

DOSSIER MONOGRAFICO

ARTICOLI

La maïeutique de l'exil, 1540. Naissance bellifontaine d'un sculpteur toscan : Benvenuto Cellini

di Véronique MERIEUX

Université de Nice Sophia Antipolis, Membre de l'Université Côte d'Azur

DOI 10.26337/2532-7623/MERIEUX

Riassunto : L'articolo analizza nella celebre autobiografia di Benvenuto Cellini le tre tappe del processo d'identificazione dell'orefice alla propria identità di scultore, dalla partenza da Roma nel 1540 all'esilio parigino di cinque anni al servizio di Francesco fino al ritorno fiorentino nel 1545. L'articolo osserva i meccanismi complessi della metamorfosi avviata dall'esilio e la successiva identificazione dell'artista alla propria identità di scultore compiutasi a Firenze dalla statua del *Perseo*.

Abstract: Benvenuto Cellini arrived in Fontainebleau in 1540 at the François Ier's court, as a simple silversmith and medalmaker. The hostility he met upon his arrival motivated his ambition to stand out as a sculptor of large format. His autobiography narrative delivers us the complex mechanisms of this painful fulfillment sketched during and because of his exile, and which only his *Perseus* in Florence his native city achieved.

Keywords: Cellini - Fulfillment - Fontainebleau

Sommario: Introduction – En chemin vers l'identité de sculpteur : l'étape avortée premier voyage vers la France – Le préalable de l'incubation du sculpteur dans le vase clos carcéral romain – La poursuite heureuse du processus de gestation : l'installation française révélatrice d'un autre lui-même – Les limites du sculpteur en herbe confronté au contexte parisien – L'identification ultime : la naissance concomitante dans la douleur du Persée et du sculpteur – Conclusion – Bibliographie

Saggio ricevuto in data 2 maggio 2017 – Versione definitiva ricevuta in data 23 dicembre 2018

Introduction

Lorsqu'en 1540, Benvenuto Cellini quitte Rome pour Fontainebleau à l'invitation de François Ier, il n'est encore qu'un simple et talentueux orfèvre cantonné à la fabrication de vases, chandeliers et médailles au service de Paul III. Parti une première fois en France en 1537, puis soupçonné à son retour à Rome de vol et emprisonné en 1538 au château Saint-Ange, son second départ suit immédiatement ses deux années d'incarcération. Le récit que Cellini nous livre dans sa célèbre autobiographie¹ de la douloureuse expérience de son emprisonnement romain, apparaît comme celui d'une radicale mue, d'une "incarcération libératrice" à la paradoxale vertu maïeutique. Ce récit préfigure à nos yeux la profonde et imminente métamorphose française de simple orfèvre à sculpteur, dont l'exil parisien qui suit son emprisonnement sera le catalyseur et dont le récit autobiographique fait état.

C'est en effet dès sa sortie de prison que Cellini, comme délesté de sa dépouille d'orfèvre, prend en 1540 le chemin de la cour de François Ier où officient déjà le Rosso et Primatice.

¹ B. CELLINI, *La Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze* (1558), Einaudi, Torino, 1973.

Amorcé par la métamorphose carcérale, le processus de transformation de l'artiste se poursuivra à la faveur de la nouvelle dynamique artistique de la société parisienne qui l'accueille. C'est là, dans un relatif isolement de ses compatriotes installés à Fontainebleau et stimulé par les commandes royales sur lesquelles nous reviendrons que l'artiste débute, sans toutefois l'accomplir, sa transformation en sculpteur de grand format et inaugure une carrière de sculpteur dont la réalisation du *Persée* viendra postérieurement confirmer à Florence la concrétisation.

En prenant pour objet les récits successifs de son incarcération romaine puis de sa confrontation à l'exil français et de son retour toscan, notre étude examinera les mécanismes complexes qui cisèlent dans l'autobiographie de Cellini les contours de sa figure naissante de sculpteur. Précisons qu'il ne s'agira pas ici de vérifier la véracité des dires de Cellini relatifs à ses séjours. La critique littéraire a déjà amplement exploré les liens existant entre la construction romanesque² du récit de mémoire de l'artiste et le démenti rigoureux de l'histoire qui vient parfois contredire sa véracité, révélant la fréquente rupture chez Cellini du

² A. BIANCOFIORE, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l'homme à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2000.; C. TERREAUX-SCOTTO, *Les nouvelles dans la Vita de Benvenuto Cellini*, « Cahiers d'études italiennes », 10 (2010), pp. 129-155.

pacte autobiographique défini par Lejeune³. Les travaux d'historiens ont par ailleurs tour à tour contesté (Limier⁴) ou, plus récemment, partiellement attesté la véracité des dires de l'artiste (Pope Henessy⁵, Calamandei⁶, Jestaz⁷).

Nous nous intéresserons à la reconstitution autobiographique que l'artiste nous livre de son exil à la cour de France, mais notre curiosité se focalisera principalement sur sa perception du "déplacement" qu'il peine à opérer alors vers son identité de sculpteur en herbe et sur les défaillances que seul le défi du retour en terre toscane permettra de résoudre. Nous observerons ainsi les étapes de l'itinéraire décrit, telles que formulées par l'artiste, vers sa finale transformation libératrice. La première étape observée sera celle de la dislocation romaine et carcérale de son identité première d'orfèvre. Nous y constaterons que Cellini nous rend alors témoin d'une première transfiguration, préalable à celle dont le séjour de 4 ans à Paris constituera la seconde étape. Nous observerons ensuite l'accomplissement artistique que l'artiste dit vivre à la faveur de l'exil français auquel il est contraint par la défiance de ses mécènes italiens. C'est dans le récit de cette expatriation "palliative" que nous en décèlerons

³ P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

⁴ L. DIMIER, *Benvenuto Cellini à la cour de France*, in « Revue archéologique », 32, Paris, (1898), pp. 241- 276.

⁵ J. POPE-HENESSYJ, *Benvenuto Cellini*, Paris, Hazan, 1985 [or. anglais 1949].

⁶ « Il serait aisé de conduire dans cette documentation une sorte de vérification systématique de la véracité de la *Vita*, qui trouverait dans ces documents beaucoup plus de confirmations que de démentis. », P. CALAMANDREI, *Scritti inediti celliniani*, Florence, Nuova Italia, 1971.

⁷ B. JESTAZ, *Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545)*, in « Bibliothèque de l'école des chartes », Paris-Genève, Librairie Droz, Volume 161, 1, (2003). pp. 71-132.

les paramètres complexes et les perceptibles failles de son accomplissement. Ce seront enfin les mécanismes de l'affirmation de son identité de sculpteur, ébauchée mais inachevée dans l'exil, et avérée lors du retour en Toscane qui occuperont le dernier temps de notre étude. L'identité de sculpteur de Cellini s'affirmera ainsi au terme de notre étude non comme une donnée avérée dès son déplacement en France mais comme le fruit d'un long et progressif processus d'identification⁸ dont l'exil ne fut pour l'artiste qu'un puissant révélateur.

En chemin vers l'identité de sculpteur : l'étape avortée premier voyage vers la France.

Avant que de cheminer vers cet autre lui-même et de rencontrer son identité de sculpteur à l'occasion de la fonte du *Perseé*, il fallait à Cellini se délivrer de son enveloppe première d'orfèvre pour entamer son long processus d'"identification". Ce terme, emprunté au sociologue Daniel Fassin, cristallise le paradoxal cheminement que l'individu doit emprunter pour résoudre les potentialités multiples de son identité, située au carrefour de celle qu'il revendique, de celle à laquelle il est assigné et de celle qui le désigne et qualifie selon les observateurs extérieurs. Il nous semble que les paradoxes dialectiques de cette identité complexe, entre assignation, adhésion à une assignation et revendication propre de son identité, constituent le socle de la construction complexe de l'identité revendiquée de sculpteur de Cellini à laquelle l'exil français l'autorisa en quelque sorte.

⁸ M. CASTRA, *Identité, Les 100 mots de la sociologie*, Paugam Serge (dir.), Paris, PUF, coll. « Que Sais-Je ? », 2010, pp. 72-73. R. GALLISSOT, *Sous l'identité, le procès d'identification*, in « L'Homme et la société », Volume 83, 1, Paris, 1987, pp. 12-27.

