « une technique excellente que personne avant moi n'a utilisée ni même soupçonnée », et qu'il pensait exposer sur la place de la Seigneurie, à défaut d'avoir le marbre pour le finaliser (*ibid.*, II, 103, p. 371).

²⁶ *Ibid.*, I, 41, p. 77-78.

²⁷ B. Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, cit., p. 167.

²⁸ *Ibid.*, p. 180.

²⁹ *La vie de Benvenuto Cellini*, cit., II, 71 : pendant sa dispute avec Bandinelli devant le grand-duc Côme, Benvenuto lui lance : « Celui qui dessine bien ne peut pas rater l'exécution ; je dois donc croire que ton dessin ne vaut pas mieux que tes ouvrages. »

³⁰ Sur Cellini alchimiste, voir M. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, *op. cit.*, p. 34-36 et M. Orsino, « Il Fuoco nella *Vita* di Benvenuto Cellini », *op. cit.*, p. 100-101. Il est intéressant que les historiens qui valorisent l'aspect technologique de la théorie cellinienne

L'épisode du fermail de Clément VII (Fig. 5) est ici très



Figure 5
Francesco Bertoli
Fermail de Clément VII
 d'après B. Cellini

significatif³¹. La position de Cellini est particulièrement intéressante à cet égard. Il s'agit d'exécuter un médaillon comportant en son centre une figure de Dieu le Père entouré d'anges ; mais il s'agit également de mettre en valeur un énorme diamant. Les concurrents de Cellini proposent tous, d'après ses dires, de planter le diamant sur la poitrine de Dieu le Père ; on comprend en effet la logique : la figure principale et la pierre la plus précieuse doivent occuper le centre de l'objet – c'est le *disegno* idéal, le concept de départ de l'œuvre. Mais de cette solution résulte une disproportion désagréable entre la figure et le diamant. C'est que, dit Cellini, les autres font le dessin sans connaissance du métier³² ; ils conçoivent l'œuvre en surface, comme une peinture ; son modèle à lui est un projet qui part d'abord de la matérialité de l'objet, c'est-à-dire de son relief. D'où sa solution : le diamant servira de trône sur lequel sera assis Dieu le Père. De la sorte, les deux figures sont associées au centre de la

de l'orfèvrerie et de la sculpture aient recours à la structure mythique des éléments primordiaux, comme l'eau (M. Cole) ou le feu (M. Orsino).

³¹ *La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 44, p. 82-84 et B. Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, cit., p. 79-81.

³² « Les dessinateurs étrangers à l'art du joaillier ne savent où ni comment placer les pierres et mes deux collègues, qui étaient du métier, n'avaient pu leur apprendre. Pour un bijou où figurent des personnages, c'est le joaillier lui-même qui est forcé de faire le dessin ; autrement, c'est raté. » (*La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 44, p. 83).

pièce, visibles toutes deux ; et, mieux encore, Cellini utilise le diamant de façon à ce qu'il n'apparaisse pas seulement comme une figure géométrique, mais comme un élément intégré à la composition figurative.

Ainsi, et c'est là le point essentiel, le diamant met en valeur la figure de Dieu le Père ; utilisé comme support, la pierre précieuse est à la fois dans une position inférieure eu égard à la figure, tout en lui prêtant son éclat, comme un cadre qui entoure un tableau, comme un reliquaire qui décore une relique. En d'autres termes, Cellini utilise l'ornement – ici le diamant – pour manifester la puissance de la figure ornée ; et par extension, l'objet lui-même, le fermail, devient l'indice de la puissance de celui qui le possède et le porte, le pape, qui affiche sa capacité à dépenser pour posséder une telle œuvre, c'est-à-dire sa magnificence³³. Telle est l'essence de la « pensée ornementale »³⁴ de Cellini : l'œuvre doit devenir la manifestation d'une puissance ; celle du matériau (aller jusqu'au bout de ses possibilités) ; celle du commanditaire (montrer sa magnificence) ; celle de l'artiste (afficher sa virtuosité, c'est-à-dire, au sens de la Renaissance, la réalisation de sa *virtù*, son excellence³⁵). L'ornement est bien l'opérateur d'une telle manifestation : il est l'espace où les qualités du matériau s'exaltent ; il est le moyen par lequel le commanditaire s'exhibe³⁶ ; il est le domaine où la virtuosité de l'artiste se libère.

