Benvenuto Cellini, sculpteur de mots et conteur d'images : la *Vita*, manifeste à la gloire de l'art

Cécile Terreaux-Scotto

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/594>

DOI : 10.4000/cei.594

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2011

Pagination : 95-123

ISBN : 978-2-84310-190-8

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Cécile Terreaux-Scotto, « Benvenuto Cellini, sculpteur de mots et conteur d'images : la *Vita*, manifeste à la gloire de l'art », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/594> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.594>

BENVENUTO CELLINI, SCULPTEUR DE MOTS
ET CONTEUR D'IMAGES :
LA *VITA*, MANIFESTE À LA GLOIRE DE L'ART

Cécile Terreaux-Scotto
Université Stendhal - Grenoble 3

Il est bien connu qu'une période de stérilité artistique a suscité chez Cellini le besoin de se raconter : « depuis qu'il m'est interdit de faire, je me suis ainsi mis à dire¹ », a-t-il écrit dans son traité sur l'orfèvrerie. Le récit de soi, le « texte », entendu comme « suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre » est donc présenté comme un substitut à la création plastique, à l'« image », entendue comme la « représentation de la forme ou de l'aspect d'un être ou d'une chose par les arts plastiques² ».

Pour autant, ce n'est pas parce qu'il écrit, ou, plus exactement, qu'il dicte le récit de sa vie, que Cellini cesse d'être un artiste pour devenir un écrivain. Bien au contraire, il souligne dès le début de son autobiographie que la dictée lui procurant « quelque plaisir, [il] travaillai[t] bien plus assidûment et faisai[t] bien plus d'œuvres³ » (p. 80). De plus, en même temps que le travail de la mémoire et du langage fécondait son activité artistique, le travail du métal stimulait l'agencement des mots : « tandis que je travaillais, je lui dictais ma Vie⁴ » (p. 80), écrit Cellini en présentant Michele di Goro, le jeune apprenti qui lui tiendra lieu de secrétaire pour son autobiographie. Ainsi, que l'activité artistique stimule la parole par son absence ou qu'elle soit nourrie par le récit, elle est au cœur même de la

1. « [...] *da poi che m'è impedito il fare, così io mi son messo a dire* », B. Cellini, *Dell'oreficeria* dans B. Maier (éd.), *Opere*, Milan, Rizzoli, 1968, p. 718.

2. Selon les définitions du *Trésor de la langue française*.

3. « [...] *qualche piacere, lavoravo molto più assiduo e facevo assai più opera* ». (B. Cellini, *Vita*, E. Camesasca [éd.], Milan, Rizzoli, 2007.) Toutes les citations de la *Vita* seront désormais tirées de cette édition et le numéro de la page sera indiqué dans le corps du texte. Les traductions françaises sont de notre fait sauf pour les termes techniques, tirés de A. Chastel (dir.) et N. Blamoutier (trad.), *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même* (1500-1571), s.l., Scala, 1992.

4. « [...] *inmentre che io lavoravo, gli dittavo la Vita mia* ».

Vita. Les deux activités, littéraire et artistique, textuelle et plastique, sont donc en interaction permanente, elles se complètent l'une l'autre et s'alimentent réciproquement. C'est peut-être alors davantage pour parler de son activité artistique plutôt que pour dénoncer son absence que Cellini entreprend de raconter sa vie.

Emblématique à cet égard est la description du modèle de la nymphe de Fontainebleau conçu pour François I^{er}. « Comme j'avais plu grâce à mon faire, je voulais que mon dire plaise tout autant⁵ » (p. 459), explique Benvenuto Cellini pour justifier sa prise de parole. Le protagoniste de la *Vita* estime donc qu'il a autant de talent pour présenter ses œuvres par le langage que pour créer de ses mains. Le souverain lui reconnaîtra d'ailleurs ces qualités en l'appelant « mon ami » : ce qualificatif, qui établit une relation d'égal à égal entre l'artiste et son mécène exprime l'admiration éprouvée par ce dernier.

Outre ces éloges, Cellini fait aussi dire au roi de France que ses œuvres ont, contrairement à celles des « autres idiots » (« *altri sciocchi* »), une « signification » (« *significato* ») en plus de leur « grâce » (« *grazia* ») (p. 459). Cette remarque du souverain permet à Cellini de se distinguer des autres artistes. Mais il s'agit également d'un artifice narratif qui lui donne l'occasion de décrire une de ses compositions artistiques : puisque François I^{er} « n'y comprenait rien » (« *nulla non n'intendeva* », [p. 459]), il était nécessaire d'en décrypter les différents éléments.

Au niveau de la diégèse, le personnage Benvenuto, artiste de profession, explique donc le sens de son projet au personnage François I^{er}, son mécène. Plus précisément, selon les procédés de l'*ekphrasis*, il décrit son œuvre, il la représente par la parole, il en donne le sens grâce au langage, bref il en donne une *image*. Au niveau de la narration, une œuvre d'art est donc mise en mots, de sorte que l'œuvre plastique se transforme en œuvre littéraire.

C'est ce lien entre l'image artistique et le texte autobiographique dans la *Vita* de Benvenuto Cellini que nous voudrions étudier ici.

Après avoir constaté combien le langage de la *Vita* s'articule autour du sens de la vision, auquel fait appel toute image, nous analyserons les modalités de l'*ekphrasis*, cette « description littéraire [...] d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire [...] que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction⁶ ». Nous verrons pour finir que l'*ekphrasis*, qui contribue

5. « [...] essendo piaciuto col fare, volevo bene che altrettanto piacesse il mio dire ».

6. P. Hamon, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 8.

à l'auto-glorification entreprise par Cellini, permet aussi à l'auteur de la *Vita* de défendre la noblesse de l'art face à la littérature.

Pendant son séjour en prison, Benvenuto dénonce ce qui constitue pour lui une grande torture, à savoir la privation de lumière. Plus exactement, il s'interroge sur les raisons de ce qu'il considère comme un châtiment (« *penitenzia* ») alors qu'il dit s'être habitué à toutes les autres souffrances causées par l'emprisonnement, au point que « toutes les choses qui [lui] étaient désagréables dans cette prison étaient toutes devenues [s]es amies et [s]es compagnes, et que rien ne [l]e dérangeait⁷ » (p. 386). Si Benvenuto a apprivoisé l'humidité, la faim, les insectes, en revanche il ne se résout pas à ne pas voir. Aussi supplie-t-il Dieu à plusieurs reprises de lui montrer le soleil :

Comme je le dis, je m'étais tellement habitué à toutes ces choses que je n'avais plus peur de rien et plus rien ne m'émouvait, si ce n'est un seul désir, celui de voir en songe la sphère du soleil. De sorte que je continuais mes longues prières, toutes adressées au Christ avec amour, et je disais toujours : « Ô vrai fils de Dieu, je te prie, par ta naissance, par ta mort sur la croix et par ta glorieuse résurrection, de me rendre digne de voir le soleil, si ce n'est autrement, au moins en songe ; mais si tu me crois digne de le voir avec mes yeux de mortel, je te promets d'aller te voir à ton Saint Sépulcre⁸. » (p. 386-387)

De fait, pour l'artiste qu'est Cellini la vue est une nécessité absolue. D'ailleurs la pensée néoplatonicienne le soulignait déjà, qui faisait de l'œil « le sens intellectuel par excellence⁹ ». Léonard de Vinci estimait également que la vue est un organe vital :

qui ne voudrait pas perdre l'ouïe, l'odorat et le toucher, plutôt que la vue ? Car celui qui perd la vue est comme chassé hors du monde, parce qu'il ne le voit plus et il ne voit plus rien du tout, et cette vie est la sœur de la mort¹⁰.

7. « *Di tutte le cose che io avevo in questa prigione dispiacevoli, tutte mi erano diventate amiche e compagne, e nulla mi disturbava.* »

8. « *Si come io dico, a tutte queste cose io m'ero tanto addimesticato, che di nulla io non avevo più paura e nulla più mi moveva: solo questo desiderio, che il sognare di vedere la sfera del sole. Di modo che seguitando innanzi colle mie grande orazioni, tutte volte collo affetto a Cristo, sempre dicendo: "O vero figliuol de Dio, io ti priego per la tua nascita, per la tua morte in croce e per la tua gloriosa resurrezione, che tu mi facci degno che io vegga il sole, se none altrimenti, almanco in sogno; ma se tu mi facessi degno che io lo vedessi con questi mia occhi mortali, io ti prometto di venirti a visitare al tuo santo Sepulcro."* »

9. F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 40. Voir aussi M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

10. « [...] *qual è colui che non voglia prima perdere l'udito, l'odorato e il tatto, che il vedere? perché chi perde il vedere è come uno ch'è cacciato dal mondo, perché egli più nol vede, né nessuna sua cosa, e questa vita è sorella della morte* » (Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Lanciano, Carabba, 1947, p. 29).

À ce propos, l'épisode où Benvenuto, couvant une probable attaque de syphilis, a une inflammation de l'œil est significatif. Pour commencer, la maladie retarde son travail et l'empêche de livrer à temps le calice qu'il avait promis au pape :

je me découvris avec angoisse une fluxion aux yeux, si douloureuse que je ne pouvais pratiquement plus vivre, de sorte que ce fut le premier motif pour lequel je n'avancai pas mon œuvre¹¹. (p. 224)

Mais plus qu'à la syphilis, c'est au comportement du cardinal Salviati que Benvenuto impute son handicap provisoire : « Je crois qu'il n'y a pas d'autre responsable du grand mal qui m'accable que le cardinal Salviati¹² » (p. 225). C'est que le cardinal a prétendu soumettre Benvenuto à ses conditions financières, alors que l'orfèvre réclamait justement davantage d'or pour honorer la commande. Par un jeu de mots empruntés à la sphère culinaire, qui évoque la traditionnelle finesse d'esprit des artistes dans la *novellistica*¹³, Benvenuto dénonce d'ailleurs la pingrerie de son mécène : « je n'ai pas terminé ma soupe et je ne la terminerai pas si vous ne me donnez pas les oignons pour la finir¹⁴ » (p. 223).

Non seulement Benvenuto ne veut pas se plier aux contraintes économiques du mécénat et cherche à fixer lui-même les conditions du contrat, mais il revendique également ce qu'on appellerait aujourd'hui la « propriété artistique » de l'objet qu'il a fabriqué. Ainsi, lorsque le calice sera terminé, Benvenuto refusera de le rendre en ces termes : « cette œuvre est à moi, et j'en ferai ce qu'il me plaît¹⁵ » (p. 232). Malgré les menaces d'emprisonnement proférées par le cardinal Salviati puis par le pape Clément VII, Benvenuto est prêt à renoncer à sa liberté physique au nom de la liberté intellectuelle ; l'œuvre d'art est en effet selon lui le fruit de son inspiration et de son talent et pour cette raison elle ne saurait être la propriété d'un quelconque commanditaire. Elle ne peut qu'appartenir à celui qui l'a conçue puis façonnée : « si je donnais cette œuvre à sa Sainteté, c'est *mon* œuvre que je donnerais et pas la *sienne*¹⁶ » (p. 232), répond encore Benvenuto aux émissaires du pape.

11. « [...] *mi si scoperse una scesa con tanto affanno agli occhi, che per il dolore io non potevo quasi vivere, in modo che questa fu la prima causa che io non tirai innanzi l'opera* ».