Les circonstances de la genèse de son autobiographie relatées par Cellini au chapitre XII de son *Traité Dell'oreficeria*⁹, nous livrent à ce sujet une première clé. Cellini y fait état du sentiment de frustration et d'inaccomplissement qui accompagne alors l'exercice de son métier. Cellini nous confie commencer à rédiger sa vie en avril 1554, après qu'a été dévoilée à Florence sa statue du *Persée* sur la place de la Seigneurie. Après plusieurs mois d'un travail acharné semé d'obstacles financiers et techniques, Cellini espère alors de ses pairs toscans et de Cosme Ier de Médicis, une reconnaissance à la hauteur de l'œuvre réalisée de haute lutte. Il ne reçoit en retour que l'explicable hostilité du Duc qui l'assigne au désœuvrement. C'est sur le fond de ce sentiment d'entrave et de frustration, mêlé d'un désespoir exprimé par Cellini, que sont donc couchées les premières lignes de la première version de *La Vita*. L'impossibilité de faire y motive, selon les termes de l'artiste, la décision de dire. Le récit est éclairant.

Passato che fu dua giorni, io viddi turbato il mio signore senza mai avergline dato causa nessuna; e, se bene io gli ho domandato molte volte licenzia, egli non me l'ha data, né manco m'ha comandato nulla: per la qual cosa io non ho potuto servire né lui né altri, né manco ho saputo mai la causa di questo mio gran male. Se non che, standomi così disperato, ho reputato che questo mio male venissi dagli influssi celesti che ci predominano, però io mi messi a scrivere tutta la mia vita e l'origine mio e tutte le cose che io avevo fatte al mondo: [...] Solo per giovare al mondo e per essere lasciato da quello scioperato, veduto che m'è impedito il fare, essendo desideroso di render grazie a Dio in qualche modo dell'essere io nato uomo, da poi che m'è impedito il fare, così io mi son messo a dire¹⁰.

⁹ Ce traité fut rédigé en 1554 puis 1558 et publié en 1568. B. CELLINI, *Dell'oreficeria*, (1558), in *Opere*, C.G. FERRERO (éd.), Turin, UTET, Classici Italiani, 1971.

¹⁰ « Deux jours plus tard, je vis mon seigneur troublé sans que je ne lui en aie donné en aucun cas motif ; et, bien que je lui aie demandé à plusieurs reprises l'autorisation de vaquer, il ne me la donna pas, mais ne passa pas non plus de

À l'aveu explicite s'ajoute le laborieux processus de rédaction, de réécritures et de collages¹¹ qui suivra, confirmant que le cadre d'écriture cristallise le tumultueux parcours de l'artiste, frustré dans son impérieux désir de créer et d'être reconnu comme sculpteur à part entière. C'est sur une base similaire que sont développés les récits des deux séjours successifs de Cellini à la cour de France qui occuperont le premier temps de notre étude. Une même impossibilité de créer génère ses tourments puis l'"anéantissement" carcéral avant l'expatriation française.

Examinons les faits. Cellini part pour Paris à deux reprises. Le premier voyage, entrepris en 1537, se limite à un bref aller-retour dont les circonstances relatées ont toutefois leur importance. Cellini, installé à Rome depuis 1535 comme médailleur et orfèvre attitré de Paul III, dit assumer alors pleinement son statut de modeste orfèvre (« *io sono un povero orefice, il quale servo chi mi paga* »¹²) au service du Pape. Mais des concurrents orfèvres alimentent l'hostilité de Paul III à son égard, entachent sa

commande je n'ai de ce fait pu servir ni lui ni quiconque, et n'ai pas non plus jamais connu la raison de cette grande infortune qui fut la mienne. Si ce n'est que, étant dans cet état de désespoir, j'ai cru que cette infortune provenait des influx célestes qui nous gouvernent, et me mis ainsi à écrire l'intégralité de ma vie ainsi et de mes origines ainsi que toutes les choses que j'avais faites en ce monde [...]. Uniquement pour être utile au monde et pour être laissé désœuvré vu que faire m'est interdit, étant désireux de rendre de quelque manière grâce à Dieu d'être né homme, puisque le faire m'est interdit, ainsi je me suis mis à dire». CELLINI, *Dell'oreficeria*, p.680.

¹¹ « [...] Con gran passione, e non senza lacrime, io gli stracciai e gittagli al fuoco con salda intenzione di non mai più scrivergli. ».

« [...] Avec une profonde douleur et non sans larmes je les déchirai et les jetai au feu avec la ferme intention de ne plus jamais les écrire », *Ibidem*. Cfr. à ce sujet l'éclairant article de C. LUCAS FIORATO, *La genèse douloureuse et la réception difficile des écrits de Benvenuto Cellini*, in « Seizième siècle, Volume 5, 1, (2009), pp. 299-318.

¹² « [...] Io sono un povero orefice, il quale servo chi mi paga [...] ». CELLINI, *La vita*, I, ch. 89, p.195. « Je ne suis qu'un pauvre orfèvre, je sers ceux qui

réputation et dissuadent bientôt le pape de lui passer commande. Se sentant trahi¹³, Cellini décide alors de partir pour la France, fuyant l'humiliation de ne plus être sollicité. L'assignation à l'inactivité motive donc au premier chef sa quête d'un ailleurs plus prometteur (« *miglior fortuna* »). Cellini part par dépit.

Essendomi risoluto, come io dissi poco fa, di andarmene alla volta di Francia, sí per aver veduto che il Papa non mi aveva in quel concetto di prima, ché per via delle male lingue m'era stato intorbidato la mia gran servitù, e per paura che quelli che potevano non mi facessin peggio; però mi ero disposto di cercare altro paese, per veder se io trovavo miglior fortuna, e volentieri mi andavo con Dio, solo¹⁴.

La narration puissamment dramatisée de ce premier déplacement d'une semaine vers Paris transpose dans la description de la topographie accidentée traversée, les entraves artistiques qui l'ont motivé. Entrepris dans les circonstances difficiles de la guerre opposant alors dans le Piémont Charles V et François Ier (1537), il contraint Cellini à passer par le canton suisse des grisons pour les éviter¹⁵. Après l'hostilité romaine, l'artiste et ses

me paient », B. CELLINI, *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1571)*, coll. Le temps retrouvé, Traduction et notes de Nadine Blamoutier, Paris, Ed. Mercure de France, 2009, p.188. Toutes les traductions seront extraites de cette édition française.

¹³ *La vita*, I, ch. 92, pp. 200-202.

¹⁴ *Ivi*, ch. 94, p. 207. « J'avais donc résolu de partir pour la France : il était visible que le pape avait changé d'attitude envers moi à la suite des calomnies qui avaient annulé le poids des services rendus. Je craignais en outre que mes ennemis ne me fassent encore plus d'ennuis. Je voulais m'établir dans un autre pays pour voir si j'aurais plus de chance et je comptais partir seul et d'un cœur joyeux à la grâce de Dieu. », *La vie*, p. 199.

¹⁵ « Presi il cammino per terra di Grigioni, perché altro cammino non era sicuro, rispetto alle guerre [...] ». *La vita*, I, ch. 95, p. 210. « Je traversai les Grisons car les autres chemins n'étaient pas sûrs à cause de la guerre. », *La vie*, p. 201.

accompagnateurs affrontent alors tour à tour, la neige abondante qui rend périlleux le passage des montagnes¹⁶, le risque de noyade dans les eaux déchaînées d'un lac et l'escalade sous une pluie battante d'une montagne escarpée¹⁷. La guerre qui sévit non loin renvoie à celle que Cellini, harnaché tel un soldat, en arme et tenue de combat¹⁸, mène alors contre les embûches de ce voyage, au péril de sa vie¹⁹. La narration de l'inférieure pérégrination émaillée d'apparitions de diables germaniques²⁰, conduite pour partie sur la frêle barque chancelante (de Caron dirait-on) qui les transporte d'une rive à l'autre d'un lac²¹, n'est pas sans évoquer au lecteur les heures du jugement dernier qui menace à plusieurs reprises d'engloutissement et de mort l'artiste,

¹⁶ « [...] Era gli otto di maggio ed era la neve grandissima. », *La vita*, I, ch. 95, pp. 210-211. « C'était le 8 mai et la neige était très épaisse », *La vie*, p. 202 ; « Pure messi che noi fummo in terra, bisognava salire due miglia su per quel monte, il quale era più difficile che salire su per una scala a piuoli ». « Une fois à terre, il nous fallut grimper pendant deux milles sur une montagne plus difficile à escalader qu'une échelle. », *La vie*, p. 204 ; « [...] Crepavamo di fatica a farli salire quella difficil montagna. », *La vita, op. cit.*, I, ch. 96, p. 213. « [...] Nous crevions de fatigue à leur faire gravir des pentes aussi rudes. », *La vie*, p. 204.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ « Io ero tutto armato di maglia con istivali grossi e con uno scopietto in mano [...] », *La vita*, I, ch. 96, p. 213. « J'étais cuirassé dans ma cotte de ailles, j'avais de grosses bottes et mon escopette à porter [...] », *Ivi*, p. 204.

