

Le Problème de l'ornement chez Cellini : théorie, iconographie et humanisme

Gwendolyn Trottein

Volume 27, Number 1-2, 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069721ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1069721ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Trottein, G. (2000). Le Problème de l'ornement chez Cellini : théorie, iconographie et humanisme. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 27(1-2), 32–45. <https://doi.org/10.7202/1069721ar>

Article abstract

This essay attempts to answer three intimately connected and fundamental questions regarding the art of Benvenuto Cellini (1500–71). Is a coherent theory of the arts discernible in his literary and plastic *oeuvre*? Further, what place is accorded ornament in this theory? And, finally, what philosophical positions are inherent in Cellini's largely implicit theory of the arts? The Cellinian art theory which emerges from his apparently silent artworks, his seemingly narrative autobiography, and his predominantly empirical treatises provides an alternative to the Vasarian model promulgated in *Cinquecento* Florence and nineteenth- and twentieth-century art history. Downplaying the role of *disegno* and of spiritualizing neo-platonism, Cellini insists on an "ornamental" aesthetic that is grounded not so much in the visions and nightmares of a divinely inspired artistic imagination as in the experience and action of a willful and all-too-human master goldsmith and sculptor. His theory is gendered and hierarchical, imposing male mastery on female matter, setting free-standing sculpture and goldsmithery at the top of a pyramid of the arts with drawing and painting relegated to its base.

Le Problème de l'ornement chez Cellini : théorie, iconographie et humanisme

GWENDOLYN TROTTEIN, UNIVERSITÉ BISHOP'S

Abstract

This essay attempts to answer three intimately connected and fundamental questions regarding the art of Benvenuto Cellini (1500–71). Is a coherent theory of the arts discernible in his literary and plastic *œuvre*? Further, what place is accorded ornament in this theory? And, finally, what philosophical positions are inherent in Cellini's largely implicit theory of the arts? The Cellinian art theory which emerges from his apparently silent artworks, his seemingly narrative autobiography, and his predominantly empirical treatises provides an alternative to the Vasarian model promulgated in *Cinquecento* Flor-

ence and nineteenth- and twentieth-century art history. Downplaying the role of *disegno* and of spiritualizing neo-platonism, Cellini insists on an "ornamental" aesthetic that is grounded not so much in the visions and nightmares of a divinely inspired artistic imagination as in the experience and action of a willful and all-too-human master goldsmith and sculptor. His theory is gendered and hierarchical, imposing male mastery on female matter, setting free-standing sculpture and goldsmithery at the top of a pyramid of the arts with drawing and painting relegated to its base.

À mes amis et collègues

Adele Ernstrom et Brian Jenkins

Peu d'indices laissent supposer l'existence d'une pensée théorique dans les écrits de Benvenuto Cellini (1500–71), et encore moins la présence d'une théorie de l'ornement, excepté peut-être vers la fin de sa carrière, dans les années 1563 à 1567, où il compose un bref *Discours* sur la place de la sculpture dans le catafalque de Michel-Ange¹ ainsi que quelques traités plus techniques que philosophiques. Les traités *De l'Orfèverie* et *De la Sculpture* ne sont publiés qu'en 1568, la même année que la deuxième édition des *Vies* de Vasari et trois ans seulement avant la mort de Cellini. Pourtant dès 1558 l'artiste florentin commence un très long récit autobiographique, sa *Vita*, qu'il abandonnera sans l'achever en 1565, et qui lui valut à juste titre la célébrité. Cette *Vita* ne verra cependant le jour qu'au siècle des Lumières, en 1728².

Inférer des positions théoriques de l'œuvre plastique de Cellini ne pose pas moins problème, tant sont rares les créations du fougueux orfèvre et sculpteur qui ont survécu aux vicissitudes du temps. Néanmoins, deux chefs-d'œuvre incontestables subsistent : sa salière en or pour François I^{er} et son *Persée* de bronze pour la Loggia dei Lanzi à Florence.

Le manque apparent de prises de position théoriques de Cellini pourrait expliquer en partie la tendance qu'ont les érudits à voir en lui un disciple de Giorgio Vasari, et à combler les lacunes des textes de Cellini avec des passages vasariens. On trouve un bon exemple de ce procédé dans le volume le plus récent sur Cellini, celui d'Angela Biancofiore, qui consacre tout un chapitre à « L'esthétique cellinienne » et insiste sur la primauté du *disegno* dans l'œuvre de Cellini en citant pour preuves des textes de Vasari, de Léonard de Vinci et de Chastel. Son analyse se termine par ces mots : « [...] l'artiste est tourné désormais vers l'imitation de l'idée »³. Cette même tendance à privilégier le *disegno*, c'est-à-dire à comprendre Cellini à travers

Vasari, était déjà présente dans un long article de Maria Luisa Altieri Biagi et chez bien d'autres commentateurs de Cellini⁴. Sans aucun doute le *disegno*, compris à la fois comme dessin et comme idée ou concept, est-il au centre de la pensée de Vasari, dont s'inspire la débutante Académie florentine de dessin dès 1563. Mais peut-on faire si aisément du vieux Cellini un suivant docile de Vasari ? De ce même « Giorgetto Vassellario », ce petit Georges fabricant de vaisselle, de onze ans plus jeune que lui, dont il ne cesse de dire du mal dans son autobiographie⁵ ?

Les faits historiques semblent également confirmer le peu de privilège que Cellini accorde aux arts graphiques : de la main de Cellini on n'a pratiquement aucun dessin sûr (à part la Junon qui figure sur la couverture du livre de Biancofiore et les sceaux pour l'*Accademia del Disegno* ...), et ses œuvres ne semblent pas avoir été gravées comme c'était l'habitude à Fontainebleau ou dans le cercle de Raphaël⁶. Malgré la pratique courante, comme chez Giulio Romano, élève de Raphaël, qui consistait à posséder tout un dossier de modèles d'orfèverie gravés ou dessinés, nous ne connaissons pas avec certitude une seule gravure des créations d'orfèverie de Cellini.

Cellini est un artiste voyageur, mais sa monnaie n'est pas celle d'un Albrecht Dürer, c'est-à-dire n'est pas graphique. Dans son *Journal de Voyage* Dürer raconte avoir payé ses dépenses et acheté toutes sortes de curiosités à l'aide de ses gravures⁷. Dans sa *Vita* Cellini raconte aussi ses voyages, mais parle rarement d'œuvres sur papier, tout comme il parle rarement d'inspiration céleste ou de frénésie poétique. Il ne parle pour ainsi dire jamais des élucubrations cérébrales qui seraient pour Vasari l'origine divine et intelligible de l'œuvre, et la preuve du génie de l'artiste. La première conception d'une œuvre est presque toujours décrite dans la *Vita* comme une maquette ou un modèle (*modello*), c'est-à-dire une petite sculpture en cire ou en argile. Parfois cette œuvre en trois dimensions est accompagnée d'un dessin, mais souvent elle ne l'est pas. Du grand *Persée* nous ne possédons pas de dessins préparatoires – comme nous en avons en abondance pour *La Cène* de Léonard de Vinci, par exemple – mais un

modèle en cire jaune subsiste, malgré le caractère relativement fragile et éphémère de ce matériau.

Le parti pris de la présente étude est qu'il faut au préalable chercher à comprendre l'œuvre de Cellini autant que possible dans ses propres termes, et cela malgré une première impression de silence théorique, avant de se tourner vers les théories de ses rivaux. À lire avec soin l'autobiographie comme un tout, ainsi que les traités, c'est une tout autre vision de la position de Cellini dans le débat sur la valeur relative des arts qui émerge, et qui n'a que peu à voir avec celle, néo-platonicienne par l'importance accordée à l'idée, de Vasari et de ses interprètes.

I. La théorie des arts chez Cellini

L'anti-saturnisme de la Vita

Si, en écrivant sa propre vie, Cellini doit marquer ses distances par rapport à Vasari, dont la première édition des *Vies* paraît dès 1550, en son œuvre sculpté il doit avant tout se démarquer de Michel-Ange dont l'œuvre et l'homme, toujours vivant, sont déjà mythiques, grâce en partie à la biographie de Vasari et à celle de Condivi, l'un des propres assistants de Michel-Ange. Dans les deux cas Cellini se distingue par son rejet du modèle de l'artiste saturnien et philosophe, c'est-à-dire platonicien, au profit d'un ou de plusieurs modèles plus actifs⁸. Nous verrons également plus loin, à propos plus précisément de l'ornement, qu'il prend aussi ses distances par rapport au mythe *vénusien* de Raphaël, l'autre artiste mythique pour qui le dessin assume une importance cruciale, sans cette fois renvoyer pour autant à la philosophie et à l'Idée dans sa divinité. On retrouvera d'ailleurs exactement les mêmes correspondances entre planètes et artistes plus tard, dans le *L'idea del Tempio della pittura* de Giovan Paolo Lomazzo (1572, publié en 1590), où Michel-Ange sert d'exemple en peinture pour le Saturnien, tandis que Raphaël représente la peinture vénusienne⁹. C'est par contraste avec ces figures légendaires que Cellini crée son propre personnage d'artiste. Les prises de position de celui-ci passent donc par le récit de sa vie et exploitent les stéréotypes astro-mythologiques de son époque. À l'instar d'autres portraits maniéristes du XVI^e siècle, ce portrait écrit l'habille – ou plutôt le déshabille – à la façon d'un dieu antique.