12. « *Io non credo che di questo mio gran male ne sia causa altri che il cardinal Salviati* ».

13. Voir sur ce point R. Brusagli, « La novella e il romanzo » dans E. Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, Rome, Salerno Editrice, 1996, vol. IV : *Il primo Cinquecento*, p. 858.

14. « [...] *io la mia cipollata non ho finita, e non la finirò, se voi non mi date delle cipolle da finirla* ».

15. « [...] *l'opera è mia, e ne farò quanto m'è di piacere* ».

16. « [...] *se io dessi l'opera a sua Santità, io darei l'opera mia e non la sua* ». Nous soulignons.

Enfin, bien que cette dimension n'apparaisse pas explicitement dans l'épisode du calice, on peut déduire d'autres passages de la *Vita* que Benvenuto ne supporte pas qu'on lui impose des délais. Par exemple, lorsque le cardinal de Ferrare lui envoie Alberto Bendidio pour le presser de retourner auprès de François I^{er}, Benvenuto rétorque que « [son] art ne se pratique pas en courant la poste¹⁷ » (p. 424). Car le temps de la création artistique, tout d'inspiration et de liberté, n'est pas compatible avec le temps du mécénat, soumis aux exigences économiques et politiques.

Comme l'a montré Guido Davico Bonino, ce refus des conditions imposées par le commanditaire est symptomatique de la rébellion de Benvenuto contre l'aliénation de l'artiste¹⁸. Or, c'est précisément lorsque Benvenuto compte à la fois manifester son indépendance et revendiquer son statut d'artiste que ses yeux lui causent d'atroces souffrances. De sorte que son handicap visuel devient le reflet de la lutte qu'il mène, alors qu'il recouvre l'usage de ses yeux dès qu'il peut créer librement.

Tout se passe donc comme si le regard était pour Cellini l'essence même de son inspiration créatrice.

Aussi n'est-ce pas un hasard si le texte de la *Vita* doit sa forme à un regard d'artiste, celui de l'orfèvre-sculpteur Benvenuto Cellini qui se raconte. Cet artiste est toutefois différent de ses pairs car il sait voir ce que les autres ne voient pas, comme le suggère l'épisode de la salamandre analysé en ce sens par Bianca Concolino¹⁹. Giovanni Cellini justifie la giflle qu'il donne à son fils en le priant de se souvenir que « ce lézard qu'[il] voi[t] au milieu des flammes est une salamandre que n'a jamais vu personne d'autre qui soit digne de foi²⁰ » (p. 88-89). Deuxième (et dernier) souvenir de la petite enfance de Benvenuto, cette scène donne d'emblée une connotation particulière à l'autobiographie de Cellini : tout ce qui y est décrit est marqué du sceau de l'exceptionnalité.

Présentée comme étant hors du commun est ainsi la façon dont Benvenuto envisage l'utilisation de la lumière. Le protagoniste de la *Vita* regrette par exemple que Bindo Altoviti ait placé ses œuvres d'art au-dessus

17. « [...] l'arte mia non si fa [...] in poste ».

18. G. Davico Bonino, « Narcisismo e alienazione nella *Vita* del Cellini » dans *Lo scrittore, il potere, la maschera*, Padoue, Liviana editrice, 1979, p. 41-58. Sur la crise des artistes au XVI^e siècle analysée par rapport à l'aliénation, voir A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Turin, Einaudi, 1965.

19. B. Concolino Mancini Abram, « La scena nel testo. La teatralizzazione del racconto in alcuni episodi della *Vita* », *Chroniques italiennes web16* (4/2009), p. 5. Disponible sur <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3/PDF/web16/CONCOLINOWeb16.pdf>>

20. « [...] che quella lucertola che tu vedi innel fuoco, si è una salamandra, quali non s'è veduta mai più per altri, di chi ci sia notizia vera ».

des fenêtres et non en dessous, ce qui les expose à contre-jour et gâche leur beauté :

ce cabinet de travail n'était pas fait pour des sculptures, et encore moins pour des peintures, parce que les fenêtres étaient placées au-dessous des belles œuvres dont j'ai parlé, de sorte que, comme la lumière les éclairait à contresens, ces sculptures et ces peintures ne donnaient pas un aussi bel effet que si elles avaient eu un éclairage adapté²¹. (p. 576)

Le fait que Michel-Ange, le seul artiste dont Benvenuto se reconnaisse tributaire (p. 624), émette ensuite un jugement identique, suggère au lecteur que Benvenuto Cellini sait exploiter la lumière d'une manière remarquable.

Un éclairage savamment pensé aurait mis en valeur la collection artistique d'Altoviti; mais la lumière confère aussi une signification particulière à certains textes de la *Vita*.

Les langes blancs qui enveloppent le nouveau-né et tranchent sur l'obscurité de la nuit font par exemple du récit de la naissance de Benvenuto une scène de nativité (p. 87). Benvenuto, ce don de Dieu à un couple jusque-là stérile²², est entouré d'un halo de lumière comme l'enfant Jésus représenté par les peintres. Cette image de lumière, rendue intelligible à l'aide de mots, suggère donc immédiatement la dimension divine de Benvenuto.

On retrouve un jeu d'ombres et de lumières semblable lorsque Benvenuto s'évade du château Saint-Ange. Ses vêtements blancs ressortent de façon particulièrement vive dans la nuit : « Je portais un pourpoint blanc et des chausses blanches et des bottes de la même couleur²³ » (p. 358). Par ailleurs, une mise en abyme lui permet de contempler sa descente le long des murs : « Quand je fus sur le sol, je regardai la grande hauteur d'où j'étais descendu si courageusement²⁴ » (p. 358). Mais ce dédoublement du personnage, qui le rend spectateur de lui-même²⁵, permet aussi au narrateur de légender la scène : le regard que porte Benvenuto sur ce qu'il vient de faire offre au lecteur un tableau qu'on pourrait intituler « l'évasion nocturne de Benvenuto ». Grâce à la lumière, Cellini est donc parvenu en quelques phrases à donner une vue d'ensemble de cet épisode qui se

21. « [...] il detto scrittoio non era fatto per sculture, né manco per pitture, perché le finestre venivano sotto le dette belle opere, di sorte che, per avere quelle sculture e pitture i lumi al contrario, le non mostravano bene, in quel modo che le arebbono fatto se le avessino auto i loro ragionevoli lumi ».

22. Sur la dimension divine de la naissance de Benvenuto, voir M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Turin, Einaudi, 1977, p. 314.

23. « Io mi trovavo in giubbone bianco e un paio di calze bianche e simile un paio di borzachini ».

24. « Quando io fui in terra, guardai la grande altezza che io avevo isceso così animosamente ».

25. B. Concolino, « La scena nel testo... », art. cité, p. 2.

composait de multiples micro-scènes temporelles. Son regard d'artiste a donc façonné cette scène plus comme une image, immédiatement sensible d'une façon synchronique, que comme un texte, qui n'est intelligible que dans la durée diachronique de la lecture.

Au moment où il retrouve sa liberté, le personnage Benvenuto est vêtu de blanc comme lorsqu'il est venu au monde. Sa luminosité suggère dès lors une seconde naissance. Significativement, sa conversion à Dieu suit de près son évasion. Après avoir été repris par ses ennemis et incarcéré à nouveau, Benvenuto traverse une période de pénitence, à l'issue de laquelle il se présente comme sanctifié. Le passage où il se dit ceint d'une auréole de lumière (p. 400) résonne alors comme un écho de sa venue au monde. Si bien que l'exploitation de la lumière fonctionne dans la *Vita* à la manière d'une isotopie qui souligne le caractère divin de Benvenuto²⁶.

Les personnages qui entourent Benvenuto, décrits davantage pour leur aspect extérieur que pour leur personnalité, révèlent eux aussi le regard d'artiste que Cellini narrateur pose sur eux. Ainsi en est-il pour Angelica, la jeune Sicilienne dont Benvenuto tombe éperdument amoureux simplement parce qu'elle est « très belle », « *bellissima* » (p. 239). Une émotion esthétique semblable suscite en lui la même réaction érotique vis-à-vis du jeune Paulino :

Ce Paulino était le garçon le mieux fait, le plus honnête et le plus beau que j'avais jamais vu de toute ma vie ; et ses manières honnêtes et sa conduite, sa beauté infinie et le grand amour qu'il me portait m'inspirèrent un amour aussi grand que peut en contenir le cœur d'un homme²⁷. (p. 127)

Mieux encore, l'apparence d'un personnage est bien souvent le reflet de son caractère, ou en tout cas de l'idée que s'en fait Benvenuto. La maladie de peau qui ronge Giorgio Vasari et ses « sales mains, dont il ne coupait jamais les ongles²⁸ » (p. 298) évoquent par exemple la fourberie et l'ingratitude du peintre envers lui²⁹.

Un personnage de la *Vita* incarne toutefois mieux que tout autre l'interaction entre texte et image, entre discours et représentation visuelle ; il s'agit de Diego, un personnage à la plastique aussi admirable que celle de Paulino ou Angelica :

26. Sur l'isotopie, on consultera F. Rastier, « Systématique des isotopies » dans A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, p. 80-106.

27. « *Era questo Paulino il meglio creato, il più onesto e il più bello figliuolo, che mai io vedessi alla vita mia; e per i suoi onesti atti e costumi, e per la sua infinita bellezza, e per el grande amore che lui portava a me, avvenne che per queste cause io gli posi tanto amore, quanto in un petto di uno uomo rinchiuder si possa.* »

28. « [...] sporche manine, le quale non si tagliava mai l'ugna ».

29. Sur les rapports entre Vasari et Cellini, voir F. Dubard de Gaillarbois, « Le cagnaccio et le botolo. Dialogue d'artistes ou portrait croisé de Cellini et de Vasari », *Chroniques italiennes web16*, art. cité, p. 30.

il était bien fait de sa personne, son teint était merveilleux; le contour de son visage était bien plus beau que celui de l'Antinoüs antique et j'avais plusieurs fois fait son portrait³⁰. (p. 149)

De cette beauté naturelle Benvenuto fait une véritable œuvre d'art, lorsqu'il travestit Diego en Pomona pour animer un souper entre artistes. Le passage vaut la peine d'être cité intégralement :

à l'aide de très belles parures j'accentuai rapidement la grande beauté de son beau visage : je lui mis deux petits anneaux aux oreilles, à l'intérieur desquels il y avait deux belles et grosses perles – ces anneaux n'étaient pas fermés; ils serraient seulement ses oreilles, qui paraissaient percées –; ensuite je lui mis autour du cou de très beaux colliers en or et de riches bijoux : de la même façon j'ornai ses belles mains à l'aide d'anneaux³¹. (p. 149)

De façon récurrente, Benvenuto appelle Diego devenu Pomona « ma créature » (« *la mia figura* » [p. 150, 151 et 152]), comme s'il s'agissait d'une de ses créations artistiques. De fait, Pomona est véritablement l'œuvre de Benvenuto puisqu'il l'a façonnée petit à petit, telle une statue – et de ce point de vue l'emploi du mot « *intaglio* » pour évoquer le contour du visage de Diego est particulièrement révélateur, puisqu'il désigne la technique de la sculpture.

Ce sont justement les mots employés par Cellini qui ont rendu intelligible au lecteur ce qui était de l'ordre du sensible pour Benvenuto. Grâce au texte, Diego s'est transformé sous les yeux du lecteur. En même temps que le lecteur voit agir Benvenuto, il découvre une de ses créations. Le langage autobiographique, par l'identité personnage-narrateur-auteur³² permet ainsi à Cellini de présenter ses œuvres d'art.