¹⁹ « Con grandissimo pericolo della nostra vita passammo queste due montagne. », *La vita*, I, ch. 95, p. 210-211. « Nous passâmes ces deux sommets au péril de notre vie. », *La vie*, p. 202 ; « Così andammo innanzi [...] con questo gran pericolo. », *La vita*, I, ch. 95, p. 213. « Nous parcourûmes ainsi quelques milles [...] en perpétuel danger de mort », *La vie*, p. 204.

²⁰ « Quei diavoli di quei gentiluomini », *La vita*, I, ch. 96, p. 213. « Ces diables de gentilhommes allemands », *La vie*, p. 204.

²¹ « [...] Volevamo smontare, il barcherolo non voleva per niente. », *Ibidem*. « Quand nous voulûmes débarquer, le patron de la barque s'y opposa catégoriquement », *Ibidem*.

qui se dit pétri de peur de bout en bout du voyage²². Jusqu'aux abords immédiats de Paris, où il manque en outre d'être assassiné par une bande de brigands, le voyage se déroule donc dans d'exécrables conditions. Le paysage et les circonstances climatiques hostiles, l'âpreté des montagnes dressées sur son parcours, la peur affrontée, tout évoque chez le lecteur un périple vécu et décrit comme un combat, aux accents parfois bibliques, évoquant l'enfer vécu en chemin vers le paradis français promesse de salut. L'arrivée dans la capitale royale, salutaire destination, est décrite telle la fin immédiate des précédentes turpitudes endurées.

Di poi ce ne andammo insino a Parigi senza un disturbo al mondo: sempre cantando e ridendo giugnemmo a salvamento²³.

Mais après l'adversité du voyage, Cellini doit affronter d'autres obstacles. Dès l'arrivée, le mauvais accueil du Rosso, au service du roi François Ier depuis 1530, le déçoit. Cellini le contacte, confiant et convaincu de recevoir de lui l'aide et les commodités qu'il lui avait lui-même prodiguées lors du séjour de ce dernier à Rome²⁴. Mais l'hospitalité que Cellini pouvait espérer en retour à son arrivée à Paris fait place à l'accueil revêche du Rosso²⁵. Cellini l'accuse même de dissuader le roi de

²² « Per paura », *La vita*, I, ch. 94, p. 207. « Par peur », *La vie*, p. 202.

²³ *La vita*, I, ch. 97, p. 216. « Plus aucune anicroche jusqu'à Paris où nous arrivâmes sains et saufs, toujours dans les rires et les chansons », *La vie*, p. 207.

²⁴ « [...] Egli l'aveva condotto a morirsi di fame; per la qual cosa io gli prestai di molte decine di scudi per vivere. ». *La vita*, I, ch. 98, p. 217. « [...] le réduisant à crever de faim. C'est alors que je lui prêtais des dizaines d'écus pour vivre. », *La vie*, p. 207.

²⁵ « [...] Lo andai, come ho detto, a visitare: non tanto pensavo che lui mi rendessi li mia dinari, ma pensavo che mi dessi aiuto e favore per mettermi al servizio di quel gran Re ». *La vita*, I, ch. 98, p. 216.

le recevoir²⁶. La première déconvenue parisienne est donc d'autant plus aiguë qu'elle émane d'un compatriote. À Paris comme à Rome, la solidarité de la communauté des artistes, fussent-ils italiens, ne va d'évidence pas de soi en ces temps de concurrence accrue. Cellini arrive de plus au pire moment : le conflit qui a contrarié son voyage est toujours en cours. Lorsque Sguazzella, disciple d'Andrea del Sarto alors dans la capitale, intercède pour lui obtenir une audience, Cellini n'obtient du roi que de faire partie de son cortège royal jusqu'à Lyon d'où il repart guerroyer, et d'y attendre son retour. Dès l'arrivée à Lyon, "souffrant" au propre et au figuré de l'inertie à laquelle il se retrouve à nouveau assigné, et malgré les faveurs du cardinal de Ferrare Hyppolite d'Este qui l'installe dans l'une de ses propriétés, Cellini tombe

« [...] J'allai, comme je l'ai dit, lui rendre visite: non tant pour qu'il me rende mon argent, mais je pensais qu'il m'apporterait aide et faveur pour entrer au service du Roi. », *La vie*, p. 208.

²⁶ « E non gli avendo ancora riauti, sapendo che gli era al servizio del Re, lo andai, come ho detto, a visitare: non tanto pensavo che lui mi rendessi li mia dinari, ma pensavo che mi dessi aiuto e favore per mettermi al servizio di quel gran Re. », « [...] subito si turbò e mi disse: - Benvenuto, tu se venuto con troppa spesa innun così gran viaggio, massimo di questo tempo, che s'attende alla guerra e non a baiuccole di nostre opere. », « Di poi cercai di parlare al Re [...]. A questo io soprastetti assai, perché io non sapevo che il Rosso operava ogni diligenza, che io non parlassi al Re. », *Ibidem*. « Et il ne me les avait pas encore restitués quand j'allai, comme je l'ai dit, lui rendre visite, pensant qu'il me rembourserait et surtout qu'il m'aiderait grâce à son influence à entrer au service du grand souverain », « À ma vue, il se troubla et s'écria : - Benvenuto, tu n'aurais pas dû dépenser tant d'argent pour un si long voyage, surtout en ce moment où l'on ne pense qu'à la guerre et pas aux bricoles que nous pouvons faire. », « Je cherchai à parler au roi [...]. Cela prit beaucoup de temps car Rosso faisait tout pour que je ne puisse pas accéder auprès de lui, ce que j'ignorais. », *La vie*, p. 207-208.

malade et décide de repartir à Rome²⁷. Quitte à mourir, écrit-t-il, autant que cela soit en Italie.

Giunti che noi fummo a Lione, io mi ero ammalato, [...] di sorte che m'era venuto a noia i franciosi e la lor Corte, e mi pareva mill'anni di ritornarmene a Roma. [...] e molto desideravo di arrivare in Italia, desideroso di morire in Italia e non in Francia²⁸.

À l'évidence ce premier déplacement avorté en France est inutile. Le roi n'a pas besoin d'un orfèvre (or c'est comme tel que l'artiste se présente à lui) et ne lui laisse espérer qu'une évasive possibilité de créer « des œuvres selon ses vœux »²⁹. Le projet de l'artiste apparaît ici imprécis. Une conquête ne se gagne pas sans objet. Il repart donc aussitôt.

Mais le retour à Rome en décembre 1537 s'avère moins satisfaisant qu'attendu. Huit ouvriers travaillent sous ses ordres et il emménage dans un nouvel atelier plus spacieux³⁰, mais Cellini se dit insatisfait. Il ploie sous les commandes³¹, mais ne met aucun plaisir au détail comptable des pièces d'orfèvreries alors produites. Tenaillé par ses contradictions, il dit regretter que le

²⁷ « [...] Molto desideroso di arrivare in Italia, desideroso di morire in Italia e non in Francia [...] », *Ibidem*. « [...] Je soupirais après l'arrivée en Italie où j'aimais mieux mourir qu'en France. », *La vie*, p. 209.

²⁸ *Ivi*, p. 218. « À mon arrivée à Lyon, j'étais malade [...] de sorte que j'en avais par-dessus la tête des Français et de leur cour et mon retour à Rome me semblait renvoyé à la nuit des temps [...] », *La vie*, p. 209.

²⁹ « [...] Per la strada si ragionerebbe di alcune belle opere, che Sua Maestà aveva in animo di fare. », *ibidem*. « [...] Pour me parler en route de plusieurs ouvrages qu'il avait en tête. », *La vie*, p. 208.

³⁰ *La vita*, I, ch. 100, p. 222.

³¹ « Avevo otto lavoranti e molte faccende d'oro e d'argento [...] lavoravo il giorno e la notte. », *Ibidem*. « J'avais beaucoup d'ouvriers et une quantité d'objets d'or et d'argent à exécuter. », *La vie*, p. 212.

roi l'ait oublié³². Et lorsqu'enfin ce dernier le fait contacter par le cardinal de Ferrare et lui propose mille écus d'or pour venir le servir, l'ambassadeur chargé de lui signifier les termes de son contrat crée un premier retard dans la procédure³³. Au chapitre suivant le sort s'acharne à contrecarrer son départ lorsque ses concurrents l'accusent d'avoir dérobé or et bijoux du trésor pontifical lors du sac de Rome de 1527³⁴. Cellini est aussitôt emprisonné (octobre 1538). Le roi tente alors d'intercéder auprès du pape pour faire libérer Cellini, mais le pontife refuse. Le récit livré par Cellini de son incarcération dans les geôles du château St-Ange et sur lequel nous nous attarderons à présent, décrit la transfiguration préalable au second séjour parisien. François Ier, qui réclame alors régulièrement au pape la libération de l'artiste, s'invite à plusieurs reprises dans l'épisode³⁵, par ses missives et envoyés diplomatiques, anticipant en quelque sorte ainsi l'imminente libération française.