Là où Cellini paraît emprunter le modèle saturnien, c'est pour l'abandonner aussitôt, comme lors du récit qu'il fait de l'incroyable séjour dans la prison papale où notre héros souffre les tourments d'un Michel-Ange, tourments qui vont lui donner qualité pour réaliser un seul et unique Christ sur la croix, car son œuvre est presque entièrement profane. Cette incarcération dans la forteresse de l'Ange Michel, c'est-à-dire au château Saint-Ange, se transforme en une mortification involontaire de la chair qui marque le moment où il commence à écrire de la

poésie, une poésie néanmoins toute personnelle, souvent burlesque, et qui ne prétend pas vraiment rivaliser avec celle, sacrée et preuve du caractère sacré, de Michel-Ange¹⁰.

Hormis le rite de passage qui s'opère en prison, et qui par son ton peut se lire aussi bien comme une farce que comme une confession, le Cellini de la *Vita* n'est pas foncièrement mélancolique, méditatif, craintif, pénitent, chaste et illuminé ; bref il n'assume que momentanément le caractère conféré à Michel-Ange par Vasari et Condivi, qui font de lui certes un être surhumain et céleste, mais aussi un mortel défiguré, soumis et sexuellement impuissant.

Homme colérique, soldat et artiste, le Cellini de la *Vita* traite de préférence les choses de ce monde, et se bat contre la Nature, même si cette Nature semble parfois merveilleuse ou démoniaque. Après son séjour en prison sa volonté et son jugement sont ceux de Dieu ; ou, plus exactement, il n'est désormais pas plus de différence entre Dieu le Père et son fils Benvenuto qu'entre le Père et le Fils dans son incarnation humaine. Plus besoin, par conséquent, de l'Église comme institution justicière, ni a fortiori de toute la cour et de la bureaucratie ecclésiastique, pour ramener l'homme à Dieu et intercéder pour le salut de son âme. Après un moment de doute, où il joue le rôle du double caricatural d'un Michel-Ange prisonnier de la matière et séparé tragiquement de son Dieu, Cellini émerge entier et puissant, une auréole autour de la tête, et sans la moindre nostalgie pour un monde de pure spiritualité. Pour l'Église en tant qu'institution et pour la papauté, surtout celle de Paul III Farnèse, il n'a plus guère de respect. Dieu n'est pas une institution ou un Autre ; il est simplement principe paternel de justice et de création, principe interne qui garantit la victoire de son fils mortel sur l'injustice et la mort qui caractérisent le monde sublunaire – monde imparfait et accidenté, assailli par les forces de la nature et des corps célestes qui ne sont nullement providentiels. Ce n'est donc pas non plus l'harmonie avec cette Nature que cherche Cellini, mais l'emprise sur elle et sa domination au nom du Père. Et pour cela il n'y a qu'action et création humaines. Tel Napoléon se couronnant lui-même, Cellini prend dans ses propres mains l'auréole de Dieu et de l'Église et se la pose lui-même sur la tête.

L'anti-platonisme des Traités

Pour rivaliser avec Michel-Ange sur la place publique, l'orfèvre doit nécessairement penser et écrire sa relation avec Dieu. Mais en faisant cela, il est loin d'imiter le néo-platonisme de son prédécesseur. À la fin de sa vie, au lieu de méditer sur les choses dernières, le vieux Cellini s'occupe de fonder une famille et d'écrire des traités scientifiques et techniques. Or malgré le fait que ces traités se présentent comme des livres de « secrets », il ne s'y trouve guère trace d'alchimie théosophique. Les éléments

fabuleux et occultes, qui rendent la *Vita* si captivante, ont disparu. Peut-on en conclure que leur fonction était essentiellement artistique, ornementale ? En tout cas, ils ne semblent pas faire partie de la science dont il fait cadeau aux jeunes princes Médicis, férus de métallurgie commerciale.

Plus étonnant, vu le contexte florentin et les dates de ces quatre traités, est le peu de cas qu'il y est fait du *disegno*. Quatre pages et demie seulement y sont consacrées au *disegno* alors que neuf le sont à l'architecture, cinquante-deux à la sculpture, et cent cinquante-trois à l'orfèvrerie. En outre, le discours *Sur l'art du dessin* (1565) comprend l'art du dessin comme art graphique seulement, au sens du maniement du crayon ou du pinceau sur le papier, et non pas comme concept ou idée préalables et fondateurs de tout autre art. Dans ce traité le terme de *disegno* ne signifie même pas projet ou composition, comme c'est parfois encore le cas dans l'autobiographie¹¹. Enfin, on n'y trouve pas non plus trace du dessin comme justification intellectuelle du travail manuel de l'artiste.

De ces omissions et silences il ressort que le statut de l'artiste réside essentiellement dans sa capacité de produire pour ainsi dire en chair et en os – c'est-à-dire en trois dimensions et en utilisant de la matière. Un épisode important de la *Vita* vient d'ailleurs confirmer cette thèse. L'action a lieu en France sous le patronage de François I^{er} : lors d'une entrevue avec le roi, Cellini propose de construire une fontaine surmontée d'une gigantesque statue de Mars. Pour convaincre le roi, il ne présente pas ses idées traduites en mots, ni des dessins faits de lignes, mais un modèle haut de deux brasses, une petite sculpture de la fontaine. Le roi est émerveillé, mais perplexe : cette belle œuvre semble bien posséder une signification, mais laquelle ? Cellini lui explique qu'elle représente Mars en tant que protecteur des arts¹². La fontaine ne fut jamais construite, mais le projet commença à se concrétiser néanmoins, car tout Paris put voir l'énorme statue de bois et de plâtre que l'artiste érigea dans la cour du Petit-Nesle, son château. Des rumeurs de magie coururent même, car on avait cru remarquer du mouvement dans la tête. Et Cellini de rire avec son lecteur en avouant qu'elles n'étaient pas fausses : il y avait en effet « un corps bien en chair » qui logeait là haut, dans la personne de la maîtresse d'un de ses assistants que ce dernier avait l'habitude de cacher dans la statue¹³. Semblable explication « naturelle » aux rumeurs faisant de l'artiste un magicien réapparaîtra plus loin à propos de la fonte du *Persée*.

La quasi-absence d'intérêt dont jouit l'art du dessin chez Cellini n'a d'égale par ailleurs que celle dont souffre aussi chez lui l'architecture. Ces deux disciplines ne semblent figurer dans les traités que pour faire apparaître les arts au nombre de quatre et pour compléter la hiérarchie que l'artiste construit a posteriori. Celui-ci écrivit également un court fragment sur l'enseignement du dessin, peut-être dans l'espoir d'entrer à l'Académie florentine, ancêtre littéraire de l'Académie du dessin. C'est de

toute façon le moment où plusieurs artistes cherchent à s'y faire admettre. Son échec marque du reste la distance qui sépare Cellini des académiciens qui, hormis Michel-Ange, étaient pour la plupart des lettrés issus de la noblesse¹⁴.

Comment expliquer dès lors l'obstination des commentateurs à vouloir faire de Cellini un champion du *disegno* ? S'il n'est guère possible d'une part de s'appuyer ni sur ses œuvres plastiques ni sur ses traités, et si d'autre part la référence aux œuvres et aux textes des contemporains reste pour le moins discutable, sur quoi se fondent-ils donc ? Leur seul recours consiste en une poignée de passages de l'autobiographie séparés de leur contexte, ainsi que dans l'exagération de l'accent mis sur l'ambiguïté du mot *disegno*, qui peut certes à l'occasion désigner une maquette ou projet (*design* en anglais), mais que Cellini emploie rarement de manière équivoque dans la *Vita*. Pour plus de clarté, ce dernier utilise en effet le terme de *modello* quand il s'agit d'une maquette en trois dimensions, et souvent il parle de dessins *et* de modèles, ce qui ne laisse alors aucune ambiguïté. Examinons donc pour commencer le contexte très particulier dans lequel Cellini se présente comme dessinateur, ce qui nous conduira à interroger le statut de l'ornement, et nous permettra de poser enfin la question d'une théorie ou au moins d'une iconographie cellinienne de l'ornement, dont on verra qu'elles reposent en effet sur la remise en cause du *disegno* comme aspect primordial de l'art (ou de toute théorie de l'art).

II. La théorie de l'ornement chez Cellini

L'apprentissage vénusien

Cellini raconte dans son autobiographie comment très tôt dans sa carrière d'artiste, pendant son deuxième séjour à Rome en 1523 alors qu'il n'a que vingt-trois ans, il rencontre pour la première fois dame Porzia, la femme de Sigismondo Chigi. Pour cette noble dame il va refaire la monture d'une broche dorée en forme de lys et sertie de diamants, qu'il ornera de petits masques émaillés, de *putti* et d'animaux. Cette commande se transforme en duel artistique qui l'oppose au patron expérimenté de l'atelier d'orfèvrerie qui l'emploie, Lucagnolo, homme d'origine humble et spécialisé en ouvrages de grande taille : vases somptueux, bassins, etc. Lucagnolo conseille à Benvenuto de faire des œuvres plus grandes qui lui apporteront davantage d'honneurs et de profit. En désaccord avec lui, Benvenuto lui lance alors un défi, et en l'espace de dix jours, chacun termine son œuvre : Lucagnolo, un énorme bol en argent destiné au pape, et Cellini, le bijou pour dame Porzia. L'histoire se termine bien sûr par la victoire de Cellini, qui se voit récompensé en pièces d'or pour un montant supérieur au paiement en métal moins précieux que reçoit Lucagnolo. Toutefois, ce duel indique aussi une attitude envers l'art de la joaillerie, attitude qui devait être courante dans

la Rome de la jeunesse de Cellini, et qui en 1558 influence encore le récit de l'événement. La colère et l'humiliation de Lucagnolo se font entendre lorsque ce dernier, dépité, prétend abandonner la grande orfèvrerie en faveur des « bricoles de bordel » (*bordellerie*) de Benvenuto. Répondant à l'insulte, le bijoutier réplique que Lucagnolo a parlé comme le troglodyte qu'il est (*parlava sicondo le grotte di dove egli era uscito*), que son propre travail n'est que « couillonneries » (*coglionerie*), et qu'il ne réussira jamais à faire les bricoles en question¹⁵.