Autobiographie au langage très visuel, la *Vita* est en effet aussi une galerie d'art³³. Elle expose, c'est-à-dire qu'en même temps qu'elle exhibe elle décrit, de façon détaillée et circonstanciée, les créations plastiques de Benvenuto Cellini. Le texte de la *Vita* reproduit donc, par des moyens littéraires,

30. « [...] era bello di persona, maraviglioso di color di carne; lo intaglio della testa sua era assai più bello che quello antico di Antino, e molte volte lo avevo ritratto ».

31. « [...] io con bellissimi modi di acconciature presto accresce' gran bellezze al suo bello viso: messigli dua anelletti agli orecchi, dentrovi dua grosse e belle perle – li detti anelli erano rotti; solo istrignevano gli orecchi, li quali parevano che bucati fussino –; da poi li messi al collo collane d'oro bellissime e ricchi gioielli: così acconciai le belle mane di anella ».

32. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

33. Pour se faire une idée de la production artistique de Cellini, on pourra consulter S. Barbaglia, *L'opera completa del Cellini*, Milan, Rizzoli, 1981.

des images réelles d'œuvres d'art, qui ont toutes une existence historique, même si elles sont parfois restées à l'état de projet.

Soumis à la rhétorique des mots, les objets prennent corps et l'œuvre d'art relève alors du dicible³⁴. Ce qui est lisible devient visible pour les lecteurs qui se représentent ce que Cellini énonce verbalement. C'est pourquoi la *Vita* correspond pleinement à la définition qu'Hermogène a donnée de l'*ekphrasis* : « l'*ekphrasis* est un discours détaillé qui rend, pour ainsi dire, évident et qui met sous les yeux ce que l'on veut montrer³⁵ ».

Particulièrement emblématiques de cet aspect de la *Vita* sont les zeugmes sémantiques qu'affectionne Cellini. Lorsqu'il coordonne, par la grammaire, deux mots dont les sèmes sont opposés, Cellini donne corps à son texte en matérialisant des phénomènes abstraits. Quand il écrit, par exemple : « tous mes malheurs me sautaient dessus³⁶ » (p. 379), il associe une action concrète (« sauter ») à une abstraction (« malheurs »). Cette action est également attribuée à la fièvre à deux reprises : « la fièvre ayant sauté sur moi³⁷ » (p. 228) et « à cause de cet air malsain un peu de fièvre avait sauté sur moi³⁸ » (p. 102). Il s'agit certes d'une personnification. Mais Cellini emploie également les mots comme une matière malléable qu'il sculpte pour leur donner une réelle épaisseur, une matérialité qui fait de ses descriptions des éléments sensibles autant qu'intelligibles.

Révéléateur de ce processus est l'emploi, relativement fréquent dans la *Vita*, de l'hypotypose. En assemblant dans une même unité temporelle (celle de la lecture) le personnage Benvenuto et le lecteur, ce procédé donne un caractère particulièrement visuel au texte. C'est le cas au moment de la fusion du *Persée*. Alors que Benvenuto a porté l'étain en fusion et qu'il reprend des forces, une brusque flambée provoque la frayeur de tous ceux qui assistent à ce spectacle grandiose :

Soudain on entend un bruit terrible suivi d'un éclair de feu, exactement comme si la foudre était tombée là, sous nos yeux : cette frayeur extraordinaire laissa chacun de nous effaré, et moi plus que les autres³⁹. (p. 571)

34. Cette problématique est au cœur du volume *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines* (actes du colloque organisé par O. Bonfait, Rome-Académie de France), Paris, Somogy éditions d'art, 2004.

35. Cité par A.-E. Spica, « L'ekphrasis comme genre littéraire : les descriptions dans les romans en France au XVII^e siècle » dans *ibid.*, p. 155.

36. « [...] mi saltava addosso tutti i miei dispiaceri ».

37. « [...] saltatomi la febbre addosso ».

38. « [...] in quella pessima aria m'era saltato a dosso un poco di febbre ».

39. « In un tratto ei si sente un romore con un lampo di fuoco grandissimo, che parve proprio che una saetta si fussi creata quivi alla presenza nostra: per la quale insolita spaventosa paura ognuno s'era sbigottito, e io più degli altri. »

L'irruption brutale du présent de narration dans un texte au passé, qui relève de l'hypotypose, confère à la scène une grande vivacité visuelle, une grande *énargéia* aurait dit la rhétorique grecque.

Or, tout comme Cellini sait animer une scène pour la rendre réellement visible, il fait *voir* aux lecteurs ses créations artistiques par le biais de l'*ekphrasis*.

La description des œuvres d'art peut relever de la simple *information*, comme c'est le cas pour un des premiers objets d'orfèvrerie fabriqué par Benvenuto : la ceinture en argent créée pour Raffaello Lapaccini était

large de trois pouces, comme en portent les jeunes mariées, ciselée en demi-relief avec des figurines en ronde-bosse au milieu⁴⁰. (p. 112)

La médaille conçue pour Gabriello Ceserino est également décrite de la façon la plus neutre qui soit :

il s'agit d'une grande médaille en or à porter sur un chapeau : sculptée sur cette médaille il y avait Leda et son cygne⁴¹. (p. 135)

Souvent cependant, Cellini ne se contente pas de cette périégèse. En plus de cette description détaillée, de cette représentation mimétique caractéristique de l'*ekphrasis*, on trouve également dans la *Vita* une *explicitation* des œuvres d'art, comme si Cellini en fournissait un commentaire critique au lecteur.

Ainsi en est-il pour le modèle d'un calice conçu pour le pape Clément VII, que Cellini présente en ces termes :

Ce modèle était en bois et en cire avec pour le nœud trois figurines de bonne taille, en ronde-bosse, qui étaient la Foi, l'Espérance et la Charité ; sur le pied j'avais placé trois médaillons en bas-relief correspondant : sur l'un la nativité du Christ, sur l'autre la résurrection du Christ et sur le troisième saint Pierre crucifié la tête en bas⁴². (p. 220)

Toutes les descriptions qui fournissent le sens des scènes composées par Benvenuto ne sont toutefois pas destinées uniquement aux lecteurs.

Il arrive ainsi, comme nous l'avons déjà vu en introduction, qu'un des personnages ne comprenne pas l'œuvre qu'il découvre. Dans ce cas, c'est

40. « [...] di tre dita larga, che alle spose novelle s'usava di fare, ed era fatta di mezzo rilievo con qualche figurina ancora tonda in fra esse ».

41. « [...] questa fu una medaglia grande d'oro da portare in un cappello: dentro isculpito in essa medaglia si era Leda col suo cigno ».

42. « Era questo modello di legno e di ciera; in luogo del bottone del calice avevo fatto tre figurette di buona grandezza, tonde, le quale erano la Fede, la Speranza e la Carità; nel piede avevo fatto a corrispondenza tre storie in tre tondi di basso rilievo: ché inel'una era la natività di Cristo, innell'altra la resurrezione di Cristo, inella terza si era san Pietro crocifisso a capo di sotto. »

le personnage Benvenuto, et non plus le narrateur Cellini, qui prend en charge la description, comme pour les statues prévues pour orner la fontaine composée en hommage à François I^{er} :

La figure du milieu a cinquante-quatre pieds de haut [...] et représente le dieu Mars. Ces quatre autres figures incarnent les Vertus, que votre Majesté affectionne et protège tant : celle-ci à droite représente l'ensemble de toutes les Lettres : vous voyez qu'elle a ses attributs, qui représentent la Philosophie avec toutes les vertus qui l'accompagnent. Cette autre représente les Arts du dessin, c'est-à-dire la Sculpture, la Peinture et l'Architecture. Cette autre représente la Musique, qui accompagne toutes ces sciences. Cette autre, qui apparaît si plaisante et bienveillante, représente la Libéralité [...] Cette grande statue au milieu représente votre Majesté elle-même en dieu Mars⁴³... (p. 459)

L'emploi récurrent des adjectifs démonstratifs, des propositions relatives ainsi que de la formulation « *è figurata* » (qu'on a traduit par le verbe « représente ») confère une dimension didactique au récit, si bien que le discours descriptif rend cette œuvre intelligible pour le lecteur. De plus, tout se passe comme s'il la découvrait en même temps que le roi de France, dans une simultanéité que seul autorise le lien entre la lecture et l'écriture, de sorte que le texte devient ici le seul support de l'image.

Si le texte de la *Vita* peut et doit élucider le sens de l'œuvre d'art, c'est que celle-ci est un véritable « discours pictographique⁴⁴ » qui dit donc quelque chose, qui a un sens. Alberti avait d'ailleurs théorisé « *l'istoria* », c'est-à-dire que tout peintre digne de ce nom devait raconter une action significative, un thème narratif⁴⁵.

Lorsqu'une de ses œuvres raconte quelque chose, le discours descriptif de Cellini en fournit une *interprétation*. Par exemple, Cellini dit d'un des satyres qui étaient prévus pour orner la Porte Dorée de Fontainebleau qu'il était « hardi et cruel, de sorte qu'il effrayait ceux qui le regardaient⁴⁶ » (p. 457). Cet emploi d'épithètes à valeur caractérisante apporte une grande immédiateté à la description, comme si les satyres décrits par Cellini prenaient

43. « *Quella figura di mezzo si è cinquantaquattro piedi [...] appresso, è fatta figurando lo idio Marte. Quest'altre quattro figure son fatte per le Virtù, di che si diletta e favorisce tanto vostra Maestà: questa a man destra figurata per la scienza di tutte le Lettere: vedete che l'ha i sua contra segni, qual dimostra la Filosofia con tutte le sue virtù compagne. Quest'altra dimostra essere tutta l'Arte del disegno, cioè Scultura, Pittura e Architettura. Quest'altra è figurata per la Musica, qual si conviene per compagna a tutte queste iscienzie. Quest'altra, che si dimostra tanto grata e benigna, è figurata per la Liberalità [...] Questa istatua di mezzo, grande, è figurata per vostra Maestà istessa, quale è un dio Marte [...]* »

44. Telle est l'expression que Robert Klein applique à la peinture. R. Klein, « La forme et l'intelligible » dans E. Castelli (dir.), *Umanesimo e simbolismo*. (Atti del IV convegno internazionale di studi umanistici, Venise, 19-21 septembre 1958), Padoue, CEDAM, 1958, p. 104.

45. R. W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et Théorie de la Peinture. XV^e-XV^e siècles*, Paris, Macula, 1991, p. 16 et p. 40.

46. « [...] *ardito e fiero, qual mostrava spavento a' riguardanti* ».

vie sous nos yeux, les yeux des « *riguardanti* », de « ceux qui regardent » justement. L'emploi de ce mot, qui désigne des spectateurs non définis, mais dont l'unique qualité est précisément de voir, est particulièrement révélateur du mécanisme de l'*ekphrasis*, qui embrasse le texte et l'image en un même temps. Mais ce n'est pas tout. Car ces adjectifs qualificatifs, « hardi » et « cruel », sont plus subjectifs qu'objectifs, ils relèvent davantage de la sensation intellectuelle que de la vision sensorielle. Cellini cherche donc à influencer la perception que les lecteurs auront de ses œuvres d'art, comme le suggère la proposition relative (« qui effrayait ceux qui regardaient ») qui impose une seule interprétation possible du satyre, censé susciter la frayeur.