Le préalable de l'incubation du sculpteur dans le vase clos carcéral romain.

Les treize chapitres (I, 115-128) consacrés par l'artiste, au terme du Livre I, à sa transfiguration carcérale marquent un

³² « [...] E mi pensavo che quel gran Re Francesco non si avessi a ricordar di me », *Ibidem*. « Je pensais que le grand roi François ne se souviendrait plus de moi. », *La vie*, p. 212.

³³ « Ma fu tanto iscimunito da poi, che non mi avviso' di nulla. », *La vita*, I, ch. 101, p.223. « Mais cette espèce d'abruti ne m'avertit de rien. », *La vie*, p. 214.

³⁴ « Ora avvertisca il mondo e chi vive in esso, quanto possono le maligne stelle coll'avversa fortuna in noi umani ! », *La vita*, I, ch. 101, p.223. « Que le monde et ses habitants observent le pouvoir des étoiles néfastes conjuguées avec l'action de la mauvaise fortune contre nous, pauvres humains. », *La vie*, p. 213.

³⁵ *La vita*, I, ch. 101, p. 223 ; ch. 104, p. 229 ; ch. 127, p. 277.

temps fort de l'autobiographie et une étape décisive dans la transformation de l'orfèvre. La mutation décrite débute immédiatement après son incarcération : la boutique romaine de Cellini est fermée³⁶, son apprenti Ascanio l'abandonne et l'artiste se voit ainsi délesté de tout ce qui le rattachait à son statut d'orfèvre à Rome. Autorisé ensuite, lors du séjour carcéral, à façonner des pièces d'orfèvrerie³⁷ par le maître florentin des lieux, Cellini manifeste un soudain dégoût pour le travail de « *figurette* »³⁸, indice précieux à nos yeux qu'a déjà commencé la métamorphose de l'orfèvre. Mais la véritable alchimie transfiguratrice s'opère quelques temps après, dans le vase clos du cachot romain.

Rattrapé et livré au pape par le cardinal Cornaro après une rocambolesque évasion, c'est en effet durant son assignation de deux années au cachot que Cellini situe la transmutation la plus significative qui prépare son second voyage vers Paris dont les premiers chapitres du Livre II racontent les circonstances. Le récit de cette décisive étape de la maïeutique carcérale qui le libérera de son enveloppe première, est dramatiquement jalonnée d'accès mystiques, de visions et hallucinations christiques, de tentations de suicide et résurrection symbolique. Autant d'épisodes aboutissant à la paradoxale vertu libératrice du cachot,

³⁶ *La vita*, I, ch. 105, p. 235.

³⁷ « [...] Veniva Ascanio mio garzone in Castello, e portavami alcune cose da lavorare. », *La vita*, I, ch. 104, p. 230. « Mon apprenti Ascanio venait au Château m'apporter un peu d'ouvrage. », *La vie*, p. 220.

³⁸ « Il castellano [Giorgio degli Ugolini] ancora mi lasciava lavorare di tutto quello che io volevo, sì d'oro e d'argento e di cera; e [...], trovandomi affastidito dalla prigione, m'era venuto annoia il lavorare quelle tale opere; e solo mi lavoravo, per manco dispiacere, di cera alcune mie figurette. », *La vita*, I, ch. 105, p. 233. « Le gouverneur me laissait travailler à ma guise, avec l'or, l'argent et la cire. [...] mais, dégoûté par la prison, j'en avais assez de ce travail. Pour combattre le cafard, je me contentais de modeler des figurines de cire. », *La vie*, p. 223.

chantée par Cellini dans le chapitre composé pour Luca Martini qui conclut l'ultime chapitre du Livre I.

[...] Buon per colui che lungo tempo iace
 'n una scura prigion, e po' alfin n'esca:
 sa ragionar di guerra, triegua e pace.
 Gli è forza che ogni cosa gli riesca;
 ché quella fa l'uom sí di virtù pieno [...] ³⁹.

Cellini sort ainsi de prison (décembre 1539) autre, transfiguré, en martyr purifié (« *santo e savio* »⁴⁰), l'esprit et l'âme « dégrossis »⁴¹, et auréolé à l'en croire d'un visible halo de lumière, stigmaté de sa catharsis carcérale (que la transparence de l'air français rendra à ses dires plus perceptible⁴²). L'artisan orfèvre n'est plus. Il s'est fait or, matière précieuse : « *Non vo' dir più: son diventato d'oro* »⁴³. Serti de la diaphane auréole qui le désigne parmi les élus, l'artiste quitte l'enfer du cachot transformé par cette libératrice alchimie. Une nouvelle étape autobiographique autant qu'artistique peut alors s'ouvrir au Livre II.

³⁹ *La vita*, I, ch. 128, p. 278. « Heureux celui qui gît pendant un très longtemps dans une prison sombre et puis en sort enfin: il sait parler de guerre, de trêve et de paix. Il est fatal que toute chose lui réussisse ; la prison rend l'homme si riche de talents [...]. », *La vie*, p. 268.

⁴⁰ *La vita*, I, ch. 128, p. 281. « sain et sage », *ibidem*.

⁴¹ « Qua s'affinisce l'alma, e 'l corpo, e' panni; ed ogni omaccio grosso si assottiglia, e vedesi del Ciel fino agli scanni. », *Ibidem*. « Là s'affinent l'âme, le corps, les vêtements et tout cerveau obtus y devient aiguisé, montera au ciel jusqu'aux sièges des élus. », *La vie*, p. 267.

⁴² « [...] Che d'allora in qua, che io tal cosa vidi, mi restò uno isplendore, cosa maravigliosa!. », « [...] Me ne avveddi in Francia in Parigi, perché l'aria in quella parte di là è tanto più netta dalle nebbie, che là si vedeva espressa molto meglio che in Italia [...] », *ivi*, p. 279. « Depuis mes visions, il m'est resté, ô prodige ! une auréole autour de la tête », « Je le remarquai en France, à Paris, où on la voyait beaucoup mieux qu'en Italie [...] », *La vie*, p. 265.

⁴³ *Ivi*, p. 282. « Je n'en dirai pas plus : je suis devenu d'or », *Ivi*, p. 269.

La transmutation ébauchée dans l'obscur secret du cachot se poursuit aux deux premiers chapitres du Livre II par l'immédiat changement de perspective professionnelle dont l'artiste prend acte. Le Cardinal de Ferrare⁴⁴, intermédiaire de François Ier qui a fait libérer Cellini, lui confie aussitôt l'exécution du modèle d'une somptueuse salière destinée au roi⁴⁵. Cette commande scelle à la fois l'engagement moral qui lie l'artiste désormais au monarque qui l'a fait libérer et le changement imminent de statut de l'orfèvre. D'une taille exceptionnelle plusieurs fois soulignée dans le texte⁴⁶, le modèle de cette salière qui réunit sur un socle d'or Mars (poivrier) et Vénus (salière), est le premier indice tangible de la mutation advenue en prison. Cellini relève en effet là un défi qui, par la taille de la pièce, déborde du cadre de l'orfèvrerie classique. Deux artistes mis en concurrence avec lui pour en confectionner le modèle confirment dans le texte l'ambition hors norme de ce travail surdimensionné⁴⁷. Le projet de salière hisse ainsi par anticipation l'œuvre et son créateur dans la sphère supérieure des commandes royales qu'il part

⁴⁴ Les tractations et circonstances sont détaillées par Bertrand Jestaz (*Benvenuto Cellini*, p. 76).

⁴⁵ Bertrand Jestaz émet l'hypothèse que cette commande, puis celle du bassin et du pot, que le cardinal le laisse travailler à Ferrare alors qu'il part permettent au Cardinal de s'assurer que l'artiste n'a pas perdu la main en prison avant de le conduire en France. *Ivi*, pp. 78-79.

⁴⁶ « Io feci una forma ovata, di grandezza di più d'un mezzo braccio assai bene, quasi dua terzi, e sopra detta forma, [...] feci dua figure grande più d'un palmo assai bene le quale stavano a sedere entrando colle gambe l'una nell'altra [...] », *La vita*, II, ch. 2, p. 291. « J'établis uen forme ovale longue de plus d'une demi-brasse, presque de deux tiers ; sur cette base, [...] je plaçai deux figures hautes de plus d'un palme, assises les jambes entrelacées [...] », *La vie*, p. 277.