La rusticité de Lucagnolo s'oppose à l'ambiance exceptionnellement chevaleresque et courtoise des conversations du jeune Benvenuto avec sa belle et noble patronne. Insistant sur le mélange des genres, les critiques du texte l'isolent comme un interlude étonnamment pétrarquiste dans une autobiographie par ailleurs plus proche de Boccace, ce qui ne l'explique pas pour autant¹⁶.

Pourtant ce passage est significatif. Il définit un âge de la vie, l'adolescence, et tout comme les moments que Cellini, homme mûr, passe en prison, il représente aussi un chemin qu'il n'a pas pris, ou pas pris de manière définitive. L'auteur de la *Vita* est très sensible aux effets du temps sur la vie humaine. Or la médecine astrologique de l'époque faisait correspondre les âges de la vie humaine à différentes planètes. Comme le montre une gravure de 1464 environ, issue d'une boutique d'orfèvre florentin, la planète Vénus règne surtout sur la jeunesse et le tempérament sanguin (fig. 1). Le rapport entre Vénus et la prédilection pour les parures en or et en argent est rendu explicite dans l'inscription de la partie inférieure de l'image. On y voit aussi que la déesse en haut sur son char triomphal règne sur la pratique musicale et que les amants et les poètes sont sujets à son influence astrale. Les doux et séduisants enfants de Vénus cherchent à plaire principalement par leurs beaux visages et les beaux sons qu'ils produisent. Mais le héros de la *Vita* ne sera que passagèrement dans sa tendre jeunesse le gentil courtisan qui cherche à faire plaisir aux femmes avec d'éphémères babioles. Cette période est en outre celle où il étudie et esquisse des antiquités romaines en fréquentant les peintres Rosso Fiorentino, ainsi que Giulio Romano et Gianfrancesco Penni, élèves de Raphaël. Ces pages de la *Vita* sont marquées par l'amitié entre les artistes et leurs déboires amoureux, thèmes qui dominent également la biographie de Raphaël par Vasari. Mort et né au mois de Vénus, Raphaël est l'artiste amant et courtisan par excellence, qui sait créer de l'harmonie entre les êtres et les formes.

Cellini, lui, n'est pas né sous l'influence de cette planète et il ne consacra sa vie ni à l'amour courtois ni à la musique, tout comme il ne se bornera pas à faire de la joaillerie. Pourtant, dans les années 1520, avant le sac de Rome, dans le cercle brillant des collaborateurs de Raphaël, ce modèle de vie est encore pour lui une possibilité. À l'âge de la vie associé à la planète Vénus, il est

Figure 1. Atelier de Baccio Baldini ?, *Vénus et ses Enfants*, gravure florentine sur cuivre, 1464-65, Londres, British Museum (Photo : British Museum, Londres).



forcément plus beau, plus musicien et plus séduisant, c'est-à-dire plus vénusien. Dame Porzia remarque la beauté corporelle du jeune artiste dans un discours qui fait écho au *Courtisan* de Castiglione : pour elle l'apparence physique du jeune homme témoigne de sa haute vertu, et un peu plus tard elle voudrait pouvoir le récompenser d'un château¹⁷. Le décor de leurs entretiens est la Farnésine, et, lorsque la dame le remarque pour la première fois, il est en train de dessiner la figure de Jupiter, tirée de fresques de Raphaël représentant les amours des dieux. Pour lui montrer de quelle façon il compte refaire son bijou, il exécute un dessin rapide, qui fait dire à Porzia qu'il dessine trop bien pour un orfèvre¹⁸. C'est la seule scène des 520 folios de la *Vita* dans laquelle Cellini se met en scène comme copiste de Raphaël. Et malgré l'accent mis ici sur le dessin, le jeune et galant Benvenuto n'en fabrique pas moins pour elle un petit modèle en cire avant de commencer son ouvrage.

Les autres passages de l'autobiographie qui se réfèrent à l'activité de dessinateur se situent tous lors de sa jeunesse et de ses années d'apprentissage. Torrigiani, le sculpteur qui écrasa le

nez de Michel-Ange devant les fresques de Masaccio, dit également au jeune Cellini qu'il dessine trop bien pour rester orfèvre, et il l'invite à venir avec lui travailler en Angleterre comme sculpteur à la cour d'Henri VIII. Indice prometteur d'un talent qui devrait se consacrer à un art plus difficile, bien dessiner fait ainsi partie d'un apprentissage et d'une préparation à la sculpture, sans impliquer pour autant une conception néo-platonicienne privilégiant l'intelligible et la vie contemplative au-delà du sensible. Ainsi, au contraire de son ennemi, l'arriviste Bandinelli, Cellini se plaît-il souvent à se représenter dans son atelier en train de travailler la matière avec ses propres mains, comme lors de la visite que lui rend François I^{er} ¹⁹.

Rites de passage saturniens

Déjà nous avons fait allusion à l'exception qui confirme la règle, et qui est révélatrice : languissant dans un cachot humide et sombre à l'âge mûr de trente-neuf ans, la jambe cassée, sans outils pour travailler, Cellini se sert d'un morceau de charbon trouvé par terre pour dessiner sur le mur de son oubliette tout en composant dans sa tête le long poème qu'il écrira plus tard pour célébrer son incarcération. Mais quand il ne sera plus contraint par les circonstances, l'œuvre qui résultera de cet emprisonnement se révélera être une sculpture, un crucifix de marbre, digne rival du *Christ portant la Croix* de Michel-Ange à l'église Santa Maria sopra Minerva. Il faut peut-être en passer par le dessin quand on est jeune, ou quand on ne peut pas faire autrement, mais Cellini n'en reste jamais là.

Son autobiographie est une *vita*, un *curriculum vita*, dans le sens moderne du mot : il y trace son développement en tant qu'artiste, reléguant au deuxième plan et de manière consciente les affaires historiques, politiques et personnelles qui n'ont pas de rapport direct à son métier. Du point de vue de ce cursus ses débuts d'orfèvre joaillier sont capitaux, surtout pour comprendre sa théorie des arts et des rapports qui les unissent. Réfléchissant sur cinquante ans de pratique artistique, Cellini décrit l'incident romain entre autres pour justifier le choix de son métier : non seulement il rapporte – et bien plus que celui de fifre, que lui avait choisi son père – mais c'est aussi un métier prestigieux, qui permet des contacts avec la noblesse. Néanmoins, le dédain affiché par Lucagnolo pour la création d'objets petits, précieux et décoratifs, portés par des personnes d'un rang social plus élevé, et surtout par des femmes, ce dédain était sans doute aussi partagé par Cellini, qui s'applique à apprendre d'autres aspects de l'art de l'orfèvrerie – de la fabrication de grands vaisseaux jusqu'aux médaillons et pièces d'argent – au lieu de se spécialiser dans le sertissage des pierres précieuses. La fabrication de bijoux destinés à de belles dames inaccessibles ne constitue donc qu'un stade au cours de l'autobiographie. Bien que ses comptes et testaments indiquent que son atelier conti-

nue de se charger de commandes de bijouterie, Cellini cesse pratiquement d'en parler après sa sortie de prison à l'âge de quarante ans.

À l'en croire, on ne devrait pas tenter le « beau travail » d'écrire l'histoire de sa vie avant l'âge critique de quarante ans²⁰. C'est aussi l'âge auquel il part pour la France et fait ses premières sculptures à grande échelle : les statues en argent pour François I^{er} et la nymphe de Fontainebleau. Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette métamorphose s'effectue immédiatement après l'emprisonnement au château Saint-Ange et le processus de maturation et de pénitence qu'il implique. Car en prison Cellini est devenu physiquement saturnien : il a la jambe cassée par suite d'une tentative de fuite, ses ongles se sont transformés en « griffes » vasariennes et – comme le faune légendaire de Michel-Ange – il perd ses dents²¹. Pourtant, gracié par Dieu, il devient *Benvenuto scultore*. Après avoir médité sur sa nature mortelle et corruptible, et avoir eu la vision de son créateur, il pourrait désormais parler en philosophe, en moraliste, en sage et en ascète. En d'autres termes, après le passage par le paradis romain de l'amour et la descente infernale aux donjons du pape, le voici enfin prêt à rivaliser avec le divin Michel-Ange sur le terrain de ce dernier, ou plus exactement sur son propre terrain, car Cellini reprend ensuite sa vie active et mondaine et ne sculptera sa vision céleste, son Christ sur la croix, qu'à la suite d'une autre incarcération importante, lorsqu'en 1557 à Florence il sera assigné à résidence après avoir été condamné pour sodomie.

Toujours fils de Mars par sa naissance sous le signe du Scorpion, Cellini ne change pas véritablement de caractère. Sa *Vita* n'est pas une conversion au sens des *Confessions* de saint Augustin. On n'échappe pas à la nature et à l'influence des planètes : jusqu'au dernier folio le héros de cette vie reste luxurieux et homicide. À sa sortie de la prison papale il tue presque immédiatement et sans aucun remords un maître de poste, et plus tard il sera traîné devant le tribunal pour sodomie, à Paris d'abord, puis de nouveau à Florence.²² Sa « conversion » dans le château du pape doit être comprise à la fois comme passage symbolique à une nouvelle étape de sa vie d'artiste, et comme critique et parodie de la « Vie » de Michel-Ange, telle que l'ont construite ses biographes.