Cette importance de l'interprétation ne surprend pas chez un artiste qui privilégie l'allégorie. Une médaille à l'effigie de Clément VII présente sur son revers une allégorie de la paix décrite en ces termes par Cellini :

C'était une jeune femme court vêtue de tissus très fins, une petite torche à la main, avec laquelle elle mettait le feu à un monceau d'armes liées ensemble en forme de trophée; et là était représentée la Fureur ligotée par de nombreuses chaînes, et tout autour il y avait une phrase qui disait « *Clauduntur belli portae* »⁴⁷. (p. 256)

Ici l'allégorie est éclairée par une phrase gravée sur l'œuvre elle-même. Angela Biancofiore voit dans cette « interaction entre le texte gravé et l'image » « une nouvelle possibilité de langage pour le médailleur et le monnayeur »⁴⁸. Ces micro-descriptions peuvent être lues comme des mises en abyme de l'ensemble de la *Vita*. Car lorsque Cellini fournit le sens d'une composition allégorique à l'aide de mots dictés, il accomplit la même démarche d'élucidation que lorsqu'il grave sur l'or ou le bronze des mots explicitant l'œuvre qu'il a créée. Vis-à-vis de ses œuvres plastiques, son autobiographie remplit alors la même fonction que la phrase gravée au dos ou au bas d'une médaille ou d'une monnaie : « elle rend lisible le langage cryptique de l'allégorie »⁴⁹.

Cellini communique à ses lecteurs le sens de ses œuvres d'art parce qu'elles correspondent à quelque chose qu'il voulait exprimer. Robert Klein a montré comment chez les artistes maniéristes l'idée préexiste à l'art et comment la forme de l'œuvre n'en est que l'expression, tangible et

47. « *Questa si era una femminetta vestita con panni sottilissimi, soccinta, con una faccellina in mano, che ardeva un monte di arme legate insieme a guisa di un trofeo; e ivi era figurato il Furore con molte catene legato, e all'intorno si era un motto di lettere, il quale diceva "Clauduntur belli portae".* »

48. A. Biancofiore, « Benvenuto Cellini artiste-écrivain : entre le dire et le faire », *Chroniques italiennes* web15 (1/2009), p. 9. Disponible sur <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/Biancofioreweb15.pdf>>

49. *Ibid.*, p. 9.

visible⁵⁰. De façon semblable, le travail de la matière permet à Cellini de passer de l'intelligible au sensible.

Il s'agit toutefois moins de fabriquer un objet que de représenter une pensée⁵¹. Il est emblématique à cet égard que Cellini insiste davantage sur les différentes étapes qui conduisent à l'œuvre d'art plutôt que sur son achèvement.

Certes, le texte de la *Vita* est marqué par une poétique de l'action qui l'emporte sur la description⁵². Mettant en scène un personnage sans cesse en mouvement (d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une activité à une autre), Cellini n'accorde guère de place aux pauses descriptives – sauf, justement, lorsqu'il s'agit de décrire une œuvre d'art. Ainsi peut-on remarquer que jamais les paysages ne sont décrits dans la *Vita*. S'il y a de la « neige » sur les montagnes suisses (p. 322) et si Zurich est une « ville merveilleuse, propre comme un sou neuf⁵³ » (p. 328), le lecteur n'apprendra rien sur Venise, Rome, Florence ou Paris – tout au plus sait-on qu'en France « on vit d'une autre façon » (p. 479) comme le montre la coutume de n'avoir qu'« un seul parrain et deux marraines⁵⁴ » (p. 489).

Il est vrai qu'à la Renaissance, le paysage est une reprise et un prolongement du *topos* du *locus amoenus* antique. Loin de toute préoccupation réaliste, il dépend avant tout de la logique d'un récit centré sur l'action⁵⁵. Par exemple, si Cellini s'attarde sur la description du fleuve qu'il traverse au col du Sempion, c'est parce qu'il est sur le point de sauver un homme de la noyade... Le fait que « ce fleuve était très large, très profond et au-dessus il y avait une passerelle longue et étroite, sans garde-fou⁵⁶ » (p. 331)

50. R. Klein, « La forme et l'intelligible », art. cité, p. 104. Voir aussi T. Klaniczay, « Manierismo della parola e della figura » dans A. Franceschetti (dir.), *Letteratura italiana e arti figurative* (atti del XII convegno dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 mai 1985), Florence, Olschki, 1988, vol. 1, p. 101-116. Sur le maniérisme, voir A. Chastel, *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 1982, p. 399-458, P. Falguières, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004.

51. Comme le souligne Angela Biancofiore, « l'œuvre n'est jamais chez Cellini le simple produit de la technique de l'art, voire un luxe pour le commanditaire, mais elle a toujours une signification, dans une intention ouvertement didactique » (A. Biancofiore, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain : l'homme à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 55.)

52. Pour une réflexion sur la description à la Renaissance, voir R. Bragantini, « Premesse su alcune convenzioni della descrizione letteraria cinquecentesca » dans A. Franceschetti (dir.), *Letteratura italiana...*, art. cité, vol. 2, p. 585-595.

53. « [...] città maravigliosa, pulita quanto un gioiello ».

54. « [...] si vive in un altro modo » « [...] un solo compare e dua comare ».

55. G. Sangirardi, « I tempi del paesaggio », *Novecento, Cahiers du Cercic*, n° 24 (2002), p. 133. Pour une synthèse sur cette question, voir Y. Giraud (dir.), *Le paysage à la Renaissance*, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Colloque de Cannes, 31 mai-1^{er} et 2 juin 1985, Fribourg, Éditions universitaires, 1988 et G. Sangirardi, *Le paysage dans la littérature italienne de Dante à nos jours*, Dijon, Éditions de l'Université de Dijon, 2006.

56. « Questo fiume era molto largo, assai profondo e sopra esso aveva un ponticello lungo e stretto, senza sponde. »

rend le geste de Benvenuto héroïque parce que dangereux. Comme le remarque Bruno Maier, «les pays sont toujours [...] fonction [du protagoniste] dans la mesure où ils servent de décor à ses actions⁵⁷». Il en va de même pour les personnages, dont les traits de caractère ne sont pas indiqués *a priori* : c'est en les voyant agir que le lecteur peut imaginer leurs motivations, leurs forces et leurs faiblesses, bref leur personnalité, comme pour madame d'Étampes dont la méchanceté et la jalousie ne sont jamais formulées explicitement mais qui ressortent toujours de ses actes envers Benvenuto.

Cependant cette poétique de l'action n'explique pas tout. Car si on examine de près plusieurs descriptions d'œuvres d'art, on s'aperçoit que Cellini insiste davantage sur les gestes techniques qu'il a accomplis et sur les choix esthétiques qu'il a faits que sur l'apparence finale de l'œuvre d'art dans son ensemble.

À ce propos, la description du modèle de la Salière vaut la peine d'être reproduite dans son intégralité :

Je fis une base ovale qui mesurait facilement plus d'une demi-brasse, presque de deux tiers ; sur cette base, pour symboliser l'Océan enlacé avec la Terre, *je fis* deux figures hautes de plus d'un palme, assises et les jambes entrelacées, comme on voit certains bras de mer qui pénètrent dans les terres ; et dans la main de l'Océan, figure masculine, *je mis* un navire richement travaillé : ce navire pouvait aisément contenir une grande quantité de sel ; en dessous de l'Océan *j'avais installé* quatre chevaux marins et dans sa main droite *j'avais mis* son trident. Pour la Terre *j'avais fait* une femme à qui j'avais donné toute la beauté et la grâce possible et imaginable ; et dans ses doigts *j'avais placé* un temple richement décoré, posé à terre, contre lequel sa main s'appuyait : *je l'avais fait* pour le poivre. Dans son autre main *j'avais placé* une corne d'abondance, ornée de toutes les beautés du monde que je connaissais. Sous cette déesse, et dans la partie qui représentait le sol, *j'avais placé* tous les plus beaux animaux qui sont au monde. Sous le côté de l'Océan *j'avais représenté* toutes les plus belles espèces de poissons et de coquillages que pouvait contenir un aussi petit espace : sur le reste de l'ovale, *je fis* de nombreux décors très riches⁵⁸. (p. 412-413)

57. «[...] i paesi sono sempre [...] in funzione [del protagonista] [...] in quanto valgono da scenario alle sue azioni», B. Maier, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*, Milan, Trevisini, 1952, p. 144.

58. «Io feci una forma ovata di grandezza di più d'un mezzo braccio assai bene, quasi dua terzi, e sopra detta forma, sicondo che mostra il Mare abbracciarsi con la Terra, feci dua figure grande più d'un palmo assai bene, le quale stavano a sedere entrando colle gambe l'una nell'altra, sì come si vede certi rami di mare lunghi che entran nella terra; e in mano al mastio Mare messi una nave ricchissimamente lavorata: in essa nave accomodatamente e bene stava di molto sale; sotto al detto avevo accomodato quei quattro cavalli marittimi; in nella destra del ditto Mare avevo messo il suo tridente. La Terra avevo fatta una femmina tanto di bella forma quanto io avevo potuto e saputo, bella e graziata; e in mano alla ditta avevo posto un tempio ricco e adorno, posato in terra; e lei in sun esso s'appoggiava con la ditta mano: questo avevo fatto per tenere il pepe. Nell'altra mano posto un corno di dovizia, addorno con tutte le bellezze che io sapevo al mondo. Sotto questa iddea, e in quella parte che si mostrava esser terra, avevo accomodato tutti quei più bei animali che produce la terra. Sotto la parte del Mare avevo figurato tutta la bella sorte di pesci e chiocciollette, che comportar poteva quel poco ispazio: quel resto de l'ovato, nella grossezza sua, feci molti ricchissimi ornamenti.» Nous soulignons.