⁴⁷ « - Questa è un'opera da non si finire innella vita di dieci uomini ; [...] a vita vostra non l'aresti mai finita [...] », *ivi*, p.292. « - Voilà un ouvrage auquel ne suffirait pas la vie de dix hommes ! », *La vie*, p.278.

réaliser au chapitre suivant. Cette salière constitue un banc d'essai tout autant qu'un blanc-seing et est d'ailleurs pour lui l'occasion d'une probante profession de foi préalable à son départ.

[...] Dico che, questa opera io spero di farla più ricca l'un cento che 'l modello ; e spero che ci avanzi ancora assai tempo da farne di quelle molto maggiori di questa⁴⁸.

La poursuite heureuse du processus de gestation : l'installation française révélatrice d'un autre lui-même.

Le second voyage de Cellini pour Paris débute donc le 22 mars 1540, sous ces nouveaux et prometteurs auspices. Le récit inscrit d'ailleurs ce départ dans le prolongement de l'itinéraire de transfiguration dont le séjour au cachot fut la première étape statique. Cellini dit partir un lundi Saint⁴⁹, six jours avant la transfiguration et résurrection pascalle imminente, renvoyant à celles que l'artiste s'apprête à vivre à Paris (au ch. 4 où Cellini précise ensuite arriver le jeudi Saint et passer le vendredi Saint au relais postal de Sienne). Installé un temps à Ferrare en résidence chez le cardinal qui le devance à Paris en mai, Cellini part en septembre pour Lyon puis Paris⁵⁰.

L'écart de traitement narratif entre le récit de ce voyage et celui du premier est flagrant. La guerre ne sévit plus, le voyage suit en Italie le confortable itinéraire du relais postal. L'artiste croise bien quelques individus mal intentionnés, mais rien n'est

⁴⁸ *Ibidem*. « J'espère faire cet ouvrage cent fois plus riche que le modèle. J'espère aussi qu'il me restera beaucoup de temps pour en faire d'autres, plus importants encore. », *Ibidem*.

⁴⁹ « Essendomi partito el lunedì' santo di Roma [...] », *La vita*, *ivi*, p. 294. « J'étais parti de Rome le le lundi saint [...] », *La vie*, p.279.

⁵⁰ JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, p. 78.

comparable aux diables qui entravaient sa première pérégrination. Le récit de ce voyage de plusieurs jours est ici synthétisé en quelques lignes subsidiaires et les rares difficultés rencontrées sont écartées pour insignifiantes (« *avemmo per la strada qualche disturbo, ma non fu molto notabile.* »⁵¹). Le trajet entre Ferrare et Lyon puis Fontainebleau où Cellini retrouve le roi, occupe ainsi une quinzaine de lignes contre plusieurs chapitres relatifs au précédent. Lors de ce second voyage, l'artiste se dit enfin dans une très favorable disposition physique et mentale⁵².

Ce deuxième déplacement s'inscrit clairement sous de plus positifs auspices. Cellini part cette fois avec l'assurance qu'un contrat royal l'attend. Le lieu même de son arrivée, non plus Paris mais Fontainebleau où sont déjà à l'œuvre plusieurs artistes italiens, plante le décor des perspectives artistiques favorables de ce second séjour. Cellini reste évasif sur la date de leur première entrevue. La présence attestée du roi à Paris le 15 novembre confirme qu'elle ne fut pas immédiate, comme il le laisse entendre et eut sans doute lieu à la mi-décembre⁵³. Il donne en revanche force détails sur l'accueil attentif et bienveillant du roi et rend très précisément compte des marques de considération du monarque qui ne tarit pas d'éloges sur son talent d'orfèvre (devant la carafe et le pot apportés) et lui promet aussitôt des commandes à la hauteur de son talent, tout en lui faisant l'honneur de s'adresser à lui en italien⁵⁴. La suite confirmera la

⁵¹ *La vita*, II, ch. 9, p.307. « Le voyage fut marqué par quelques incidents, mais rien d'important. », *La vie*, p.291.

⁵² « [...] quando l'altro giorno io fu' fuora dal ferrarese n'ebbi grandissimo piacere [...]. Trovammo la corte de Re a Fontana Beleo [...] quella sera stemmo bene », *Ibidem*. « [...] J'avais quitté le territoire de Ferrare et j'en fus ravi [...] Nous trouvâmes la cour royale à Fontainebleau [...]. Ce fut une bonne soirée. », *La vie*, p.292.

⁵³ JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, p. 79.

⁵⁴ « Queste parole il ditto re le parlava in francese al cardinale di Ferrara [...]. Di poi voltosi a me mi parlò in italiano », *La vita*, II, ch. 9, p. 308. « Le roi

première impression décrite. Le « rêve français » auquel ont succombé alors de nombreux autres artistes italiens installés à Fontainebleau⁵⁵ semble prendre aussitôt corps pour Cellini avec cette seconde expérience parisienne. Il rejoint l'idyllique tableau que Giorgio Vasari nous brosse en 1568, au Livre V de ses *Vite dei più eccellenti artisti*⁵⁶, des treize années de l'expatriation bellifontaine du Rosso (1527-1540).

[...] se in Roma et in Fiorenza non furono da quei che le potevano rimunerare sodisfatte, trovò egli pure in Francia chi per quelle lo riconobbe, di sorte che la gloria di lui poté spegnere la sete in ogni grado d'ambizione che possa 'l petto di qualsivoglia artefice occupare. Né poteva egli in quell'essere conseguir dignità, onore o grado maggiore, poichè sopra ogn'altro del suo mestiero da sì gran re come è quello di Francia fu ben visto e pregiato molto⁵⁷.

parlait en français au cardinal de Ferrare [...]. Puis il s'adressa à moi en italien. », *La vie*, p.292.

⁵⁵ Exercent alors à Fontainebleau : Rustici, Serlio, Vignole, Matteo del Nasaro, Luca Penni, Bartolomeo Miniati, Francesco Caccianimici, Giovambattista da Bagnacavallo, Primatice, Girolamo della Robbia, Francesco Salviati. Pour le détail exhaustif de leur présence et de leurs œuvres, cfr. S. BÉGUIN, *L'école de Fontainebleau : le maniérisme à la cour de France*, Paris, Gonthier, Seghers, 1960.; J.-J. LEVEQUE, *L'école de Fontainebleau*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2001. ; X. SALMON, *Fontainebleau : le temps des Italiens*, Heule, Snoeck, 2013.

⁵⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in *Le Opere di Giorgio Vasari*, IX t. V, *Vita del Rosso*, Florence, Sansoni, 1981, p. 155.

⁵⁷ *Ibidem*. « S'il n'a trouvé ni à Rome ni à Florence la récompense qu'il pouvait en attendre, du moins rencontra-t-il en France quelqu'un pour les apprécier à leur juste valeur. La gloire qu'il obtint était suffisante pour apaiser la soif de n'importe quel artiste. Il ne pouvait en vérité gravir un échelon plus élevé dans l'échelle des honneurs, puisque, plus que tout autre peintre, il sut gagner l'estime et la faveur d'un aussi grand souverain que le roi de France. », G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, Vol. 6, Paris, Ed. Arts, Berger Levrault, 1984, p. 181.

Cellini, comme Vasari, confirme que l'expérience française palie la crise conjoncturelle italienne et offre aux artistes la situation digne et stable qu'ils attendent. Le roi reçoit ses artistes en personne et avec déférence. Il les paie d'avance et rubis sur l'ongle⁵⁸ : un trésorier florentin, Giuliano Buonaccorsi, est spécialement chargé des artistes transalpins. Remarquons que Cellini dit à cet égard apprécier autant la promesse d'une rémunération à la hauteur de son talent que l'effort du roi de parler sa langue. Dans les deux cas, la considération inédite pour sa personne est attestée. Le « *Mon ami* » dont le roi le gratifiera quelques semaines plus tard parfait le tableau.

[Il Re] me dette in su la spalla con la mana, dicendomi: – Mon ami (che vuol dire “amico mio”), io non so qual s'è maggior piacere, o quello d'un principe l'aver trovato un uomo sicondo il suo cuore, o quello di quel virtuoso l'aver trovato un principe che gli dia tanta comodità, che lui possa esprimere i sua gran virtuosi concetti –⁵⁹.

⁵⁸ JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, p. 78.

⁵⁹ *La vita*, II, ch. 22, p. 333. « [Le roi] me mit la main sur l'épaule en me diasant: “Mon ami, je ne sais qui est le plus heureux des deux : le prince qui trouve un homme selon son coeur ou l'artiste de talent à qui un prince fournit tous les moyens d'exprimer les vastes conceptions de son esprit” », *La vie*, p. 315.