Entre Vénus et Saturne. Une esthétique du « beau » milieu

On pourrait certes objecter que l'orfèvre continue à façonner de petits objets précieux pour la cour de Fontainebleau, mais même la célèbre salière, chef-d'œuvre de joaillerie, est introduite dans l'autobiographie comme tout autre chose qu'une « bricole de bordel » (pour reprendre le mot de Cellini) destinée à flatter le goût de sa commanditaire (fig. 2). La salière en or est le résultat d'un débat d'hommes de lettres, débat qui a lieu après la sortie

Figure 2. Benvenuto Cellini, *Salière de François I^{er}*, 1539-43, or et émail, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Photo : Alinari / Art Resource, NY).



de prison de Cellini et dont le récit sert de déclaration d'indépendance de l'artiste en ce qui concerne ses conceptions iconographiques. Deux humanistes, en présence du cardinal de Ferrare, s'affrontent en opposant leurs descriptions de l'œuvre à accomplir avant de s'en remettre au jugement de l'artiste. L'un est la grâce et la beauté personnifiées, l'autre n'est que laideur et difformité. Leurs discours reflètent leurs traits, mais ni l'un ni l'autre ne produit pour Cellini une description qui mérite traduction en termes plastiques. Quand on lui demande de choisir entre leurs « esquisses en paroles », entre d'un côté Vénus avec Cupidon, et de l'autre l'épouse de Neptune entourée de Tritons, hommes-poissons, Cellini déclare qu'il leur préfère un de ses « propres fils », comme celui qu'il va leur montrer, fruit de ses propres mains et produit de son invention²³. Se tournant vers les deux éminents lettrés, il ajoute : « Vous avez parlé, moi je réaliserai »²⁴. Sa proposition n'est pas « une esquisse en paroles », ni une esquisse de sa main, c'est déjà un objet réalisé, une petite sculpture en cire qui servira de *modello* pour l'œuvre en or et en émail qui se trouve maintenant au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

La maquette représentait ensemble la Terre et la Mer – la Terre, nous dit Cellini, étant une belle femme au-dessous de laquelle se trouvaient « les plus beaux animaux du monde », produits par elle. Pour la Mer il aura façonné « les plus jolies

espèces de poissons et de coquillages qu'un espace aussi restreint permettrait de placer. Le reste de l'ovale était décoré d'une luxuriance d'ornements. »²⁵ Parmi les *ricchissimi ornamenti* qui complétaient la base de la salière figuraient en miniature les allégories des moments du jour que Michel-Ange sculpta pour les tombeaux des Médicis. Mais voici que les figures abstraites et relâchées de Michel-Ange deviennent les ornements les plus nerveux de l'œuvre de Cellini. Le modèle dont parle Cellini, aussi bien que l'œuvre achevée, combinent donc le beau et le féminin préconisés par l'humaniste courtisan avec le monstrueux, les créatures marines proposées par l'humaniste laid. L'esthétique vénusienne est donc tempérée par une esthétique « masculine », mais non par celle, saturnienne, qui rend l'humain difforme et irréal. Il n'est pas insignifiant que Cellini caractérise sa propre faune marine comme composée des « plus jolies espèces de poissons et de coquillages », au lieu de parler d'hybrides répugnants. Non que la salière ne contienne de telles créatures fantastiques, mais il ne s'agit pas de croisements hideux entre êtres humains et ani-

maux. Son choix de beauté ne néglige ni la beauté courtoise de Raphaël, ni la terrible laideur de Michel-Ange, l'une et l'autre associées aux grottes, au rêve et aux Idées platoniciennes. Cellini n'en crée pas moins sa propre esthétique, qui s'écarte à la fois de la femme et du monstre – mais c'est à l'époque souvent la même chose – pour célébrer l'homme adulte, actif et martial.

La description de la salière dans la *Vita* reste vague, elle n'est qu'ébauchée. Quel intérêt pour Cellini de vouloir surpasser sa propre création, et de surcroît par la seule parole, qui n'est pour lui qu'une réalité virtuelle ? Ne tomberait-il pas ainsi dans le piège tendu par les hommes de lettres, c'est-à-dire celui de la soumission de l'art visuel à l'art verbal ? C'est s'être affranchi du verbal pour produire du visuel qui constitue justement tout le trajet de l'artiste. Déjà le cardinal et ses amis érudits estiment que le modèle en cire de Cellini est une espèce de vantardise, impossible par sa complexité à exécuter dans des matériaux durables. Plus « charnel » que les mots de ses adversaires et malgré sa plasticité, il n'est pas encore tout à fait le fils légitime que désire Cellini.

On sait, grâce à l'anecdote de la maîtresse infidèle, Caterina, à quel point Cellini n'a pas envie d'élever comme siens les fils des autres. Avec la salière il revendique le droit de déterminer le contenu de ses œuvres, même si pour sa plus grande part ce contenu doit se présenter sous la forme d'un modèle muet. En

outré, Cellini rend clair le rôle esthétisant de l'artiste : la beauté sans signification n'est que promiscuité et soumission, mais signification sans beauté n'est pas art. Ces êtres mi-humains, mi-poissons que sont les Tritons sont trop grotesques pour le goût de Cellini, qui refuse aussi bien les créatures efféminées du courtisan que la progéniture monstrueuse de l'humaniste laid et déplaisant. Les œuvres de Cellini seront bien les siennes, par leur style autant que par leur contenu. Et elles seront avant tout belles à voir.

Un monument à Mars : première incarnation du Persée

Cette position est explicitée dans une entrevue avec François I^{er} ²⁶. Cellini propose au roi d'ériger un colosse de cinquante-quatre pieds florentins de haut (entre 17 et 20 m), premier pas vers le *Persée* qu'il fondera à Florence en 1554, environ une décennie plus tard. Le colosse avec lequel il prétend séduire le roi de France est déjà une maquette, et non pas une série de dessins sur papier. Il s'agit d'une fontaine carrée au milieu de laquelle se dresse une statue de Mars nu et dont les quatre coins contiennent les figures assises des Arts et des Sciences. Le roi admet qu'il ne comprend pas la signification de l'œuvre, mais que Cellini n'a pas travaillé « comme les imbéciles qui peuvent mettre un peu de grâce dans leurs ouvrages mais sans signification aucune », ce qui veut dire que le message muet de l'œuvre est néanmoins reçu. L'artiste est aussi prêt à expliquer son œuvre d'art : « l'ouvrage avait plu, je voulais que mes explications aient le même succès » ²⁷. Mais cette explication verbale est coupée court par les bruyantes louanges du roi et l'ordre donné à ses trésoriers de fournir à l'artiste tout ce dont il aura besoin pour réaliser le projet. En fait, la maquette a parlé pour elle-même. L'iconographie et le sens font intégralement partie de l'œuvre plastique, mais ne la dominent pas.

La postérité géante de Cellini, son colosse, devra attendre un commanditaire florentin avant de trouver son incarnation finale dans le bronze. Néanmoins, selon la *Vita*, le modèle grandeur nature de l'énorme sculpture aura été visible à Paris de partout. C'est donc en France, à quarante ans passés, que l'orfèvre devient sculpteur de larges pièces, telles que le Jupiter en argent ou le tympan pour le château de Fontainebleau. Ce relief monumental aurait eu comme appui deux satyres, un de chaque côté de la porte. Cellini les décrit comme très peu bestiaux, et même plutôt humains ²⁸. Le rejet du satyre à moitié chèvre et du Triton à moitié poisson nous conduit tout naturellement à la question de l'ornement grotesque, sujet qu'évoque spécifiquement un passage illustre de l'autobiographie.