«Je fis», «je mis», «j'avais installé», «j'avais mis», «j'avais fait», «j'avais placé», «j'avais fait», «j'avais représenté» : tous ces verbes, conjugués à la première personne du passé simple ou du plus-que-parfait, sont des verbes d'action destinés à mettre en valeur les décisions artistiques de Benvenuto Cellini. Significativement, on retrouve les mêmes verbes pour décrire la *Saliera* une fois terminée :

[...] j'apportai [au Roi] la salière terminée ; comme je l'ai dit précédemment, elle était de forme ovale et mesurait deux tiers de brasse environ tout en or travaillé au ciseau. Et comme je l'ai dit quand j'ai décrit le modèle, *j'avais représenté* l'Océan et la Terre assis l'un et l'autre, les jambes entrelacées pour évoquer la façon dont certains bras de mer pénètrent dans la terre, et la terre dans la mer : ainsi *je leur avais vraiment donné* une attitude gracieuse. Dans la main droite de l'Océan *j'avais placé* un trident ; et dans la gauche *j'avais placé* un navire délicatement travaillé, dans lequel on mettait le sel. Au-dessous de cette figurine *il y avait* ses quatre chevaux maritimes ; jusqu'au poitrail et aux pattes antérieures, c'était des chevaux mais sur tout l'arrière de leur corps c'était des poissons, et ces queues de poisson étaient joliment entremêlées. Au-dessus de ce groupe était assis l'Océan, dans une pose très fière : autour de lui *il y avait* une foule de poissons et d'autres animaux marins. Des vagues *représentaient* l'eau, très bien émaillée dans sa propre couleur. *J'avais représenté* la Terre par une très belle femme, tenant à la main une corne d'abondance, entièrement nue tout comme la figure masculine ; dans son autre main, à gauche, *j'avais fait* un petit temple ionique, délicatement travaillé, où *j'avais placé* le poivre. Au-dessous de cette femme *j'avais fait* les plus beaux animaux qui sont au monde ; et *j'avais émaillé* une partie de ses rochers et *laissé* une autre partie en or⁵⁹. (p. 485-486)

Si deux verbes d'action ont disparu au profit des verbes de description («je fis une forme ovale» devient «elle était de forme ovale», «j'avais installé quatre chevaux maritimes» est réduit à «il y avait ses quatre chevaux maritimes») ou de la voix passive («l'eau était représentée»), il n'en demeure pas moins que la démarche créatrice prédomine sur le produit fini – on

59. «[...] portandogli la ditta saliera finita; sì come io ho detto di sopra, era in forma ovata ed era di grandezza di dua terzi di braccio in circa, tutta d'oro, lavorata per virtù di cesello. E sì come io dissi quando io ragionai del modello, avevo figurato il Mare e la Terra a sedere l'uno e l'altro, e s'intramettevano le gambe, sì come entra certi navi del mare infra la terra, e la terra infra del detto mare: così propriamente avevo dato loro quella grazia. A il Mare avevo posto in mano un tridente innella destra; e innella sinistra avevo posto una barca sottilmente lavorata, innella quale si metteva la salina. Era sotto a questa detta figura i sua quattro cavalli marittimi, che insino al petto e le zampe dinanzi erano di cavallo; tutta la parte dal mezzo indietro era di pesce: queste code di pesce con piacevol modo s'intrecciavano insieme; in sul qual gruppo sedeva con fierissima attitudine il detto Mare: aveva all'intorno molta sorte di pesci e altri animali marittimi. L'acqua era figurata con le sue onde, di poi era benissimo smaltata del suo propio colore. Per la Terra avevo figurato una bellissima donna, con il corno della sua dovizia in mano, tutta ignuda come il mastio appunto; nell'altra sua sinistra mana avevo fatto un tempietto di ordine ionico, sottilissimamente lavorato; e in questo avevo accomodato il pepe. Sotto a questa femina avevo fatto i più belli animali che produca la terra; e i sua scogli terrestri avevo parte ismaltati e parte lasciati d'oro». Nous soulignons.

peut reprendre à ce propos l'heureuse formule de Corinne Lucas qui voit dans la *Vita* une « biographie de la créativité⁶⁰ ».

De sorte que l'œuvre d'art passe « par les mêmes phases qu'un discours – choisir le sujet, trouver les idées puis agencer le matériau obtenu, le mettre en forme... – », comme l'observe François Lecerle à propos du parallélisme entre poésie et peinture⁶¹.

L'histoire du *Ganymède*, que le lecteur suit de sa conception à sa réalisation, est ainsi semblable à un récit. La première étape consiste à définir un projet : lorsque Benvenuto découvre le bloc de marbre antique que lui montre le duc Côme, il décide immédiatement d'en restaurer « la tête, les bras et les pieds. Et je lui ferai un aigle, de sorte qu'on lui donne le nom de Ganymède⁶² » (p. 552-553). On voit bien ici que Benvenuto a une idée qui préexiste à l'œuvre d'art, à qui il donne en outre un titre de la même façon qu'il intitulerait un récit littéraire. Benvenuto lui-même souligne qu'il a « beaucoup parlé » (« *discorso assai* », p. 553) à ce sujet au duc, qu'il cherche à convaincre de l'admirable beauté de la matière qu'il possède. De plus, tout comme les récits rapportent les différents obstacles que les héros doivent surmonter, l'élaboration de la statue comporte des embûches – en l'occurrence la rivalité entre Bandinelli et Cellini, qui a failli priver Benvenuto de l'objet de sa quête, à savoir le bloc de marbre promis par le duc Côme.

Dès lors, grâce au travail textuel, les œuvres plastiques de Cellini deviennent de véritables œuvres littéraires à part entière, constituées de mots et non de métal, forgées par la plume et non par le burin, nées de l'inspiration de Cellini écrivain et non de Cellini sculpteur. Plus exactement, les talents oratoires de Benvenuto, que nous avons déjà évoqués, mettent en valeur ses talents artistiques.

Dans ces conditions l'*ekphrasis* ne serait plus seulement un « substitut de l'œuvre⁶³ » mais aussi un accompagnement de l'œuvre, destiné à révéler le génie de son créateur, voire à le revendiquer. Dès le début de la *Vita*, les rapports de Benvenuto à l'art sont en effet vus comme un combat. Défendant à plusieurs reprises son indépendance en proclamant qu'il « voulai[t] être à [lui]-même et non aux autres⁶⁴ » (p. III), Benvenuto se

60. C. Lucas, « L'artiste et l'écriture : *il dire et il fare* dans les écrits de Cellini » dans A. C. Fiorato (dir.), *Culture et professions en Italie (fin XV^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 68. Voir aussi p. 72.

61. F. Lecerle, *La Chimère...*, art. cité, p. 15.

62. « [...] la testa e le braccia, i piedi. E gli farò una aquila, acciò che e' sia battezzato per un Ganimede ».

63. C. Michel, « Comment plier le tableau à la description ? Scènes de la vie quotidienne et verbalisations dans la France du XVIII^e siècle » dans *La description de l'œuvre d'art...*, art. cité, p. 187.

64. « [...] volevo essere mio e non di altri ».

heurte à l'hostilité de Firenzuola qu'il veut quitter et qui le menace en retour de ne pas lui payer son dû. Benvenuto rétorque alors qu'il est prêt à se battre pour récupérer son argent ; or, c'est une métaphore guerrière qu'il emploie pour évoquer son travail d'artiste et la création artistique est comparée à une bataille à l'épée :

[...] je dis à celui-ci que de la même façon que je maniais les outils pour les œuvres qu'il avait vues, je manierai l'épée tout aussi bien pour récupérer le prix de mes efforts⁶⁵. (p. 111)

Si bien que l'exploitation de l'*ekphrasis* pourrait relever chez Cellini d'une posture idéologique. C'est l'hypothèse que nous nous proposons de vérifier maintenant.

Cellini présente la fusion du *Persée* comme un véritable miracle, puisqu'il l'assimile à la résurrection d'un mort (p. 571). Non sans raison d'ailleurs : Cesare Brandi a montré que le *Persée* représentait une prouesse technique particulièrement remarquable⁶⁶. Or, même après cette prodigieuse réalisation, Benvenuto Cellini ne reçoit pas les honneurs qu'il attendait de la part de Côme de Médicis. Au retour d'un pèlerinage qui suit l'achèvement de la statue, il trouve en effet un duc d'une froideur inhabituelle et inexplicable (p. 580). Pis, il est livré à lui-même, son mécène ne lui laissant ni la liberté de repartir pour Rome ni une commande d'ouvrage qui justifierait sa présence à Florence. Benvenuto se retrouve donc désœuvré et c'est à ce moment-là, comme on le sait, qu'il entreprend de raconter sa vie : « je me mis à écrire au sujet de tout ce qui concerne ma vie et mes origines et toutes les choses que j'avais faites sur cette terre⁶⁷ ». Tout porte dès lors à croire que puisque la création artistique ne suffit pas à dire qui il est, Cellini se tourne vers la création littéraire.

Le fait qu'un artiste de la Renaissance se lance dans la rédaction d'un texte ne représente pas en soi un acte exceptionnel : les travaux de Julius von Schlosser ont au contraire révélé la fréquence de ce type d'entreprise⁶⁸, qui témoigne de l'évolution de la position sociale de l'artiste, considéré de

65. « [...] a il quale io dissi che così bene come io adoperavo e' ferri per quelle tale opere, che lui aveva visto, non manco bene adoperrei la spada per recuperazione delle fatiche mie ».

66. C. Brandi, « Il Cellini scultore », dans *Benvenuto Cellini artista e scrittore* (Rome-Florence, Colloque 8-9 février 1971), Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972, p. 9-16.

67. « [...] io mi messi a scrivere tutta la vita mia e l'origine mio e tutte le cose che io avevo fatte al mondo » (B. Cellini, *Dell'Oreficeria*, art. cité, p. 717).

68. J. von Schlosser, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1996. La première édition, *Die Kunstliteratur*, est parue à Vienne en 1924.

moins en moins comme un artisan et de plus en plus comme un génie⁶⁹. Plus tard, Marziano Guglielminetti a étudié l'aspect littéraire de ces textes, centrant son analyse sur l'écriture autobiographique⁷⁰. Christian Bec a ensuite complété cette étude en envisageant la production des « artistes écrivains » dans sa globalité⁷¹.

La *Vita* constitue toutefois une œuvre à part dans le panorama des écrits d'artiste.

Première particularité, l'autobiographie de Cellini est un des textes les plus élaborés, pour ne pas dire le texte le plus élaboré, de l'ensemble de la littérature artistique⁷².

Lorsqu'un artiste florentin veut écrire au sujet de lui-même et de tout ce qui concerne sa vie professionnelle et privée, il a, comme le marchand, le choix entre différents types d'écriture. Il peut s'agir de livres de comptes, comme en ont rédigé le tailleur de pierres, sculpteur et fondeur Maso di Bartolomeo (1406-1456) et le peintre Alessio Baldovinetti (1425-1499)⁷³ ou Michel-Ange⁷⁴. Ce sont là des registres purement techniques et professionnels qui mentionnent les dépenses et les recettes, les contrats signés avec les clients ou les apprentis, ou encore les différents déplacements effectués.

Deuxième choix possible, la rédaction de *ricordanze*⁷⁵. Avec ce type d'écriture, les artistes consignent, de façon linéaire et paratactique, des informations concernant leur situation financière, personnelle ou familiale. Telle est la solution retenue par le joaillier Oderigo di Credi (1376-1380?-1430) ou par le peintre Neri di Bicci (1419-1491) et, plus près de Cellini encore, par le peintre Jacopo da Pontormo (1494-1556) qui est évoqué dans la *Vita* (p. 600)⁷⁶. Pontormo établit un journal de bord où il consigne tous les faits saillants de sa journée, y compris dans le quotidien

69. E. Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, p. 129-130.

70. M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura...*, art. cité.

71. C. Bec, « Artisti scriventi e artisti scrittori in Italia (secondo Trecento-primo Novecento) » dans *Letteratura italiana e arti figurative...*, art. cité, vol. 1, p. 81-99.

72. Voir à ce propos M. Bianchini, *L'artiste peintre de lui-même. Écrits autobiographiques et autoportraits d'artistes de la Renaissance italienne (XV^e et XVI^e siècles)*, thèse de doctorat soutenue à Aix-en-Provence, 1999.

73. *Ibid.*

74. L. Bardeschi Ciulich, P. Barocchi (éd.), *I Ricordi di Michelangelo*, Florence, Sansoni, 1970.

75. Sur lesquelles voir L. Pandimiglio, « Ricordanza e libro di famiglia. Il manifestarsi di una nuova fonte », *Lettere italiane*, XXXIX, n° 1 (1987), p. 3-19.