Tout laisse donc augurer une intégration rapide et lucrative, similaire à celle du Rosso⁶⁰. Après une première proposition de contrat de trois-cents écus qu'il estime sous-évaluée⁶¹, le roi lui aurait octroyé une pension annuelle de sept-cents écus (égale à celle du grand Léonard⁶²), cinq-cents écus pour son installation, en plus du paiement ponctuel de chacune des œuvres. Ces largesses (« *grande offerte* »⁶³) se poursuivent, quelques semaines après son arrivée, par l'attribution du prestigieux Hôtel de Nesle où il installe domicile et atelier. Les conditions de travail parisiennes sont indéniablement inédites et motivantes pour l'artiste habitué à des mécènes italiens moins généreux. Mais le véritable premier pas décisif vers la pleine réalisation du rêve français évoqué est marqué par l'assignation immédiate au travail d'œuvres majeures que le roi offre naturellement à l'artiste en faisant d'emblée confiance à ses aptitudes de sculpteur. Le cadre en est posé dans le texte par la kyrielle de superlatifs (« [...] *il Re aveva preso grandissimo piacere del mio arrivo;* ») qui donne la mesure de l'ambition majeure des œuvres que le roi dit

⁶⁰ VASARI, « Il re, adunque, avendogli subito ordinato una provisione di quattrocento scudi, e donatogli una casa in Parigi, la quale abitò poco per starsi il più del tempo a Fontanableò, dove aveva stanze e vivea da signore, lo fece capo generale sopra tutte le fabbriche, pitture et altri ornamenti di quel luogo. », *Le Vite*, V, « Vita del Rosso », p. 155. « Le roi aussitôt lui fit une rente de quatre cents écus, lui donna une maison à Paris qu'il habita peu pour résider le plus souvent à Fontainebleau où il avait un appartement et vivait en grand seigneur. Il fut nommé responsable de tous les bâtiments, peintures et décors du château. », VASARI, *Les vies*, pp. 188-189.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cellini aurait exagéré ses gains pour se flatter. Les sept-cents écus (mille quatre cent soixante livres tounois) perçus le plaçant au-dessus des gains du Rosso (1200) du Primatice (600) de Della Robbia (240). Cfr. JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, p. 80.

⁶³ *La Vita*, II, ch. 12, p. 313. « L'importance de offres royales », *La vie*, p. 296.

vouloir lui faire réaliser (« *la voglia di fare certe grandissime opere* [...]»⁶⁴).

La métamorphose de l'orfèvre en sculpteur commence ainsi *de facto*, presque malgré lui (l'artiste ne réclame à aucun moment de réaliser des sculptures) à s'opérer avec la commande de douze statues candélabres d'argent en pied destinées à la Galerie de Fontainebleau. Le projet (six dieux et six déesses d'argent de la taille du monarque qui mesurait près de 2 mètres⁶⁵), lui est confié fin décembre 1540, avec l'avance de l'argent nécessaire à leur confection. L'ambition créatrice de Cellini, frustrée en Italie, est devancée à Paris par la prompte sollicitude du roi à lui passer commande et à le financer⁶⁶. Aucune préalable discussion n'examine la pertinence de ce projet ou la capacité de l'orfèvre à le réaliser. Avec cette première commande des statues candélabres puis celle de la salière pour laquelle mille écus d'or lui sont aussitôt versés, Cellini rencontre le mécénat confiant et stimulant du roi qui aussitôt l'incite à se dépasser⁶⁷. Indéniablement l'écart de traitement offert par l'exil lui permet de faire en quelque sorte peau neuve et d'assumer sans état d'âme l'ambition majeure des commandes reçues. Il saisit et relève aussitôt le défi et exprime très lucidement le potentiel dynamique de ce nouvel espace-temps français de création.

[...] andai a ringraziare il Re, il quale m'impose che io gli facessi i modelli di dodici statue d'argento, le quali voleva che servissino per dodici candelieri

⁶⁴ *La vita*, II, ch. 10, p. 308. « [...] Le roi avait vu mon arrivée d'un très bon œil. [...] le désir de faire des choses de très grande envergure », *La vie*, p. 293.

⁶⁵ JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, note 30, p. 81.

⁶⁶ « [Il Re] disse che presto mi darebbe ordine dove io avessi a lavorare, [...] quasi che si potria dire l'esser peccato a far perder tempo a un simil virtuoso. », *Ivi*, p. 309. « [Le roi] déciderait bientôt où je devrais travailler, [...] car on pourrait dire que c'est un péché de faire perdre son temps à un tel artiste. », *La vie*, p. 293.

⁶⁷ *La vita*, II, ch. 16, p. 320.

intorno alla sua tavola: e voleva che fussi figurato sei Iddei e sei Iddee, della grandezza appunto di Sua Maestà, quale era poco cosa manco di quattro braccia alto. Dato che egli m'ebbe questa commissione, si volse al tesauriere de' risparmi e lo domandò se lui mi aveva pagato li cinquecento scudi⁶⁸.

Le contexte français et la confiance du roi élargissent ainsi aussitôt l'horizon des possibles, en contrepoint de l'espace clos et contraignant de l'exigüité du cachot romain où Cellini a initié sa mue. L'amplification soudaine des perspectives professionnelles offertes est sensible dans la dilatation spatiotemporelle qui encadre les descriptions des premiers temps de l'installation française. Un perceptible gigantisme s'invite alors dans le récit et se prolonge, hors les murs du château, dans la taille extravagante du cortège royal qu'il rejoint dès son arrivée, et qui préfigure la nouvelle échelle de démesure où l'artiste a à présent l'opportunité de s'exprimer. Le royaume de France voit et fait les choses en grand. Il lui offre un cadre à la hauteur des nouvelles ambitions de sculpteur et dessine la nouvelle identité d'assignation dans laquelle le roi l'invite à se glisser⁶⁹.

Cellini, aussitôt stimulé par cette démesure, écrit alors travailler sans relâche, frénétiquement, sans perdre un instant,

⁶⁸ *La vita*, II, ch. 12, p. 313. « [...] J'allai remercier le roi. Il me commanda les modèles de douze statues d'argent, six dieux et six déesses, qui devaient servir de porte-flambeaux autour de sa table et avoir exactement la taille du roi, à peine moins de quatre brasses. », *La vie*, p. 297.

⁶⁹ « [...] Noi andavamo drieto alla Corte, puossi dire tribulando (il perché si è che il traino del Re si strascica continuamente drieto dodici mila cavalli; e questo è il manco: perché quando la Corte in e' tempi di pace è intera, e' sono diciotto mila, di modo che sempre vengono da essere più di dodici mila; [...]) », *La vita*, II, ch. 10, p. 308. « [...] nous suivions la cour, non sans tourments, on peut bien le dire. Le roi traîne toujours derrière lui douze mille chevaux. En temps de paix, quand la cour est au complet, cela monte jusqu'à dix-huit mille, en tout cas, jamais moins de douze mille », *La vie*, p. 293.

comme pour rattraper le temps perdu en Italie, saisi d'une insatiable soif de travail⁷⁰. Au roi qui s'inquiète même de sa santé et veut le ménager en lui allouant davantage d'apprentis, Cellini rétorque que se réfréner le rendrait malade⁷¹. Tout est dit. Le premier facteur de l'accomplissement de l'artiste en France est donc cette salubre liberté d'action⁷². L'artiste exprime très lucidement, à propos de la commande de la salière, le lien étroit qu'il perçoit entre la confiance mise en son identité supposée de sculpteur et la facilité à la satisfaire en retour.

Allora io dissi: - Tutti e' principi che danno animo ai servitori loro, in quel modo che fa e che dice Sua Maestà, tutte le grande imprese si vengono a facificare; e poi che Dio m'ha dato un così maraviglioso padrone, io spero di dargli finite di molte grande e meravigliose opere⁷³.

⁷⁰ « Con grandissimo sollecitudine giorno e notte non restavo di lavorare », *La vita*, II, ch. 15, p. 317, « La mattina seguente subito detti principio alla gran saliera, e con sollecitudine quella con l'altre opere facevo tirare inanzi. » ; « Subito detti principio, [...] e con sollecitudine facevo tirare inanzi », « [...] io gli sollecitavo di sorte che per il continuo affaticarsi [...] », *La vita*, II, ch. 18, p. 323. « J'engageai beaucoup d'ouvriers et ne cessais de travailler jour et nuit », *La vie*, p. 301 ; « Dès le lendemain matin, je commençai la grande salière et j'eus soin de la faire avancer de front avec les autres travaux. » ; « J'entrepris en hâte [...] et je faisais avancer les travaux avec une grande sollicitude. », *La vie*, p. 307.

⁷¹ « Risposi a Sua Maestà, che subito io mi ammalerei se io non lavorassi, [...] ». », *La vita*, II, ch. 15, p. 319. « Je lui répondis que, sans travailler, je tomberais tout de suite malade [...]. », *La vie*, p. 302.

⁷² « [...] Lavorare poco e assai, secondo la mia volontà. », *Ibidem*. « [...] travailler peu ou beaucoup, à ma convenance. », *Ibidem*.