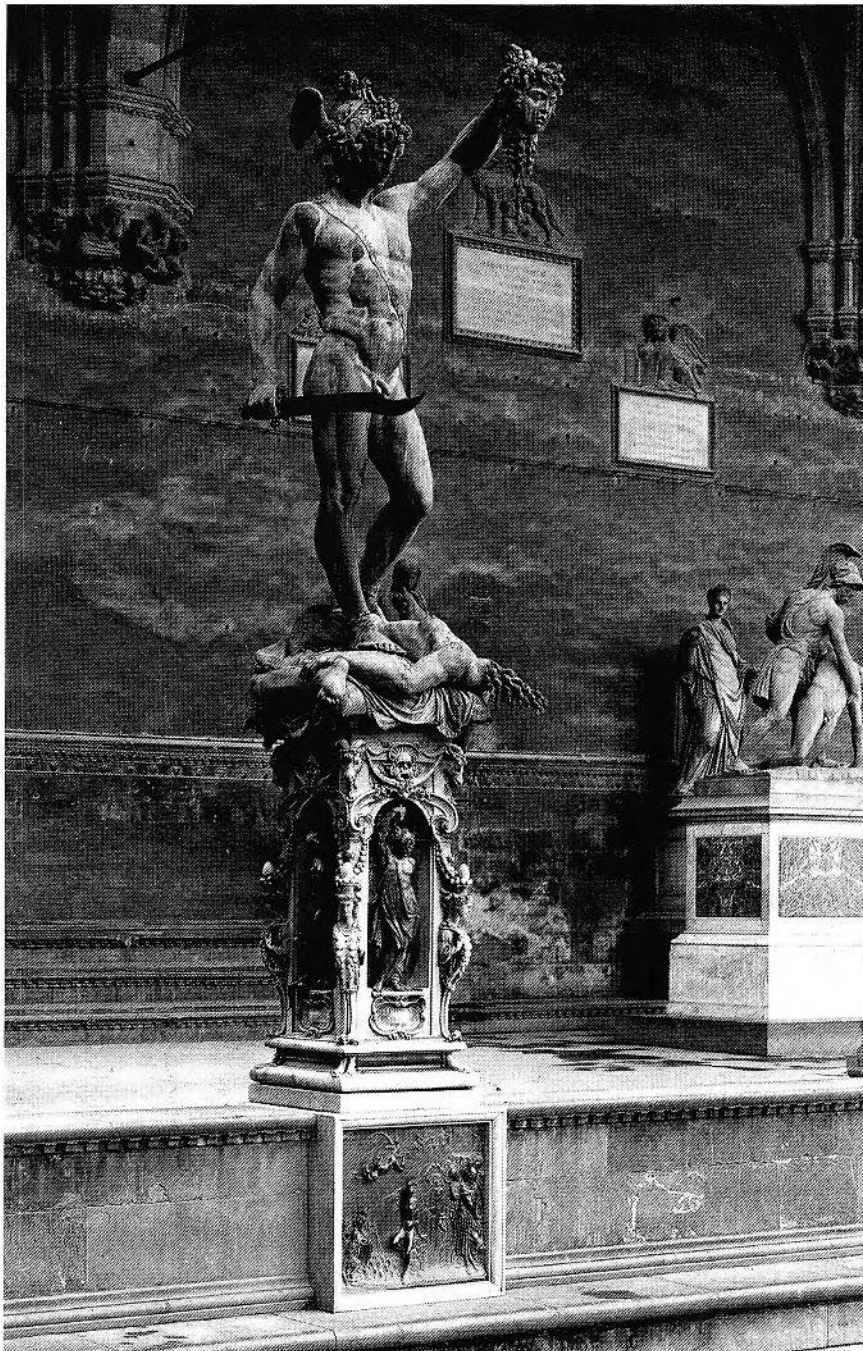
Le passage en question suit immédiatement dans la *Vita* la dispersion de la société brillante des artistes romains, élèves de Raphaël. C'est, bien sûr, à ces mêmes suivants de Raphaël que l'on doit selon la tradition la redécouverte des fresques de la Villa Dorée de Néron ²⁹. Nous sommes donc peu de temps

avant le sac, et Cellini est en train de fabriquer des armes au lieu de bijoux. Le voilà décrivant la décoration de manches de dagues à la turque, faits de feuillages ornementaux incrustés d'or et contenant oiseaux et autres animaux. Ces ornements, nous dit-il, se nomment « grotesques », appellation erronée provenant des « cavernes » – autre nom erroné – des palais antiques, maintenant souterrains, cavernes ou grottes où ont été découverts ce genre de motifs. Selon Cellini, ces grotesques devraient plus exactement s'appeler des « monstres » ³⁰. Leur nom, pourrait-on dire, est donc lui-même déjà une déformation de la vérité. Cellini affirme que l'artiste produit de tels monstres en observant la nature, par exemple des fleurs sauvages comme les gueules-de-loup, et en se servant de son imagination. Il poursuit en expliquant que dans l'antiquité les monstres hybrides ont proliféré à cause du penchant des anciens pour le commerce avec les bêtes, sans préciser s'il s'agissait de commerce imaginaire ou réel. Or le bon goût de l'artiste se juge sur la façon dont il manie ces combinaisons ; en d'autres termes, la manière dont il met en œuvre les grotesques révèle son esthétique. Comment Cellini met-il donc en œuvre les grotesques ?

L'ornementation du Persée

Nous avons déjà entrevu les raisons qui président au choix des créatures hybrides figurant sur la salière de François I^{er}. Mais si cet objet constitue le chef-d'œuvre de Cellini en orfèvrerie, c'est sans nul doute son *Persée* pour la grand-place de Florence qui est sa pièce maîtresse en sculpture (fig. 3). Ici l'homme se voit, se montre victorieux sur le monstre, dans tous les sens du mot. Le goût de Cellini et sa théorie de l'ornement sont tout entiers contenus dans ce parangon de l'art de la sculpture. Les éléments grotesques y sont presque entièrement relégués aux régions souterraines de l'œuvre, au piédestal sur lequel se tient debout le héros (fig. 4). L'imagerie saturnienne du règne de Côme de Médicis y est minimisée – qu'on songe aux capricornes, créatures monstrueuses censées finir en queue de poisson, et qui deviennent ici de paisibles boucs-béliers. La Méduse elle-même est une belle figure humaine, dont le regard pétrifiant proclame la capacité du sculpteur à transformer le spectateur en pierre, mais de façon non nécessairement cauchemardesque ³¹. Sa tête couronnée d'un diadème ne grouille pas à première vue de serpents, et sa bouche n'est contorsionnée par aucune grimace de douleur. Les seuls éléments purement monstrueux apparaissent sur l'armure et les armes de Persée. Voyez le visage grotesque de la garde du glaive. Après être passé par des versions plus dépouillées, son heaume a finalement reçu une sorte de gargouille accroupie. Comme il est dit dans le passage de la *Vita* qui traite précisément des grotesques, ce type de « ornement » s'applique aux armes, que Cellini qualifie souvent de diaboliques ou de démoniaques, adjectifs qu'il utilise aussi pour caractériser ses

Figure 3. Benvenuto Cellini, *Persée*, 1545-54, bronze sur piédestal de marbre, Florence, Loggia dei Lanzi (Photo : Alinari / Art Resource, NY).



faits d'armes et autres actes de violence. Mais excepté en tant que décorations en vogue pour des armes « réelles », c'est-à-dire excepté sur l'épée et le heaume, le monstrueux est relégué au royaume « souterrain » du monument, le royaume olympien des ancêtres du héros. Analysons brièvement la base du *Persée* (fig. 4).

Les virginales Dianes d'Éphèse qui, comme des colliers de perles, décorent les quatre coins de la base architecturale symbo-

lisent sans doute la déesse de la lune en tant que Nature. La chasteté et la monstruosité de Diane sont amplifiées dans le traitement de la partie inférieure de son corps. Dans sa partie supérieure elle est toute abondance nourricière. Avec les mains gracieuses d'une femme, elle écarte ses tresses serpentine, montrant un plastron couvert de seins ovoïdes, tandis qu'au-dessous de la taille son corps apparaît enfantin ou abstraitement architectural. Bien entendu, les statues de l'Artemis d'Éphèse étaient traditionnellement, comme les hermès, en partie « architecturales », mais ce choix de Cellini a sans doute encore une autre explication.

Nous avons en marbre blanc, d'un sculpteur ami de Cellini, Niccolò Tribolo, une magnifique *Déesse de la Nature* de type éphésien, construite d'une hiérarchie d'êtres, et qui pourrait aider à comprendre les Dianes « décoratives » de Cellini (fig. 5). La moitié supérieure de la déesse de Tribolo est la plus noble, car elle possède des seins clairement humains, auxquels est suspendue une guirlande de *putti*, de fruits et de fleurs. Sous la ceinture des cygnes phalliques étirent leurs longs cous, tandis que plus bas encore apparaissent mamelles et batraciens. Tout à fait en bas de cette échelle phylogénétique se trouvent les créatures composites de la mythologie antique, plus précisément des satyres ou des faunes. Malgré une conception plus subtile de la Nature, les petites déesses de Cellini suggèrent elles aussi pareille transition depuis la perfection olympienne jusqu'à la monstruosité fabuleuse, une transition qui s'observe dans l'ensemble du monument. Néanmoins, l'usage ingénieux du plastron architectural laisse au spectateur la possibilité d'imaginer qu'il cache un corps humain. Les pieds des figures de Diane-Nature, pleins de grâce, et dont la beauté va de pair avec celle de leurs têtes, dénoncent la fausseté des

pieds créés par la volute architecturale. Les masques à tête de mort au-dessus des niches de la base contrebalancent les crocs et les griffes astucieuses qui forment les cartouches des inscriptions. L'écriture est donc circonscrite et encadrée par les éléments saturniens et pittoresques de la base.

Pour Cellini, les êtres mythologiques et fantastiques font partie de la Nature, que l'artiste doit conquérir, même quand

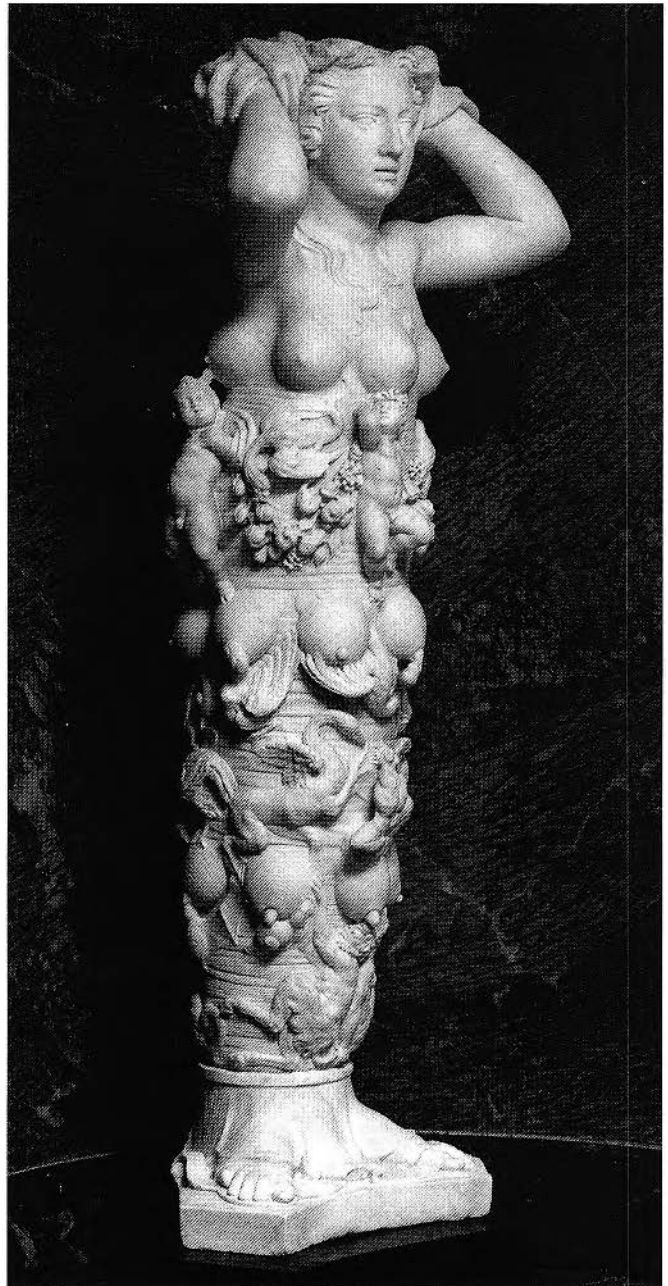
Figure 4. Benvenuto Cellini, *Persée*, 1545-54, piédestal de marbre, Florence, Loggia dei Lanzi (Photo : Alinari / Art Resource, NY).