76. F. Polidori (éd.), *Ricordanze di Oderigo d'Andrea di Credi orafo, cittadino fiorentino, dal 1405 al 1425*, *Archivio Storico Italiano*, t. IV (1843), p. 49-110. Sur Neri di Bicci, voir C. Klapisch-Zuber, « Du pinceau à l'écrivoire. Les "ricordanze" d'un peintre florentin au XV^e siècle » dans X. Barral Y. Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge* (actes du colloque) Paris, Picard, 1986, vol. 1, p. 567-576. Jacopo da Pontormo, *Diario*, E. Cecchi (éd.), Florence, Le Monnier, 1956.

le plus trivial – l'essentiel de ses annotations concerne en effet la nourriture qu'il a absorbée! Cellini lui-même a établi des notices semblables, pour signaler la naissance de ses filles (en 1562 et 1566)⁷⁷ ou son emprisonnement pour sodomie⁷⁸.

Quand les artistes souhaitent s'épancher davantage, ils peuvent se tourner vers les livres de famille, ces documents transmis secrètement de génération en génération et destinés à former les jeunes gens à la vie politique⁷⁹. Cellini emprunte à ce type d'écriture plusieurs éléments caractéristiques⁸⁰. Il s'attribue par exemple une généalogie prestigieuse remontant aux temps de Jules César et de la fondation de Florence (p. 83)... Et comme tous les auteurs de livres de famille, il évoque les armoiries de sa famille (p. 209), à l'instar aussi de Manetti établissant la biographie de Brunelleschi ou de Condivi rédigeant celle de Michel-Ange.

Le grand rival de Cellini, Baccio Bandinelli, reste très fidèle à la tradition des livres de famille lorsqu'il rédige son *Memoriale*, ne serait-ce qu'en s'adressant à ses fils par exemple⁸¹. Ce n'est au contraire pas le cas de Cellini, qui instaure un dialogue avec des lecteurs anonymes en dehors du cercle familial. Pour Cellini il s'agit en effet moins de se projeter dans le futur et de transmettre des valeurs à ses descendants que d'ancrer son autobiographie dans le présent – et de ce point de vue, le fait qu'il interrompe brusquement son récit, à un moment où son ressentiment vis-à-vis du duc Côme le plaçait dans une position intenable de courtisan hostile à son mécène, est particulièrement significatif⁸². Cellini se place d'ailleurs moins en héritier de ses ancêtres qu'en fondateur d'une lignée, puisque, plaçant son talent artistique – sa « vertu » (« *virtù* ») – au-dessus de la position sociale de ses aïeux, il affirme même avoir anobli sa famille (p. 84).

Dépassant la tradition des livres de famille, Cellini choisit donc l'autobiographie, comme le fait le sculpteur Raffaello Sinibaldi da Montelupo aux côtés de qui il combat pendant le sac de Rome (p. 343). Si le *Frammento autobiografico* rédigé par ce dernier et la *Vita* sont deux récits rétrospectifs

77. Publiés par M. Vannucci, *Benvenuto Cellini « maladetto fiorentino »*, Rome, Newton Compton Editori, 1990.

78. Ce *ricordo* est signalé en note par E. Camesasca dans l'édition de la *Vita* que nous citons, p. 619.

79. Sur les livres de famille, voir A. Cicchetti, R. Mordenti, « La scrittura dei libri di famiglia » dans A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana*, Turin, Einaudi, 1984, vol. 3 : *Le forme del testo*, 2 : *La prosa*, p. 1117-1159.

80. Voir à ce propos A. Cicchetti, « La Vita di Benvenuto di M^o Giovanni Cellini fiorentino scritta (per lui medesimo) in Firenze » dans A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana*, Turin, Einaudi, 1993, vol. 3 : *Le opere*, p. 541-561.

81. B. Bandinelli, *Memoriale* dans P. Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Turin, Einaudi, 1979, vol. VI : *L'artista*, p. 1359-1411.

82. Voir à ce sujet les observations de N. Borsellino, « Cellini scrittore » dans *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, art. cité, p. 17-31.

qui s'appuient sur la mémoire, le but qu'ils poursuivent est néanmoins radicalement différent. Car autant Sinibaldi confère une valeur pédagogique au récit de sa vie⁸³, autant Cellini ne se raconte que pour mettre en valeur sa personne et informer de sa propre grandeur.

Deuxième particularité de la *Vita*, alors que les différents écrits que nous avons évoqués se développent en marge de la création artistique, l'art et l'écriture sont pour Cellini totalement indissociables⁸⁴, comme le montre la signification ambivalente du terme « profession » (*professione*).

Souvent, ce mot évoque les différentes activités exercées par le personnage Benvenuto dans la *Vita*. Il est par exemple question des « différentes professions » (« *diverse professioni* ») pour indiquer les nombreuses techniques employées pour faire des monnaies et des médailles (p. 138-139) et de la « profession » (« *professione* ») pour désigner la gravure des manches de poignards (p. 253). C'est encore ce même terme que le pape Paul III emploie pour absoudre Benvenuto du meurtre de Pompeo de' Capitaneis, parce que son talent artistique le place au-dessus du commun des mortels : « Sachez que les hommes tels que Benvenuto, uniques dans leur profession, n'ont pas à se soumettre aux lois⁸⁵ » (p. 265). Plus largement, la « profession » de Benvenuto est aussi son « talent » comme le suggère François I^{er} lorsqu'il déclare « avoir fait venir d'Italie le plus grand homme jamais né, doué pour de si nombreuses professions⁸⁶ » (p. 499).

Mais la « profession » de Benvenuto ne renvoie pas seulement à ses compétences artistiques et à la place qu'elles lui font occuper dans la société. Elle évoque aussi la position de Cellini en tant que narrateur de la *Vita*. Cellini emploie en effet ce mot à chaque fois qu'il affirme ne pas vouloir s'éloigner de son projet initial, à savoir raconter sa propre vie. La « *professione* » renvoie alors au verbe *professare*, qui signifie « déclarer publiquement ». Lorsque Cellini insiste sur le fait que « sa profession [n'est] pas celle d'un historien⁸⁷ » (p. 179), il définit le statut d'une œuvre littéraire,

83. « [...] ceux qui me liront, s'ils existent un jour, pourront trouver une grande aide quand ils se retrouveront dans des situations semblables ou différentes » « [...] coloro che legeranno, se mai ne sarà alcuno, potrà darli non poco aiuto quando o in simili [casi] o altri si ritroverà » (R. Sinibaldi da Montelupo, *Frammento autobiografico* dans M. Guglielminetti, *La Vita di Benvenuto Cellini*, Turin, Giappichelli, 1974, p. 103).

84. A. Biancofiore, « Benvenuto Cellini artiste-écrivain : entre le dire et le faire »..., art. cité, p. 7-11. C'est le cas également dans l'ouvrage composé par Lorenzo Ghiberti à partir de 1447, mais la dimension autobiographique y est réduite à la portion congrue dans un livre essentiellement technique qui aborde de façon très précise et approfondie des thèmes spécifiques à l'art telles que la théorie de la vision, l'anatomie ou la théorie de la proportion. Voir L. Ghiberti, *I commentarii*, L. Bartoli (éd.), Florence, Giunti, 1998.

85. « *Sappiate che gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da essere ubrigati alla legge* ».

86. « [...] aver cavato di Italia il maggior uomo che nascessi mai, pieno di tante professione ».

87. « [...] non facendo professione di scrivere istorie ».

son autobiographie, dont il refuse l'infléchissement vers la chronique historique. La « profession » de Cellini est donc ici l'acte d'énonciation qui est à l'origine du texte de la *Vita*.

Or, au moment du sac de Rome le mot « *professione* » peut faire allusion aussi bien à l'art qu'il exerce habituellement qu'au récit qu'il dicte dans son atelier :

Tandis que je continuais à faire marcher sans trêve mon artillerie pendant un mois entier que nous restâmes assiégés dans le Château, il m'est arrivé de nombreux très grands malheurs tous dignes d'être racontés; mais comme je ne veux pas être trop long, ni m'écarter trop en dehors de ma profession, je passerai sous silence la plupart d'entre eux⁸⁸. (p. 168)

Il y a ici deux plans. D'une part, la profession relève du récit : le personnage Benvenuto n'est pas un artilleur, c'est un artiste, un orfèvre et bientôt un sculpteur; d'autre part, la profession appartient à la narration, à l'acte d'énonciation : le narrateur Cellini ne veut pas parler de tout et il entend respecter ce choix narratif du début à la fin de son autobiographie.

Il en va de même lorsque le narrateur se justifie d'avoir raconté dans le détail une de ses prouesses militaires, tout en annonçant qu'un tel récit n'est plus dans ses intentions :

Comme cet incident eut des conséquences très importantes, j'ai voulu le raconter pour ne plus avoir à le faire, parce que ce n'est pas là la profession qui me pousse à écrire : car si je voulais embellir ma vie avec ce genre de choses, il me resterait trop à dire⁸⁹. (p. 176)

Cette déclaration peut être lue de deux façons différentes mais complémentaires. Cellini peut vouloir dire que s'il raconte encore ses exploits, il s'éloignera de la ligne qu'il s'est fixée au niveau de l'énonciation, à savoir ne pas se perdre en détails excessifs; mais il peut aussi rappeler qu'il est poussé au récit non pas par la profession à laquelle il fait allusion, celle d'artilleur, mais par une autre profession, celle d'artiste. C'est donc bien l'art qui pousse Cellini à prendre la parole. De plus, la création plastique et la création poétique lui procurent autant de satisfaction l'une que l'autre : lorsqu'à sa sortie de prison Benvenuto reprend des forces chez le cardinal de Ferrare, il s'efforce « de [se] rappeler [son] art » en même temps qu'il

88. « *Seguitando di esercitar le mie artiglierie continuamente, per mezzo di esse in un mese intero che noi stemmo nel Castello assediati, mi occorse molti grandissimi accidenti degni di raccontargli tutti; ma per non voler essere tanto lungo, né volermi dimostrare troppo fuor della mia professione, ne lascerò la maggior parte.* »

89. « *Questo caso tale, per esser di tanta importanza seguito, lo ho voluto contare per far fine a questo, perché non sono nella professione che mi muove a scrivere: ché se di queste cose tale io volessi far bello la vita mia, troppe me ne avanzeria da dire.* »

prend « un très grand plaisir à retranscrire le [...] *capitolo* » qu'il a composé en prison⁹⁰ (p. 409).

Le personnage Benvenuto possède des qualités oratoires maintes fois mises en valeur. Il se voit par exemple promettre cinq cents écus d'or par l'empereur Charles Quint après avoir parlé « de différentes choses toutes vertueuses et plaisantes » (p. 310) alors que Durante Duranti avait déclenché l'hilarité du souverain parce qu'il s'était exprimé « d'une façon si disgracieuse et avec certains mots de son jargon de Brescia, sa langue faisant des nœuds dans sa bouche à un point qu'on n'a jamais vu ni entendu pire que cela⁹¹ » (p. 309). Mais il n'en va pas de même pour le narrateur Cellini. Car si la nature l'a poussé à apprendre le dessin (p. 100), en revanche il n'a pas appris à maîtriser la langue écrite. Lui-même a reconnu cette faiblesse dans une lettre adressée à Benedetto Varchi en janvier 1546, au moment où il a participé au débat sur la comparaison entre la peinture et la sculpture : « Je saurais bien mieux dire les raisons de cet art de si grande valeur en parlant plutôt qu'en écrivant car je suis un mauvais orateur et un écrivain encore pire⁹² », et c'est la raison pour laquelle il a soumis le manuscrit de son autobiographie au jugement de son ami lettré Benedetto Varchi.