Prenons encore deux exemples : le premier concerne la taille des pierres précieuses et la fabrication des bijoux, des parures. Dans un premier temps, le rapport entre l'ornement et le support se trouve inversé : en effet le support, le chaton de l'anneau, est moins important que l'ornement, la

³³ Sur la magnificence à la Renaissance, Alison Cole, *La Renaissance dans les cours italiennes* (Londres, Calmann and King, 1995), trad. Dennis Collins, Flammarion, 1995, p. 17-35, 171-79 ; mais l'auteur ne traite pas de la cour italienne la plus importante, celle du pape.

³⁴ L'expression est d'Henri Focillon, *Art d'Occident. Le Moyen-Âge roman et gothique*, 1963, A. Colin, p. 105.

³⁵ Sur la *virtù* comme excellence, voir le passage cité par M. Cole de Vincenzo Borghini, *Storia della nobiltà fiorentina* : « e pare che virtuoso e virtù importi cosa buona congiunta coll'eccellenza e si distende a molte cose » (M. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, *op. cit.*, p. 119).

³⁶ Benvenuto compare l'empereur et le pape : le premier ne l'impressionne pas car il s'habille comme lui ; « ce qui n'était pas le cas quand j'étais devant Sa Sainteté, en qui je voyais une bien plus grande part de divin, en raison de ses ornements pontificaux, qui me faisaient entrevoir comme une auréole et du prestige dû à sa belle vieillesse. » (*La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 90, p. 160).

Pierre. Et tout l'art de l'orfèvre consiste à travailler le support de façon à ce qu'il mette en valeur la pierre précieuse, son éclat, sa couleur³⁷. L'orfèvrerie, telle qu'elle est décrite par Cellini, est un art de l'effet extérieur, de l'apparence. Mais ce n'est pas un art de l'apparence illusoire, au contraire. Il y a une morale de l'orfèvre : Cellini n'a pas de mots assez désobligeants pour condamner les orfèvres milanais qui vendent de faux diamants en cristal pour des vrais³⁸, ou pour les faussaires qui imitent maladroitement les monnaies frappées par Cellini à Rome³⁹. C'est également une accusation que Cellini adresse à l'égard de la peinture, art du mensonge, qui prétend faussement au relief, alors que seule la sculpture produit un véritable relief⁴⁰. Encore une fois, il s'agit pour Cellini de vanter la vérité du matériau : c'est une théorie matérialiste de l'art, par opposition à la théorie de l'art en cours à son époque, chez Vasari et d'autres, qui est une théorie idéaliste, axée fondamentalement sur la peinture.

Second exemple, à l'autre bout de la pratique de Cellini : l'œuvre sculptée. Quand Cellini parle de sculpture dans son traité, sa tonalité est également très techniciste et matérialiste. Décrivant les pratiques de taille directe, il insiste lourdement sur le soin accordé par Michel-Ange au choix de ses blocs de marbre, dans les carrières de Carrare⁴¹ : c'est le portrait en creux d'un amoureux de la pierre, plutôt que, comme dans les portraits de tendance néoplatonicienne de Michel-Ange, d'un concepteur en lutte perpétuelle contre le matériau⁴².

La lutte, pour Cellini, n'est pas dirigée contre la matière mais contre ses concurrents. Le monde de Cellini est dominé par le règne de l'*agon*, le conflit, la rivalité. Il est sans cesse poussé par sa « noble envie d'émulation »⁴³, de « dépasser et les autres et soi-même »⁴⁴. Conflit qu'on

³⁷ B. Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, cit., p. 35-37.

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁹ *La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 53, p. 97-98.

⁴⁰ B. Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, cit., p. 175.

⁴¹ *Ibid.*, p. 164. Récit déjà rapporté par Vasari.

⁴² « Oh ! le malheureux marbre ! », gémit Benvenuto dans la *Vie* quand il voit le grand bloc dont il veut faire un *Neptune* colossal lui échapper au profit d'Ammannati (*ibid.*, II, 101, p. 368). Sur l'anthropomorphisation alchimique de la matière chez Cellini, voir M. Orsino, « Il Fuoco nella *Vita* di Benvenuto Cellini », *op. cit.*, p. 104.

⁴³ Qui l'incite par exemple à dépasser l'orfèvre Lucagnolo (*La vie de Benvenuto Cellini*, cit., I, 26, p. 46).