⁷³ *La vita*, II, ch. 16, p. 320. « Je repris alors - Tout Prince qui encourage ses serviteurs, comme le fait et le dit Sa Majesté, favorise les grandes entreprises. Puisque Dieu m'a donné un patron si extraordinaire, j'espère bien lui remettre achevés nombre de chef-d'œuvre.- », *La vie*, p. 303.

Délivré de l'inertie et des freins financiers italiens, identifié pour la première comme sculpteur à part entière, l'artiste relève dès lors le défi et s'approprie (étape nécessaire de tout procès d'identification) les ambitions majeures qui lui sont assignées. Elles prennent peu à peu corps, par étapes successives. La réalisation de celle que Cellini dénomme la grande salière⁷⁴ constitue dans le récit un premier pas décisif vers sa nouvelle étoffe de sculpteur. C'est d'ailleurs au chapitre 18 qui en relate la confection, qu'est pour la première fois osé par l'artiste le terme de sculpture. Évoquant, les apprentis italiens français et allemands qu'il engage pour sa confection, leurs compétences en « *arte della scultura* » priment sur leur « *arte dell'oreficeria*⁷⁵ ». Cette inversion d'apparence anodine marque un sensible tournant, dès après confirmé dans le récit par son soudain désir de couler un *Jupiter* en bronze, à partir du modèle en terre réalisé pour la statue d'argent commandée. Cellini paraît là investi d'une mission ou vocation qui le dépasse⁷⁶. Ce premier défi de fondeur sculpteur monumental, savamment dramatisé dans le récit, met en scène Cellini aux prises avec deux fondeurs français expérimentés et convaincus de détenir la bonne technique⁷⁷. Le néophyte Cellini leur propose la sienne (« *io volevo gittare al modo mio dell'Italia* »⁷⁸) mais finit par leur confier la fonte. La

⁷⁴ « Gran saliera », *La vita*, II, ch. 18, p. 323. « Grande salière », *La vie*, p. 306.

⁷⁵ *Ibidem*. « En sculpture comme en orfèvrerie », *La vie*, p. 306.

⁷⁶ « Ancora mi venne voglia di gittare di bronzo quel modello grande che io avevo fatto per il Giove d'argento; messo mano a tal nuova impresa, quale io non avevo mai più fatta [...]. », *La vita*, II, ch. 18, p. 324.

⁷⁷ « [...] e conferitomi con certi vecchioni di quei maestri di Parigi, dissi loro tutti e' modi che noi nella Italia usavano fare tal impresa. », *La vita*, II, ch. 18, p. 324. « J'en discutai avec de vieux maîtres parisiens et leur descrivis en détail la technique employée en Italie. », *La vie*, p. 307.

⁷⁸ « Je voulais jeter selon ma technique italienne », *Ibidem*. Les techniques de fonte alors utilisées par les artistes italiens de Fontainebleau sont détaillées

fonte du *Jupiter* est ratée, défectueuse⁷⁹, tandis que Cellini mène à côté à terme et avec succès la fonte d'une tête de César et de femme⁸⁰. Le roi cautionne alors Cellini qui avait prédit l'échec des vieux sculpteurs. Cellini devra certes recommencer la fonte du *Jupiter* en bronze puis y marteler des plaques d'argent⁸¹. Mais le maintien de la commande et la rétribution aussitôt accordée encouragent l'artiste à entreprendre des œuvres de grande échelle⁸². Dans ce même chapitre, il dit travailler simultanément à plusieurs pièces, signalées pour leur taille remarquable⁸³. La première pièce monumentale du *Jupiter* d'argent (II, ch. 18) confirmée par le roi, autorise Cellini à utiliser le terme de « statue » pour la *Junon* alors commencée (« *ne feci un'altra [...] per porvi sopra la statua di Iunone [...]* »⁸⁴). Le pas est donc franchi, du moins sur le papier : Cellini se conforme à l'assignation royale et se revendique sculpteur. L'empressement créatif décrit n'en

par Bernard JESTAZ (*Benvenuto Cellini*, p. 86), et Thomas CLOUET (*Fontainebleau*, p. 215). Cellini voulait couler dans le moule en terre un modèle en bronze sur lequel marteler ensuite les plaques d'argent selon la technique du “repoussé”. Cellini agit en orfèvre modelleur et non en sculpteur. Sa technique est propre à l'orfèvrerie.

⁷⁹ *La vita*, II, ch. 18, p. 324.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, pp. 83-84.

⁸² « Queste cose m'accrescono tanta benivolentia con quei tesaurieri e con quei ministri del Re, che fu inestimabile. Tutto si scrisse al Re, il quale unico liberalissimo, comandò che si facessi tutto quello che io dicevo. », *La vita*, II, ch. 18, p. 326. « Mon attitude accrut énormément la bienveillance des trésoriers et des ministres du roi à mon égard. On écrivit au roi dont la générosité était inégalable. Il ordonna de m'écouter en tout. », *La vie*, p. 309.

⁸³ « gran saliera » ; « gran fatica » ; « un vaso grande » ; « una testa di Iulo Cesare grande molto più del naturale » ; « un'altra testa della medesima grandezza », *La vita*, II, ch. 18, p. 324. « grande salière » ; « gands efforts » ; « un buste de Jules César beaucoup plus grand que nature », *La vie*, p. 307.

⁸⁴ *La vita*, II, ch. 20, p. 328. « Je fis un autre piédestal du même genre pour la statue de Junon », *La vie*, p. 311.

est alors que plus soutenu⁸⁵. Les recoupements des comptes et archives attestent qu'en réalité les délais d'exécution de l'artiste furent moins expéditifs qu'il ne le prétend⁸⁶. La technique du repoussé (ou martelage) qu'il choisit d'adopter, allonge considérablement les temps de réalisation⁸⁷. Par ailleurs, les faits montrent que, derrière son flatteur autoportrait du bourreau de travail, l'artiste s'éparpille, tâtonne, multiplie les expériences de fonte, les essais incertains (il mettra en réalité quatre ans à terminer son *Jupiter* et ne le livrera qu'en janvier 1545⁸⁸).

Toutefois, au-delà de ces bémols, la part déterminante de la confrontation au contexte français dans la mue artistique décrite reste indéniable. Les ambitions que le roi projette pour lui, la stimulation du contexte artistique français (incarné par les deux sculpteurs) qui révèle en creux à Cellini sa spécificité technique, les facilités matérielles mêmes, participent à révéler le sculpteur. Le processus d'identification ainsi amorcé est soutenu par ailleurs par la nouvelle identité qui vient entériner au plan juridique le changement d'identité artistique en cours. Ses lettres de naturalisation⁸⁹ lui sont en effet gracieusement accordées en

⁸⁵ « [...] sollecitamente si lavorava [...]. Ancora ne feci un'altra [...]. Lavorando sollecitamente avevo messo di già insieme [...] ancora avevo messo insieme [...] il vaso era molto inanzi ; le due teste di bronzo erano già finite [...]. Ancora avevo fatto parecchi operette [...] di più un vasetto [...] e a molti altri avevo fatto di molte opere [...] tirando inanzi benissimo queste opere. », *Ibidem*. « [...] on s'en occupait activement [...]. J'en fis une autre [...]. Grâce à ma rapidité, j'avais déjà assemblé [...]. Le vase était bien avancé, les deux bustes terminés. J'avais fait de menus ouvrages [...], un petit vase d'argent [...] et beaucoup d'autres ouvrages et beaucoup avancé ces commendes », *La vie*, pp. 310-311.

⁸⁶ T. CLOUET, *Fontainebleau de 1541 à 1547. Pour une relecture des Comptes des Bâtiments du roi*, in « Bulletin Monumental », Volume 170, 3, (2012), pp. 195-234.

⁸⁷ JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, p. 86.

⁸⁸ *Ivi*, p. 88.

⁸⁹ La lettre est conservée à la BNC de Florence.

juillet 1542 par le roi⁹⁰, sans même qu'il ne les réclame. Remarquons qu'à nouveau, sa nouvelle identité lui est assignée par le roi, plus qu'elle n'est choisie par l'artiste, même s'il s'en dit flatté.

Les limites du sculpteur en herbe confronté au contexte parisien.