L'ignorance littéraire de Cellini constitue d'ailleurs, comme on le sait, un reproche qui lui a souvent été fait, de Cocchi qui soulignait dans sa préface à la première édition de la *Vita* que le style de Cellini n'obéit pas toujours aux règles établies et n'échappe pas à quelques « négligences » (« *negligenze*⁹³ »), à Raffaello Fornaciari qui en 1874 constatait que l'ouvrage était « incorrect pour ce qui est des règles grammaticales et de la structure de la période⁹⁴ », en passant par Baretti qui le jugeait « très doué pour les arts du Dessin [...] bien que sans aucun vernis de littérature⁹⁵ ».

90. « [...] di ricordarmi dell'arte mia » « grandissimo piacere di riscrivere questo [...] capitolo ».

91. « [...] di diverse cose tutte virtuose e piacevole » « con tanto isgraziato modo e con certe sue parole bresciane, annodandosigli la lingua in bocca, che mai si vidde e sentì peggio ».

92. « Molto meglio saprei dir le ragioni di tanta valorosa arte a bocca, che a scriverle, sì per esser io male ditatore, e peggio scrittore » (B. Cellini, *Lettere* dans *Opere*, art. cité, p. 1002). Ce passage est cité par C. Vecce, « Cellini, le parole e le cose », *Chroniques italiennes* web16, art. cité, p. 6.

93. G. Palamede Carpani (éd.), *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta*, Milan, Società Tipografica de' classici italiani, 1806, p. X-XI.

94. « [...] Scorretto nelle regole grammaticali e nella tessitura del periodo » (R. Fornaciari, *Disegno storico della letteratura italiana. Lezioni di Raffaello Fornaciari*, Quarta edizione con qualche miglioramento, Florence, Sansoni, 1881, p. 84. Cité par P. Simon, « La vita di Benvenuto Cellini dans les histoires de la littérature italienne au XIX^e siècle », *Chroniques italiennes* web16, art. cité, p. 13).

95. « [...] bravissimo nell'arti del Disegno [...] abbenchè senza alcuna tinta di letteratura egli stesso » (G. Palamede Carpani (éd.), *Vita di Benvenuto Cellini...*, art. cité, p. XII).

Bref, Cellini est un artiste, pas un écrivain, quel que soit son plaisir (ou son talent) à manier la parole⁹⁶. Dans l'édition qu'il propose en 1806, Palamede Carpani ne manque pas d'insister sur ce point :

il me semble que le lecteur ne doit jamais oublier que ce livre, même s'il est rempli de beautés stylistiques et d'exquises fioritures linguistiques, est le travail d'un artiste. Bien que doué d'une grande intelligence et d'une imagination extraordinaire, il n'avait absolument pas d'éducation littéraire dans les règles, et sans avoir jamais reçu aucune règle de grammaire, il écrivait dans la langue que parlait le peuple de Florence et de Rome en ces temps-là, avec les mêmes idiotismes et le même désordre⁹⁷.

Notre hypothèse est cependant que la description littéraire de ses œuvres d'art permet à Cellini non seulement de mettre en valeur son propre talent d'artiste, mais aussi de proclamer, sinon la supériorité, du moins l'égalité entre l'art et la littérature. La *Vita* deviendrait alors une sorte de manifeste pour défendre la noblesse de l'art.

Nous avons vu que Benvenuto Cellini a reçu une formation en dessin. Or cette matière, pourtant considérée comme la plus noble des arts mécaniques, était traditionnellement méprisée, comme en témoignent les textes des pédagogues. Vegio da Lodi peut ainsi dire que

en ce qui concerne le dessin nous n'entendons guère nous attarder sur ce point, parce qu'au jour d'aujourd'hui il n'est pas grandement considéré parmi les arts libéraux⁹⁸.

Quant à Vergerio, il constate que

le dessin au jour d'aujourd'hui n'est habituellement pas considéré comme un art libéral, si ce n'est peut-être en ce qui concerne l'écriture (l'écriture est aussi un dessin) ; pour le reste il appartient aux peintres⁹⁹.

96. Nous ne prenons pas position ici sur la qualité littéraire de la *Vita* : les travaux de Maier et d'Altieri Biagi (que nous avons cités plus haut) et avant eux ceux de Carrara (E. Carrara, « Manierismo letterario in Benvenuto Cellini », *Studi romanzi*, XIX (1928) p. 171-200) ont en effet largement souligné l'attention que Cellini prêtait à la langue et à la construction de son texte. Nous insistons simplement sur sa formation et sur le fait que l'art est au cœur de son autobiographie.

97. « [...] parmi che il lettore non si debba mai dimenticare, che questo libro per quanto abbondi di bellezze di stile e di squisiti fiori di lingua, è lavoro di un artista, che quantunque dotato di molto ingegno e di fantasia straordinaria, era sprovvisto affatto di regolare educazione letteraria, e senza aver mai avuto precetti di grammatica alcuna, scriveva colla lingua, cogli idiotismi e collo stesso disordine, con cui favellava a que' tempi il volgo di Firenze e di Roma ». (G. Palamede Carpani [éd.], *Vita di Benvenuto Cellini...*, art. cité, p. XVIII.)

98. « Quod ad figurativam vero pertinet, non multum instamus, quod nec multum nunc inter liberales artes habeatur » (M. Vegio da Lodi, *De educatione liberorum et eorum claris moribus* dans E. Garin (éd.), *Il pensiero pedagogico dell'umanesimo*, Florence, Giuntine-Sansoni, 1958, p. 194.)

99. « Designativa [...] nunc in usu non est pro liberali, nisi quantum forsitan ad scripturam attinet, (scribere namque et ipsum est protrahere atque designare), quoad reliqua vero penes pictores resedit. » (P. P. Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* dans *ibid.*, p. 132.)

Et ce n'est pas un hasard si le père de Cimabue aurait préféré que son fils étudie les lettres¹⁰⁰, tout comme celui de Michel-Ange avait réagi violemment devant le goût de son fils pour la peinture¹⁰¹.

L'idée que les artistes n'étaient pas que de simples techniciens s'était toutefois développée chez les humanistes et avait abouti en 1563 à la création de l'*Accademia del Disegno*. Donner aux artistes leur propre académie, comme les lettrés avaient eu la leur en 1541 lors de la fondation de l'*Accademia fiorentina*, c'était marquer qu'ils ne dépendaient plus des arts mécaniques¹⁰², ces arts serviles qui transforment la matière.

Cette prise de position ne concernait toutefois pas encore les sculpteurs, souvent dépréciés, y compris dans le milieu artistique, par rapport aux peintres à cause de la dimension physique que comportait leur travail¹⁰³ et réprouvés par les ecclésiastiques pour leur culte du corps. Or, pour Cellini au contraire, « la sculpture est vingt fois plus grande et plus digne que la peinture¹⁰⁴ » et la peinture « n'est que l'ombre de la sculpture, sa mère¹⁰⁵ ». Alors que les tableaux peints sont réalisés en huit jours, une sculpture exige une année entière ; alors que la surface d'un tableau est plane, la sculpture est en relief tout comme le sont les créations de Dieu, et elle offre ainsi plusieurs points de vue différents¹⁰⁶ ; en outre, fait-il remarquer à Varchi, un sculpteur doit avoir une connaissance encyclopédique pour pouvoir représenter différents personnages¹⁰⁷.

Aussi la *Vita* est-elle aussi le récit d'une quête, celle d'un orfèvre qui veut accéder au rang de sculpteur¹⁰⁸. Ainsi, tandis que Benvenuto vient de

100. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Turin, Einaudi, 1991, vol. 1, p. 103.

101. M. L. Altieri Biagi, *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pise-Rome-Venise-Vienne, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, p. 135.

102. Sur cette question, voir S. Bracciali, A. d'Alessandro, « L'accademia dell'arte del disegno di Firenze: prime ipotesi di ricerca » dans *La nascita della Toscana* (convegno di studi per il IV centenario della morte di Cosimo I de' Medici), Florence, Olschki, 1980, p. 128-158. Sur la fondation de l'Accademia fiorentina, voir M. Plaisance, *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Rome, Vecchiarelli, 2004.

103. M. Pepe, « Il "paragone" tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale », *Cultura e scuola*, avril 1969, p. 120-131.

104. « [...] essere venti volte maggiore e più degna la scultura della pittura » (B. Cellini, *Trattato della scultura* dans *Opere*, art. cité, p. 852).

105. « [...] la pittura non sia altro che l'ombra della sua madre scultura » (B. Cellini, *Discorso di messer Benvenuto Cellini cittadino fiorentino scultore eccellente sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori circa il luogo destro stato dato alla pittura nelle esequie del gran Michelagnolo Buonarroti*) dans *ibid.*, p. 864).

106. *Ibid.*, p. 865-866. Voir aussi B. Cellini, *Sonetti intorno alla disputa di precedenza fra la scultura e la pittura* dans *ibid.*, p. 881-895. Pour des observations techniques sur ce point, voir E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 258-260.

107. B. Cellini, *Lettere* dans *Opere*, art. cité, p. 1004.

108. Voir à ce propos les remarques de T. Golsenne, « L'homme qui sculptait à coups de canon. La pensée ornementale de Cellini », *Chroniques italiennes web16*, art. cité, p. 6-8.

faire ses toutes premières preuves en orfèvrerie, Cellini fait dire à Torrigiani à son propos que sa façon de travailler ainsi que ses dessins «sont plus ceux d'un sculpteur que d'un orfèvre¹⁰⁹» (p. 104). Mais si Benvenuto manifeste son désir de faire autre chose que des bijoux dès après le sac de Rome (p. 186), ce n'est toutefois qu'à la fin de son récit qu'il parvient à la reconnaissance suprême, celle du maître incontesté, le «très divin» («*divinissimo*») Michel-Ange, qui le définit comme sculpteur et non plus seulement comme orfèvre après avoir découvert le buste de Bindo Altoviti :

mon cher Benvenuto, je vous ai considéré pendant des années comme l'orfèvre le plus grand qu'on n'ait jamais connu ; et maintenant je vous considérerai comme un sculpteur tout aussi remarquable¹¹⁰. (p. 577)

Désormais reconnu «vieux sculpteur» («*scultor vecchio*») au lieu du «nouveau sculpteur» («*scultor nuovo*») qu'il était aux yeux de ses rivaux jaloux (p. 548), Benvenuto Cellini peut légitimement élaborer un texte autour de ses créations artistiques et raconter comment s'est révélé au grand jour son talent de sculpteur.

Cependant, la poésie, et par extension, la littérature, continuait à être considérée comme supérieure à la peinture, et *a fortiori* à la sculpture¹¹¹. Même l'artiste reconnu qu'est Baccio Bandinelli regrette encore à la moitié du xvi^e siècle de ne pas pouvoir accéder à l'immortalité grâce à l'écriture, faute de talent littéraire ; les termes qu'il emploie suggèrent bien la supériorité des arts libéraux sur les arts mécaniques :

j'ai composé et écrit d'autres œuvres, pour la plupart de ma main [...] et je vous assure en conscience, que, si ce n'avait été la dure nécessité, en plus de mon inclination, j'aurais eu beaucoup plus de plaisir, au lieu de manier le burin, à m'immortaliser par la plume, car c'est un art vraiment pur et libéral¹¹².