cette Nature est souterraine, démoniaque ou surnaturelle, relevant de l'imagination. La « Nature » comprend toute la gamme de l'être, du sublimement céleste et du surnaturel au « sous-naturel » pour ainsi dire et au grotesque, en passant par l'humain, le quotidien et l'observable. La création aussi bien d'êtres surnaturels et supérieurs que d'êtres démoniaques et dénaturés reste le produit de l'imagination de l'artiste, qui se fonde néanmoins toujours sur l'étude de l'humain, de l'animal, et du végétal et ne leur donne une place que s'il peut les garder sous sa maîtrise et à son service.

Nous voici toutefois à nouveau confrontés au surnaturel et au merveilleux, si naturels soient-ils, et donc à cette question qui revient hanter toute tentative de compréhension de l'œuvre de Cellini : sommes-nous revenus au point de départ, c'est-à-dire à une conception néo-platonicienne de l'art qui insisterait sur la hiérarchie des êtres et sur la participation de l'artiste au divin, par exemple comme magicien, ou comme alchimiste

Figure 5. Niccolò Tribolo, *Déesse de la Nature*, 1529, marbre, Fontainebleau, Musée national du château de Fontainebleau (Photo : Foto Marburg / Art Resource, NY).



cherchant son salut en même temps que la transmutation des métaux en or ?

III. L'humanisme artistique de Cellini

Le refus de la magie

Il est indiscutable que des passages mystiques existent dans l'autobiographie et que Cellini s'y met en scène comme mage, et même comme saint. Nous avons fait allusion plus haut au

moment « saturnien » et michel-angélesque de l'artiste lors de son incarcération dans les prisons du pape. Deux autres moments témoignent, non pas certes de ses rapports avec le divin, mais avec le démoniaque : la célèbre scène de conjuration dans le Colisée de Rome et la fonte du *Persée*. Dans ce dernier drame, ainsi qu'en général dans le deuxième livre de la *Vita*, Cellini se déguise en Mercure Trismégiste pour créer l'image de celui qui sera l'alter ego de l'artiste, car le héros Persée est lui-même un second Mercure ailé, un Mercure martial qui lie le dieu des artisans au dieu de la guerre.

Après la fonte incendiaire et presque ratée de la statue, le bruit courut à Florence que Cellini devait, selon ses propres termes, « être le diable en personne et non un homme car j'avais réussi, précise-t-il, des choses impossibles dans ce métier et bien d'autres prodiges qui dépassaient les possibilités d'un démon ordinaire »³². Cependant Cellini laisse planer le doute sur sa nature surhumaine. Lors même qu'il raconte l'histoire de la fonte comme la résurrection miraculeuse tant de lui-même que de sa statue grâce à ses efforts prodigieux, ne lance-t-il pas un clin d'œil au lecteur en divulguant que ce sont en réalité ses ennemis qui ont brodé le récit et fait de lui le « diable en personne » ? Masquée sous les broderies du récit se trouve une explication entièrement rationnelle et humaine de l'affaire, tout comme sous les volutes fantastiques du piédestal surgissent les pieds humains des statues de la Nature.

Dans le *Traité sur l'orfèvrerie*, imprimé en 1568, les éléments fantastiques tendent pareillement à disparaître au profit d'indications purement techniques, laissant croire que le surnaturel chez Cellini est avant tout « décoratif ». Son univers est centré sur le purement humain ; l'artiste ne se sert du merveilleux, démoniaque ou divin, que pour embellir ses œuvres ; car le grand défi de l'existence n'est pas de devenir ange ou bête, c'est de rester homme, charnel et mortel. Le jeune Benvenuto dit clairement au nécromancien que cela ne l'intéresse pas de faire sa fortune au moyen de la magie. Il préfère triompher, abattre ses ennemis de ses propres mains, c'est-à-dire par son art. Il se confie ainsi au lecteur : « [...] mon plus cher désir ici-bas était de faire un concours avec lui [le médailleur Giovanni Bernardi] ; ainsi m'imposerais-je au monde et ferais-je mordre la poussière à la foule de mes ennemis, non par l'épée mais par ma réussite »³³. Le refus de la magie noire n'empêche pas l'artiste d'emprunter le vocabulaire du merveilleux quand il conte ses aventures, ni d'abuser les crédules qui voudraient voir en lui un surhomme. Mais en même temps la soit-disant magie de Cellini relève moins de la croyance que de l'art et de la compétence technique. S'il sauve son *Persée*, c'est à cause de la colère qui le prend de voir rater son œuvre par ses assistants, c'est grâce à ses efforts effrénés et au moyen de la connaissance supérieure qu'il possède des métaux et des qualités des bois et du feu : telle est l'explication, exempte de merveilleux, que fournit le récit³⁴.

Son propre Dieu

Tout en exploitant pour le plaisir du récit une familiarité avec la tradition hermétique (celle de Ficin, de Pic ou même d'Agrippa), Cellini prend donc ses distances vis-à-vis de cette tradition. Le rôle que joue l'homme dans son univers est parfois celui de la bête, parfois celui de l'ange, mais sans que ce héros humain ressente le besoin d'une transcendance ou d'une union mystique avec Dieu ou avec la Nature.

Contrairement à Ficin ou à Dürer, le héros de la *Vita* ne cherche pas à se concilier les étoiles. La Fortune, les planètes et les constellations sont ses ennemis, ce sont les forces imprévisibles et injustes qu'il lui faut surmonter par sa volonté et par sa *virtù* d'artiste. Chez Cellini il ne reste pas l'ombre d'une nostalgie pour une vie vécue en accord avec *Fortuna* et *Natura*, ou même qui courtise ces déesses terrestres pour profiter d'elles. Bien qu'il partage l'attitude occasionnelle de Machiavel, qui considère la Fortune comme une femme qu'il faut battre, sa position est plus dure et plus « masculine » que celle de son compatriote florentin³⁵. La chance et la prédestination des étoiles sont malignes et détruisent l'homme. La difficulté est de ne pas succomber à ces forces qui n'ont rien de divin. Ce ne sont pas les intermédiaires providentiels de Dieu, car les ennemis de l'homme, de Cellini, sont aussi ceux de Dieu.

Dieu est ainsi façonné à l'image de Cellini et il sert de garantie à la justice humaine contre les injustices de la Fortune et les accidents de la Nature. Il est du côté de l'humain et surtout il aide ceux qui agissent. « Dieu aide ceux qui s'aident eux-mêmes » est le refrain constant du héros de la *Vita*. Attaqué à Ferrare par des exilés florentins armés, il tente de rallier ses compagnons : « En avant ! criai-je, Dieu aide ceux qui ont raison ; vous allez voir que je m'aide aussi moi-même »³⁶. Dieu est donc une force qui s'oppose à la prédestination et qui, dans son combat contre elle, devient presque humaine. Le salut s'obtient par l'action, non par une foi transcendante : par la foi en soi-même, en ses propres actions et en ses œuvres. Difficile par conséquent de comprendre en quoi diffèrent l'homme et Dieu, car l'un et l'autre ont à se battre ensemble contre un univers chaotique et injuste pour maintenir un système terrestre de justice et de récompenses. La différence entre eux est celle d'un père et d'un fils – le premier, en position de juge, ayant plus d'autorité, le second étant plus actif et plus vulnérable, mais néanmoins voué à devenir, à son tour, père et juge, métamorphose par laquelle Cellini passera lors de son séjour dans la prison du pape.

Le Dieu de la nature et la parenté du disegno

Si Dieu n'est pas l'Autre, pourquoi Cellini parle-t-il alors du « Dieu de la nature » ? Dans le sonnet qui précède l'histoire de

sa vie, Cellini appelle Dieu « le Dieu de la nature » (*lo Dio della natura*), expression qui semble vouloir brouiller toute distinction entre Dieu et la Nature et suggérer un certain panthéisme, de plus en plus répandu d'ailleurs parmi ses contemporains. Dans la traduction la plus récente de la *Vita*, celle que dirigea Chastel, l'interprétation est déjà présente dans la traduction du sonnet : *lo Dio della natura* est rendu par « Dieu maître de la nature », ce qui, à bien prendre en considération les écrits de Cellini, ne constitue pas somme toute une si mauvaise traduction. Dieu n'est pas la nature, ni dans la nature, mais il est son maître : il est comme le sculpteur, comme l'homme qui doit ordonner l'informe pour en faire une forme juste et belle, une forme qui est forcément son reflet.