⁴⁴ Non seulement il produit une teinte pour diamant plus belle que celle du célèbre joaillier Milano, mais il en expérimente une autre, encore plus belle que la première, dans le but de

retrouve évidemment chez ses clients, ses mécènes, comme François 1^{er} et le duc de Florence, princes comparés à des « diamants éclatants »⁴⁵ : ce monde agonistique est en lutte pour la puissance ; mais non pas la puissance comme domination, la puissance comme exploration de ses limites, dans un sens emprunté aux philosophies de Spinoza ou de Nietzsche⁴⁶. On voit maintenant comment le caractère batailleur, la facilité de manier la dague et le canon de Benvenuto s'accorde avec son élan artistique, sa « volonté de puissance », sa pensée ornementale : toujours il s'agit d'affirmer son excellence, sa *virtù*.

Bien sûr, ce n'est pas là un mode d'existence propre à Cellini ; on peut dire que le sens de la rivalité est inhérent à la société de la Renaissance italienne, et aux relations entre les artistes en particulier⁴⁷. Mais Cellini ne prétend pas non plus être unique en son genre ; et sa défense de l'orfèvrerie, comme art susceptible de manifester une *virtù* aussi puissante que la sculpture, s'inscrit en même temps dans une ébauche d'histoire de l'art florentin : Cellini insiste beaucoup sur le rôle des Florentins dans les progrès modernes de l'orfèvrerie, et sur le rôle de l'orfèvrerie dans le progrès des arts du dessin à Florence, en citant notamment Ghiberti, Donatello, Brunelleschi, Pollaiuolo, Verrocchio ou Dürer⁴⁸. Il aurait pu ajouter tous ceux qui, formés chez des orfèvres, ont développé leur art de la peinture ou de la sculpture, comme Léonard de Vinci, Botticelli ou Salviati. Aby Warburg parlait de Botticelli comme d'un « peintre-orfèvre » et du « pathos décoratif » des figures de Pollaiuolo⁴⁹ : ces qualificatifs peuvent être appliqués, à mon avis, à plus juste titre encore à Cellini, chez qui

« se vaincre [lui]-même » (*ibid.*, I, 92, p. 162 ; et B. Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, cit., p. 43-48).

⁴⁵ En réalité il s'agit de Léon X et François 1^{er} (B. Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, cit., p. 140). L'éclat du mécénat de Côme 1^{er} ne vient qu'en troisième place.

⁴⁶ Où « puissance » (*potentia*) s'oppose tant à « pouvoir » (*potestas*) qu'à « essence ». Voir l'interprétation de Gilles Deleuze de ces concepts et de ces philosophes, dans *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., 1999 (1^{re} éd. 1962), p. 56-62 et *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, p. 134-43. Et la synthèse de Pierre Montebello, *Deleuze : la passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008, p. 244-247.

⁴⁷ Voir Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2002.

⁴⁸ B. Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, cit., p. 28-29. Dürer est inclus dans cette liste par Cellini en tant que graveur sur cuivre, maniant le métal tout aussi bien que n'importe quel orfèvre.

⁴⁹ Aby Warburg, *Essais florentins*, trad. S. Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 89 et p. 165.

l'orfèvrerie n'est plus seulement une technique ni même un style, mais la définition de l'excellence florentine.

THOMAS GOLSENNE
Université de Paris 1

ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Benvenuto Cellini, *Salière*, 1540-44, or, émail et ébène, 26 x 33,5 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum. Droits réservés.

Figure 2 : Benvenuto Cellini, *Christ sur la croix*, 1556-62, marbre, h. 145 cm. El Escorial, Monasterio de San Lorenzo. Droits réservés.

Figure 3 : Benvenuto Cellini, *Persée* (détail : socle et copie de *Mercur*), 1545-54, marbre et bronze, h. totale 320 cm. Florence, Loggia dei Lanzi. Droits réservés.

Figure 4 : Benvenuto Cellini, *Projet de sceau pour l'Accademia del Disegno* (détail), v. 1562, encre brune sur papier, 33,2 x 22,2 cm. Londres, British Museum. © Trustees of the British Museum.

Figure 5 : Francesco Bertoli, *Fermail de Clément VII*, d'après l'œuvre de Benvenuto Cellini (détail), v. 1690-1730, aquarelle sur papier, 17,8 x 18 cm. Londres, British Museum. © Trustees of the British Museum.