D'autres artistes cependant, Léonard de Vinci le premier, défendaient farouchement la supériorité de l'art, et plus exactement de la peinture, sur la poésie, mais aussi sur la musique et la sculpture¹¹³. Cellini partage ce point de vue, mais en faveur de la sculpture évidemment. Par exemple, s'il souligne dans la *Vita* que Pietro Bembo était «un lettré très talentueux

109. «[...] son più da scultore che daorefice».

110. «[...] Benvenuto mio, io v'ho conosciuto tanti anni per il maggioreoreficie che mai ci sia stato notizia; e ora vi conoscerò per scultore simile».

111. M. Pepe, «Il "paragone" ...», art. cité, p. 122. Voir aussi sur cette question A. Blunt, *La théorie des arts en Italie 1450-1600*, Paris, René Julliard, 1962, p. 75-86.

112. «[...] ho composto e scritto altre opere la maggior parte di mia mano [...] assicurandovi in coscienza mia, che, se non fussi stata, oltre la inclinazione, la dura necessità, avrei avuto molto più gusto, che adoperando il ferro, immortalarmi con la penna, come studio veramente ingenuo e liberale» (Cité par M. Pepe, *ibid.*, p. 122).

113. Voir à ce propos R. W. Lee, *Ut pictura Poesis...*, art. cité, p. 156-160.

et un poète hors pair», c'est pour mieux dire ensuite qu'il « ne connaissait absolument rien à [s]a profession¹¹⁴ » (p. 320) – une façon implicite de minimiser l'absence de talent littéraire chez Benvenuto. Surtout, contrairement à Bandinelli qui regrette de ne pas laisser une trace de lui-même à l'aide de mots, c'est grâce au *Persée* que Benvenuto espère devenir immortel : « avant de mourir je donnerai un tel aperçu de moi au monde, que nombreux en seront émerveillés¹¹⁵ », annonce-t-il à son entourage qui vient de lui annoncer l'échec catastrophique de la fusion (p. 570).

Ce défi pourrait toutefois s'appliquer aussi à la *Vita*, à qui Cellini donne un statut littéraire à la fin de son récit¹¹⁶. Faisant allusion à un des personnages rencontrés par Benvenuto, le médecin Guido Guidi, Cellini se définit en effet comme auteur et met en scène son propre statut d'écrivain :

m'étant aperçu que le récit de ma vie n'allait pas bien sans lui, j'en ai parlé au milieu de mes grands malheurs, de sorte que de la même façon que dans la vraie vie il m'avait réconforté et aidé, je fasse ici mémoire de cette bonne chose¹¹⁷. (p. 462)

Bien que se reconnaissant dépourvu de talent littéraire, Cellini compose donc son autobiographie. Notre hypothèse selon laquelle il passerait par l'écriture pour défendre son art peut sembler paradoxale, puisqu'il s'agit pour lui de défendre la supériorité de l'art sur l'écriture justement. Mais Cellini exploite les vertus du texte pour mieux exalter celles de l'image. La description littéraire de ses œuvres d'art constituerait précisément un moyen de glorifier et d'immortaliser son talent artistique. D'ailleurs, n'a-t-il pas remarqué qu'un sculpteur doit connaître les lettres s'il veut représenter un orateur ?

Son « dire » serait dès lors un *faire voir* ; car même si la *Vita* n'est pas publiée du vivant de Cellini, il ne fait aucun doute que son texte n'est pas réservé au secret : ainsi veut-il « faire connaître aux autres » (« *far sapere agli altri* », p. 82) ses origines nobles. De la même façon, il veut faire connaître ses œuvres d'art, moins pour les présenter, puisque ses contemporains y avaient accès¹¹⁸, que pour en vanter les qualités.

114. « [...] *grandissimo innelle sue lettere e innella poesia in superlativo grado* » « di questa mia professione [...] non intendeva nulla al mondo ».

115. « [...] *innanzi che io muoio lascerò di me un tal saggio al mondo, che più d'uno ne resterà maravigliato* ».

116. Maier voit même la *Vita* comme le « deuxième Persée » de Cellini. B. Maier, *Umanità e stile...*, art. cité, p. 41.

117. « [...] *avvedutomi poi che la mia Vita non istà bene senza lui, l'ho commesso infra questi mia maggior travagli, acciò che sì come là e' m'era conforto e aiuto, qui mi faccia memoria di quel bene* ».

118. Il n'est que de penser à l'exposition du *Persée* en 1554 sur l'actuelle place de la Seigneurie. Voir la *Vita* p. 602.

Lorsque Cellini décrit ses œuvres d'art, il énonce en effet un jugement de valeur qui magnifie son talent technique et esthétique, qu'il estime souvent exceptionnel. Il souligne par exemple le caractère unique de la technique qu'il a appliquée pour une de ses monnaies, technique que seul un public averti est en mesure d'apprécier :

Ce fut la première pièce où une tête de face était faite en très faible relief sur l'argent ; et cette difficulté n'apparaît qu'aux yeux de ceux qui excellent dans cette profession¹¹⁹.
(p. 279)

Surtout, il y a toujours dans la *Vita* une surenchère qui conduit Benvenuto à se dépasser, encore et toujours. Car ses œuvres sont non seulement des chefs-d'œuvre, mais ce sont toujours, aussi, des œuvres plus belles que toutes celles qu'il a créées jusqu'alors, comme la médaille de Pietro Bembo qui lui semble « la plus belle œuvre qu'[il] avai[t] jamais faite¹²⁰ » (p. 321). Ses créations sont aussi les plus belles que celles que les personnages qui l'entourent aient jamais vues ; lorsque François I^{er} découvre l'aiguière et le bassin, il affirme ainsi que « jamais [il] n'avai[t] vu une chose qui le frappe autant¹²¹ » (p. 431).

Même les louanges que reçoit Benvenuto sont marquées par le superlatif : « il me loua plus démesurément qu'on n'a jamais loué un de mes pairs¹²² » (p. 441), souligne-t-il fièrement. Cette démesure atteint son paroxysme au moment où le roi de France découvre le modèle de la salière ; les qualificatifs terrestres ne suffisent plus à exprimer son émotion esthétique et il a recours au divin : « C'est cent fois plus divin que je ne l'aurais jamais imaginé¹²³. » (p. 444)

Une telle appréciation n'a rien d'étonnant si l'on songe que Benvenuto a été donné par Dieu à ses parents, est fils de prophète (p. 92), a été protégé à plusieurs reprises par Dieu (p. 107, p. 119 ou p. 517) et surtout que son talent lui vient de Dieu (p. 139). Une fois ceint de l'auréole divine après une période de pénitence en prison, il peut d'ailleurs devenir sculpteur. « Par le moyen de l'écriture, la sculpture peut cesser d'être une profession pour devenir une prédestination¹²⁴. »

La *Vita*, qui rassemble en un seul espace toutes les œuvres de Cellini, devient ainsi l'instrument de sa renommée. Car l'admiration éprouvée par

119. « Questo fu la prima moneta con la testa in faccia in tanta sottigliezza di argento, che mai si facessi; e questa tale difficoltà non apparisce, se none agli occhi di quelli che sono eccellenti in cotal professione. »

120. « [...] la più bella opera che io facessi mai ».

121. « [...] io non viddi mai cosa che mi movessi più grandemente che questa ».

122. « [...] mi lodò più smisuratamente che mai si lodassi uomo par mio ».

123. « Questo è cosa molto più divina l'un cento, che io non avrei mai pensato. »

124. C. Lucas, « L'artiste et l'écriture... », art. cité, p. 71.

les personnages de la *Vita* devant les créations plastiques de Benvenuto fonctionne comme une mise en abyme de l'admiration que les descriptions poétiques sont censées susciter chez le lecteur.

Comme nous l'avons déjà remarqué, les descriptions des œuvres composées par Cellini deviennent en effet elles-mêmes des œuvres d'art, littéraires cette fois-ci. C'est alors à l'écrivain de faire ses preuves et de se montrer digne de l'artiste, au texte de se montrer à la hauteur de l'œuvre d'art. François Lecerle écrit à ce propos que l'*ekphrasis* « arrache la peinture à sa position ancillaire¹²⁵ ». Cette formule pourrait être appliquée aux liens qui unissent la création littéraire et la création plastique dans la *Vita*. Car en décrivant un sceau composé pour le pape Paul III, Cellini parvient même à suggérer que l'art peut se substituer à la parole :

[...] j'y gravai en creux deux petites scènes : saint Jean prêchant dans le désert et saint Ambroise chassant les Ariens, représenté sur un cheval et un fouet à la main¹²⁶. (p. 410)

De la même façon que le texte rend intelligible une œuvre sensible, l'art peut donc raconter en rendant sensible une idée abstraite qui lui préexiste.

Leonard de Vinci déplorait en ces termes l'incapacité des peintres à décrire et à célébrer leurs œuvres :

Vous avez classé la peinture parmi les arts mécaniques. Certes, si les peintres étaient aussi aptes que vous à chanter les louanges de leurs œuvres par l'écriture, je crois qu'elle ne subirait pas un nom aussi vil¹²⁷.

Or, Cellini, en décrivant ce qu'il montre et en montrant ce qu'il décrit, illustre au contraire sa capacité à « chanter les louanges de [ses] œuvres ». L'*ekphrasis*, en tant qu'élément littéraire de son auto-portrait, devient dès lors un hymne à sa propre gloire artistique. Manifestation de son talent, la description poétique de ses œuvres plastiques lui permet aussi de revendiquer une place au sein de « la très divine école » florentine (« *divinissima scuola* », p. 613). Car sa capacité à créer est l'essence même de son identité, comme le suggère un passage de la *Vita*. Alors qu'un de ses amis

125. F. Lecerle, *La Chimère...*, art. cité, p. 21.

126. « [...] intagliai dua istoriette in cavo: ché l'una fu quando san Giovanni predicava nel deserto, l'altra quando sant'Ambruogio scacciava quelli Ariani; figurato in su 'n un cavallo con una sferza in mano ».

127. « Voi [i poeti] avete messa la pittura fra le arti meccaniche. Certo, se i pittori fossero atti a laudare con lo scrivere le opere loro come voi, credo non giacerebbe in così vile cognome. » (Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, cité par M. Pepe, « Il "paragone" ... », art. cité, p. 123.)

d'enfance, Giannotto Giannotti, feint, par jalousie, de ne pas le reconnaître, Benvenuto lui lance : « j'espère que mes mains diront qui je suis sans qu'il y ait besoin de ton aide¹²⁸ » (p. 109). Privé de la parole par cet homme qui ne veut pas communiquer avec lui, Benvenuto compte sur son talent : il ne peut pas « dire » mais il peut « faire ». Ainsi les créations de Cellini parlent-elles pour lui en révélant la nature profonde de son être.

Par ailleurs, Cellini résume mieux que quiconque le sens de son autobiographie lorsqu'il évoque son « art, qui l'a poussé à écrire¹²⁹ » (p. 137). Autrement dit, sans la création plastique, la création littéraire n'aurait pas existé, preuve que l'art préexiste à la poésie ! En revendiquant cette supériorité de l'image sur le texte, de la représentation visuelle sur le discours, Cellini élève la sculpture au rang d'art libéral.

128. « [...] spero che le mane mia sieno tali, che senza il tuo aiuto diranno quale io sia ».

129. « [...] l'arte mia, quale è quella che m'ha mosso a questo tale iscrivere ».