Bien sûr « le Dieu de la nature » est nommé ainsi par opposition au « Dieu de l'Église », de cette institution qui pour Cellini n'est justement pas paternelle et constante, mais capricieuse et vicieuse comme la Fortune elle-même. Depuis ses expériences avec les papes, qui se sont montrés fondamentalement injustes et incapables de se conduire « en hommes », c'est-à-dire en véritables pères, Cellini n'a plus besoin d'intermédiaires, et traite directement avec son Dieu. Lui et son Père Éternel sont sculpteurs et maîtres de la nature ; la différence n'est que de degré, et de durée.

Écoutons enfin Cellini dans le texte qui accompagne son projet de sceau pour l'Académie du Dessin, en se rappelant que c'est Vasari qui est derrière la formation de cette académie :

[...] l'art du dessin est la vraie mère de toutes les actions de l'homme ; c'est donc l'idée de la Nature, qui, comme les Anciens l'ont figurée, de ses mamelles nourrit toute chose ; la première cause de chaque chose est le Dieu merveilleux, qui a sculpté avec de la terre le premier homme à son image et ressemblance. [...] Tout ce qui se trouve en ce monde est composé de quatre choses, ni plus ni moins, de manière que tout ce que l'homme fait est composé de ces quatre choses. L'art de la sculpture est la première car notre Dieu fit le premier homme en sculptant l'argile de ses mains divines et immortelles. Après celle-ci naquit la merveilleuse et lascive peinture. De cette dernière on fit dériver la très utile architecture. Ensuite l'homme, considérant le fait qu'il est maître de toutes les choses terrestres, ayant retrouvé les métaux et parmi ceux-ci les plus nobles, l'or et l'argent, il voulut aussi bien en faire des statues et d'autres différentes formes de choses.³⁷

Le *disegno* ne vient donc pas du père céleste, mais de cette mère qu'est la nature ; il s'apparente à la peinture, qui comme Ève est lascive et dérivée, créée après que Dieu eut sculpté le premier homme. L'architecture s'éloigne encore un peu plus de la création originelle, car elle dérive de la peinture. Mais l'orfè-

vrerie, tout en étant le quatrième art, ne dérive ni de la peinture ni de l'architecture, parce qu'elle est une sorte de sculpture, art du métal et de l'« humain » certes, mais s'apparentant à cet art premier, véritablement divin, originaire et organique, qu'est la sculpture³⁸.

La trajectoire que suit l'artiste dans la *Vita* est dès lors celle de la genèse et de la hiérarchie des arts : enfant, il est plus près de Nature (le dessin ou la peinture), pour ensuite devenir orfèvre et homme, avant d'être père, Dieu et sculpteur. Le dessin s'y trouve relégué à une tâche purement nourricière ; ce qui compte c'est la création en trois dimensions, telle la création du premier homme par Dieu. La création est donc une affaire d'hommes. Le féminin, ou encore le naturel, est ce qui en détourne.

La naissance même de Benvenuto illustre l'un de ces détournements : sa mère Elisabetta, dont il ne parle pas ailleurs, était sûre que son enfant serait une fille comme son aînée. Après sa naissance la sage-femme emmaillote l'enfant pour faire une surprise à son père qui attend des nouvelles de sa fille. Quand la masculinité du nouveau né est dévoilée aux yeux de celui-ci, Giovanni Cellini crie au miracle. Peut-être est-ce à cette première révélation du « relief » miraculeux du nouveau-né, à savoir les attributs masculins de Benvenuto, que Cellini pense quand il affirme à la fin de son petit traité sur l'art du dessin : « Né avec du relief, j'ai vocation à l'exalter et à le louer comme la plus admirable chose qui soit »³⁹.

Ce même *paragone* de la supériorité de la sculpture, de cet art qui est le père des autres arts, se retrouve dans l'ensemble du *Persée et Méduse*. Ici s'exprime sans mots mais en trois dimensions la même sexualisation et la même hiérarchisation des arts que celle qui caractérise les écrits théoriques et tardifs. D'abord et avant tout, c'est la sculpture en métal, la sculpture profane de l'orfèvre qui est exaltée, en ce qu'elle contraste avec les autres statues de héros de la place florentine : le héros biblique de Michel-Ange en marbre blanc, mais également le héros bestial, lui aussi en marbre blanc, qu'est l'Hercule de Bandinelli⁴⁰. Bien sûr la *Judith* de Donatello, dont le *Persée et Méduse* renverse les rapports sexuels de pouvoir, est-elle elle aussi en bronze⁴¹. Mais en 1554, année où a lieu l'installation du *Persée*, il est alors le seul homme de bronze présent sur la place ducale. Les sonnets écrits par les Florentins lors de son inauguration révèlent bien les rapports de force évoqués par la différence de matériau : le David et l'Hercule semblent s'effrayer du nouveau venu, qui possède à la fois un corps plus dur que le leur et le pouvoir de les pétrifier en les exposant au regard de la Méduse⁴² (fig. 6).

Le bronze, plus fort, plus durable et plus noble, est employé par Cellini à la fois pour les dieux païens et pour les figures humaines, tandis que les monstres de la Nature qui garnissent la base sont d'une substance plus douce : ils sont de marbre de Carrare, blanc et fantasmagorique. La Nature est en bas : monstrueuse et souterraine, elle doit être conquise pour produire

Figure 6. Vue du *David* de Michel-Ange, de l'*Hercule et Cacus* de Bandinelli, et du *Persée* de Cellini depuis la Loggia dei Lanzi de Florence (Photo : Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, NY).



l'Art, œuvre masculine et en ronde bosse qui s'en libère et la domine de sa hauteur.

La libération d'Andromède, que l'on voit sur le relief encasté dans la balustrade de la Loggia, est une allégorie courante de la libération de la beauté par l'artiste, surtout l'artiste peintre qui s'approprie Ovide pour glorifier l'incarnat de la peau et la couleur, qui est le propre de la peinture⁴³. Chez Cellini la beauté la plus humaine est forcément masculine, et ne peut pas être rendue par la peinture qui, selon lui, est « l'ombre de la sculpture ». Dans son court traité sur le dessin, il écrit : « [...] faire l'éloge de la peinture [...] comme elle c'est être menteur, sans relief ». Le relief est « le père de tout dessin »⁴⁴. C'est pour cela que la meilleure peinture est un pur jeu de lumières et d'ombres qui s'approche le plus possible du relief sculpté et ne dépend pas de la couleur, fard trompeur qui nie la troisième dimension⁴⁵. Le relief d'Andromède, encadré comme un tableau en bas du monument, peut être compris comme la meilleure et la moins trompeuse des peintures, proche de celle pratiquée par Mantegna, dont Cellini fait l'éloge. Cette même hiérarchie se retrouve dans les projets de Cellini pour son tombeau à Santa Maria

Novella, où son crucifix en marbre devait faire face à un relief de la Vierge, relief qui dans les testaments ultérieurs devient un simple tableau.

Ornement et humanisme

Qu'il soit donc impossible d'écarter ou d'ignorer la base du *Persée*, ainsi qu'on le fait souvent, comme un ornement frivole – que n'est pas davantage la salière de François I^{er} – ne signifie pas pour autant que ces œuvres soient récupérables par un discours néoplatonisant qui chercherait en vain à désincarner l'art, à le vider de sa beauté, qui est *tangible* et matérielle, en lui substituant une morale ou une vision transcendantes. L'énorme défi de l'art cellinien c'est d'être à la fois beau et humain, c'est-à-dire de ne pas prétendre à la divinisation en idée et en abstraction. L'esthétique que propose Cellini est une esthétique de l'ornement, mais d'un ornement organique, vivant, corporel, qui refuse de tomber dans l'insignifiance. Une esthétique où art et ornement ne font qu'un ; où l'ornement n'est pas de l'art sans contenu, et où le message de l'art, s'il y en a un, restera paradoxalement muet, sans besoin aucun d'un détour ou d'un supplément de parole et de sens pour se donner immé-

diatement à comprendre à un spectateur qu'il se doit de stupéfier. Ce sont dès lors le texte et l'idée qui se retrouvent en position d'ornements superflus, de hors-d'œuvre ou de *parerga*, par un renversement complet des rapports de hiérarchie qui opposent traditionnellement l'œuvre d'art et ses ornements. Un tel renversement explique sans doute la difficulté pour son lecteur de trouver chez Cellini une théorie explicite de l'ornement. Loin de fournir la clé ou la signification profonde de ses œuvres plastiques, l'autobiographie et les traités montrent qu'ils n'en sont que les accompagnements, les illustrations, les ornements pour ainsi dire. Lorsque Cellini écrit sur l'art et sur son art, lorsque, littéralement, il produit son « iconographie », il ne nous offre pas tant une théorie qu'il ne crée son propre mythe ; il ne cherche pas tant à exprimer une idée qu'à façonner une image, celle d'un créateur, et d'un créateur humain, un créateur qui ne serait la créature d'aucun autre que de lui-même. Cet art est dès lors inséparable d'un humanisme paradoxal car martial, et immanquablement voué à l'échec à force de s'identifier au combat incessant de la forme et de la *virtù* contre l'éternel féminin sous toutes ses guises.

Notes

Une version préliminaire de cet article fut présentée le 10 mai 2000 sous forme de communication lors de la journée d'études *Esthétique et herméneutique : le problème de l'ornement de la Renaissance aux Lumières*, organisée par le Centre d'Histoire de la Philosophie Moderne du CNRS (Villejuif, France). Certaines de ses conclusions avaient fait l'objet d'un exposé l'automne précédent à la convention annuelle de l'Association d'Art des Universités du Canada (AAUC, 5 novembre 1999, Toronto, Ontario).

- 1 Le *Discours* a pour but d'affirmer la place de la sculpture dans le catalaue de Michel-Ange. Il est publié en français avec les traités sur l'orfèvrerie et la sculpture. Cf. Benvenuto Cellini, *Traité de l'Orfèvrerie et de la Sculpture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992, p. 175-78.
- 2 On pourra consulter Thomas Willette, « Cellini among the Freemasons : The first edition of the Life of Benvenuto Cellini », à paraître dans Margaret A. Gallucci et Paolo L. Rossi, éd., *Benvenuto Cellini 1500-1571 : Sculptor, Goldsmith, and Writer. Culture, Creativity, and Court Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- 3 Angela Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain : l'homme à l'œuvre*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 291. Le livre de Michael W. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, qui élabore une théorie cellinienne de la sculpture n'avait pas encore paru lors de la rédaction de cet article. Je tiendrai compte de son interprétation dans l'ouvrage sur Cellini que je termine actuellement pour les Éditions du Regard (Paris, fin 2003).
- 4 Bien que la position de Maria Luisa Altieri Biagi, « La Vita del Cellini. Temi, Termini, Sintagmi », dans *Benvenuto Cellini Artista e Scrittore*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972, p. 113-17 soit nuancée, la différence entre Vasari et Cellini, dans cette étude, reste de degré et non de nature. Cellini a été rapproché de Giulio Romano du point de vue du *disegno* dans une communication à Florence de Beth L. Holman. Voir son « Competition by Design in Cellini's Art and Writings », à paraître dans Margaret A. Gallucci et Paolo L. Rossi, éd., *Benvenuto Cellini 1500-1571 : Sculptor, Goldsmith, and Writer. Culture, Creativity, and Court Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- 5 Benvenuto Cellini, *La Vie de Benvenuto Cellini, fils de Maître Giovanni, florentin, écrite par lui-même à Florence*, traduction et notes de Nadine Blamoutier sous la direction d'André Chastel, Paris, Éditions Scala, 1996, livre I, LXXXVI, p. 152. Autre exemple : ce « barbouilleur de malheur », écrit le Florentin, a écorché de ses « sales pattes » aux longs ongles l'apprenti de Cellini en dormant avec lui. Cellini ne supporte ni les griffes de Vasari, ni d'ailleurs ses propres ongles quand ils lui poussent en prison.
- 6 Voir Michael Cole, « Cellini's Designs for His Tomb », *Burlington Magazine*, vol. II, décembre 1998, p. 789-803. En s'appuyant sur une bibliographie considérable, l'auteur y affirme la rareté des œuvres de ce dernier sur papier (voir p. 800 en particulier). L'historien qui reste le plus attaché à l'idée de l'existence d'un corpus de dessins attribuable à Cellini est Alexander Perrig, *Michelangelo-Studien IV : Die 'Michelangelo'-Zeichnungen Benvenuto Cellinis*, Francfort, 1977 ; il a tout récemment réaffirmé sa position lors du colloque « Benvenuto Cellini – Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert » (Francfort-sur-le-Main, Liebighaus Museum Alter Plastik, 2-5 novembre 2000) dans une communication intitulée « Benvenuto Cellini als Zeichner ».
- 7 Albrecht Dürer, *Dürer's Record of Journeys to Venice and the Low Countries*, Robert Fry, éd., New York, Dover Publications, 1995, *passim*.
- 8 Cf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 389-405.
- 9 Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Robert Klein, éd., Florence, Istituto Palazzo Strozzi, 1974, *passim*.
- 10 Pour le côté anti-pétrarquiste de la poésie de Cellini voir l'article récent de Margaret A. Gallucci, « A New Look at Benvenuto Cellini's Poetry », *Forum Italicum*, vol. 34, n° 2, 2000, p. 343-71.
- 11 Pour les usages variés de *disegno* voir Biagi, « La Vita del Cellini. Temi, Termini, Sintagmi », *art. cit.*, en particulier p. 114.
- 12 Cellini, *op. cit.*, livre II, XXII, p. 262.
- 13 Cellini, *ibid.*, livre II, XXII, p. 288-89.
- 14 Pour Cellini, Allori et l'Accademia Fiorentina voir Patricia Reilly, « Drawing the Line : Cellini's *Sopra I principii e il modo di imparare l'arte del disegno* and the Question of Amateur Drawing Education », à paraître dans Margaret A. Gallucci et Paolo L. Rossi, éd., *Benvenuto Cellini 1500-1571 : Sculptor, Goldsmith, and Writer. Culture, Creativity, and Court Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- 15 Cellini, *op. cit.*, livre I, XXI, p. 39 ; et, pour l'original italien, Benvenuto Cellini, *Vita*, Ettore Camesasca, éd., Milan, Rizzoli, 1985, p. 125.
- 16 Pour un bon résumé du problème voir Angela Biancofiore, *op. cit.*, p. 179-84.
- 17 Cellini, *op. cit.*, livre I, XX, p. 37.
- 18 Cellini, *ibid.*, livre I, XX, p. 35.
- 19 Cellini, *ibid.*, livre II, XV, p. 251.
- 20 Cellini, *ibid.*, livre I, I, p. 11.
- 21 Pour le faune de Michel-Ange voir Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1990, p. 26-36, et, du même auteur, *The Faun in the Garden : Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1994.
- 22 Cellini, *op. cit.*, livre II, IV, p. 235 et livre II, XXVII, p. 267.
- 23 Ma traduction diffère ici quelque peu de celle de l'édition Chastel (« je vous montrerai d'abord un ouvrage de mon invention », *op. cit.*, p. 230-231) ainsi que de la traduction de George Bull, qui ajoute même au texte le mot *design*, terme que Cellini n'emploie pas dans ce contexte (« The first design I shall show you then, most reverend monsignor, my patron, will be my own work and invention » ; cf. George Bull, éd., *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, Londres, Penguin Books, 1998, p. 237).
- 24 Cellini, *op. cit.*, livre II, II, p. 231.
- 25 Cellini, *ibid.*, livre II, II, p. 231.

- 26 Cellini, *ibid.*, livre II, XXII, p. 261–62.
- 27 Cellini, *ibid.*, livre II, XXII, p. 262.
- 28 Les satyres de Cellini devraient être mis en rapport avec ceux que le Primatice fait fondre pour François I^{er} à partir de « creux » qu'il rapporte de Rome, probablement en 1543. Les satyres du Primatice étaient des répliques en bronze des satyres dits « du palais della Valle » qui font maintenant partie de la collection d'antiquités du Musée du Capitole (cf. Sylvie Pressouyre, « Les fontes de Primatice à Fontainebleau », *Bulletin Monumental*, vol. III, 1969, t. 127, p. 223–39). Notons quand même ici l'évident contraste entre le caractère humain des satyres de Cellini et l'aspect velu et bestial des satyres du palais della Valle.
- 29 Pour l'histoire des grotesques voir Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1969, ainsi qu'André Chastel, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1988, et plus récemment Philippe Morel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.
- 30 Cellini, *op. cit.*, livre I, XXXI, p. 57.
- 31 Cf. Françoise Jiguret et Alain Laframbroise, *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 15–55 en particulier.
- 32 Cellini, *op. cit.*, livre II, LXXVII, p. 335.
- 33 Cellini, *ibid.*, livre I, LXV, p. 117.
- 34 Cellini, *ibid.*, livre I, LXXVI, p. 333.
- 35 Pour une discussion plus complète du rôle de la Fortune dans la *Vita* voir Gwendolyn Trottein, « Battling Fortune in Sixteenth-Century Italy : Cellini and the Changing Faces of Fortune », dans Pia Cuneo, éd., *Artful Armies, Beautiful Battles*, Leyde, Brill, 2001, p. 213–34.
- 36 Cellini, *op. cit.*, livre I, LXXVII, p. 135.
- 37 Nous citons la traduction française d'Angela Biancofiore, *op. cit.*, p. 172.
- 38 Cellini n'est pas le seul artiste de son époque à considérer que les arts ont un sexe. Voir à ce propos Philip Sohm, « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia », *Renaissance Quarterly*, n° 48, 1995, p. 759–808.
- 39 Benvenuto Cellini, *Traité de l'Orfèvrerie et de la Sculpture*, *op. cit.*, p. 182.
- 40 L'association entre l'Hercule de Bandinelli et la force brute, voire bestiale, se faisait déjà du temps de Cellini ; elle apparaît d'ailleurs dans la critique qu'il fait de cette œuvre dans son autobiographie : « Sa figure, on ne sait pas si c'est d'un homme ou d'un monstre million mi-bœuf », écrit-il au livre II, LXX, p. 325.
- 41 Voir Yael Even, « The Loggia dei Lanzi : A Showcase of Female Subjugation », *Woman's Art Journal*, vol. XII, n° 1, printemps/été 1991, p. 10–14, et Geraldine A. Johnson, « Idol or Ideal ? The Power and Potency of Female Public Sculpture », dans Geraldine A. Johnson et Sara F. Matthews Grieco, éd., *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, p. 222–45.
- 42 John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1992, p. 44–58, en particulier p. 53.
- 43 Françoise Jiguret et Alain Laframbroise, *op. cit.*, 1996, *passim*.
- 44 Cellini, *Traité de l'Orfèvrerie et de la Sculpture*, *op. cit.*, p. 182 et 180.
- 45 Pour la peinture qualifiée de « tromperie » on se référera encore à Cellini, *Traité de l'Orfèvrerie et de la Sculpture*, *op. cit.*, p. 178.