Le projet de la *Nymphe de Fontainebleau*⁹¹ dont le roi lui confie, sur une idée de Madame d'Étampes, la conception et la réalisation en janvier 1542, suit immédiatement la naturalisation et confirme le procès artistique en cours. Pour ce relief monumental semi-circulaire de plus de quatre mètres, devant servir de tympan à la *Porte dorée*, l'entrée principale du château de Fontainebleau, le roi exige une réalisation d'une exceptionnelle beauté. L'artiste doit donc là faire preuve, au-delà de ses capacités techniques, de son génie. La beauté du modèle qu'il réalise pour la *Nymphe* est à ses dires incontestable et émerveille le

⁹⁰ « Questo segretario [...] mi disse innella lingua mia, cioè in italiano, quello che voleva dire “lettere di naturalità” quale era una delle maggior degnità che si dessi a un forestiero; e disse: - Questa è altra maggiore cosa che esser fatto gentiluomo veneziano - [...] che un tal favore non s'era mai più fatto in quel regno. », *La vita*, II, ch. 19, p. 327. « Le secrétaire [...] m'expliqua dans ma langue, en italien, ce qu'étaient ces fameuses lettres, à savoir une des plus grandes dignités qu'on puisse conférer à un étranger. - C'est beaucoup mieux que d'être fait gentilhomme vénitien - », *La vie*, p. 310.

⁹¹ « Quella figura di mezzo si è cinquanta quatto piedi [...] », *La vita*, II, ch. 22, p.332. « La figure du milieu aura cinquante-quatre pieds de haut », *La vie*, p. 314. Le relief reprend l'iconographie d'une fresque du Rosso (connue par la gravure), au centre de la galerie François Ier, et représente la légende qui donne son nom à Fontainebleau. La source est personnifiée par une nymphe qui enlace le cou d'un cerf, emblème de François Ier, évoquant la vocation du lieu à l'accueillir.

roi⁹². Pourtant, Cellini ne le conduisit pas à son terme. L'assemblage de la *Nymphe* qui devait être montée en cinq pièces rencontre des difficultés et plus d'un an plus tard, deux fondeurs français sont chargés de leur assemblage, puis de la réparation⁹³. Le projet resta en l'état quand il quitta la France en juillet 1545 et ne fut jamais mis en place après son départ. Les comptes attestent par ailleurs que l'on paya à Primatice et non à Cellini le moule en stuc de la nymphe devant être fondue⁹⁴. Cellini a donc failli. À cet échec fit suite le projet également avorté de la *Fontaine de Mars*, dont Cellini ne réalisa qu'un modèle de un mètre cinquante, puis la tête du colossal *Mars* à l'effigie du roi⁹⁵ qui devait culminer à vingt-deux mètres. L'examen pointilleux des comptes de Fontainebleau que nous livre Thomas Clouet confirme que la fontaine (dite alors *Fontaine d'Hercule*) fut entièrement réalisée par Primatice⁹⁶. Face à un Cellini lent et dispersé, Primatice travaille à l'inverse vite et bien et tire son épingle de la situation⁹⁷. Il travaille sans relâche pour le roi à fondre ses bronzes d'après l'antique (*Laocoon*, *Vénus*, *Apollon*, *hercule*, *Sphinx*, *Ariane endormie*) avec les plus grands sculpteurs français⁹⁸.

⁹² « gli pareva bellissimo » *ibidem*. « lui paraissait très beau », *La vie*, p. 314.

⁹³ JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, p. 104.

⁹⁴ Primatice aurait repris le projet de Cellini après son départ. Le roi renonça peu après à sa réalisation. CLOUET, *Fontainebleau*, pp. 195-234, p. 215.

⁹⁵ *Ivi*, p. 200.

⁹⁶ « La fontaine construite entièrement sous la direction de Primatice fut remplacée dès le règne de Henri IV par une autre portant une statue de *Persée* », *Ivi*, p. 199.

⁹⁷ Les *Comptes* citent plusieurs statues réalisées concomitamment dans un même paiement, CLOUET, *Fontainebleau*, p. 201.

⁹⁸ *Ibidem*.

Bertrand Jestaz émet enfin à ce propos de sérieuses réserves quant à la réelle maîtrise technique et au talent de sculpteur de Cellini⁹⁹. Cellini, installé à Paris, à l'écart de Fontainebleau où est située la fonderie royale, n'est pas de ces projets. L'artiste ne trahit rien des éventuels doutes et ratés dont ses œuvres inachevées attestent. Pourtant, *Nymphe* et *Fontaine* relativisent et hypothèquent grandement l'accomplissement de l'artiste, aux ambitions sans doute démesurées pour ses capacités d'orfèvre. Ces deux œuvres causent de plus le début sa disgrâce progressive. La favorite du roi, furieuse que Cellini dévoile son modèle de *Nymphe* au roi et non à elle qui en avait suggéré l'idée, devient dès lors sa pire ennemie. L'animosité que la « *velenosa* » ou « *crudel* » duchesse d'Étampes lui témoigne replonge l'artiste dans les affres des antagonismes passés, un temps oubliés sur le sol français. Elle devient bientôt un insurmontable obstacle à ses projets professionnels : elle intrigue auprès de Primatice et du roi pour faire retirer à Cellini la commande de la *Nymphe*, incriminant ses temps d'exécution¹⁰⁰. Le roi résiste un temps, mais lui cède finalement et, nous l'avons dit, Primatice en eut la charge. Cellini rapporte ces faits en mettant en avant à l'occasion de ce litige l'inconfort de sa position

⁹⁹ JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, pp. 120-123.

¹⁰⁰ « Potettono tanto quelle argute ragione, con il grande aiuto di madama di Tampes e con il continuo martellare giorno e notte, or Madama, ora il Bologna, agli orecchi di quel gran Re. [...] lei e il Bologna d'accordo dissono: - Come è 'gli possibile, sacra Maestà, che, volendo quella che Benvenuto gli faccia dodici statue d'argento, per la qual cosa non n'ha ancora finito una? », *La vita*, II, ch. 26, p.338. « Ses arguments malins, appuyés par madame d'Étampes qui le relayait pour casser les oreilles du roi jour et nuit prirent le dessus. [...] Mais le plus décisif fut le discours qu'ils lui tinrent ensemble : - Comment sera-t-il possible, Majesté sacrée, que benvenuto fasse pour vous les douze statues d'argent ? Il n'en a pas encore fini une seule ! - », *La vie*, p. 320.

d'étranger, qu'il n'est pourtant plus depuis sa naturalisation, gravitant dans un contexte français hostile. Ce revers invertit brutalement sous sa plume la précédente spirale vertueuse. L'antagonisme de la favorite semble contaminer dans les chapitres suivants l'ensemble de la malveillante communauté française et le renvoyer à son identité italienne. Attaqué en justice pour un litige de voisinage (II, ch. 27), puis par un jeune modèle pour sodomie et viol (II, ch. 29), Cellini plaide l'innocence et déverse au fil des pages son fiel contre les Français, se posant en victime de leur roublardise. Il les déclare tour à tour coutumiers d'adultère¹⁰¹ et de perfidie chroniques, et experts dans l'art de monter à seules fins lucratives des procédures en justice contre des innocents, de préférence étrangers¹⁰². La sentence du juge devant lequel il comparait et qui lui signifie que malgré son prénom il sera dès lors « *mal venuto* »¹⁰³, paraît sonner la fin de l'intégration et de l'identification heureuses et lui tendre l'envers du royal miroir aux alouettes français. Le voici rebaptisé, stigmatisé. La mue se poursuit donc mais en sa défaveur.

¹⁰¹ « [...] era il costume di Francia, [...] che non era marito che non avessi le sue cornetta. », *La vita*, II, ch. 35, p. 355. « [...] c'était l'habitude en France où, c'est sûr, on ne rencontre pas de mari sans quelques petites cornes. », *La vie*, p. 335.

¹⁰² « Hanno per usanza in Francia di fare grandissimo capitale d'una lite che lor cominciano con un forestiero o con altra persona che 'e veggano che sia alquanto istracurato allitigare; e subito che lor cominciano a vedersi qualche vantaggio innella ditta lite, trovano da venderla; [...]. E a me intravenne questi ditti accidenti. », *op. cit.*, II, ch. 27, p. 339. « C'est une habitude des Français de tirer de gros profits de procès engagés contre des étrangers ou des personnes peu versées dans la chicane. À peine entrevoit-on un avantage à tirer d'un litige, on trouve à le vendre. [...] Toutes ces mésaventures m'arrivèrent. », *La vie*, p. 320.

¹⁰³ « [...] - Se bene tu hai nome Benvenuto, questa volta tu sarai il mal venuto. », *La vita*, II, ch. 30, p. 346. « Tu as beau t'appeler Bienvenu, cette fois-ci tu sers le malvenu. », *La vie*, p. 320.

Occupé d'un côté à régler ses ennuis judiciaires, l'artiste en découd de l'autre avec Primatice, qu'il surnomme la « *bestia di Bologna* »¹⁰⁴ et qui incrimine Cellini d'avoir plagié le Rosso en s'inspirant d'une de ses fresques pour réaliser son *Jupiter*. Leurs rapports s'enveniment de page en page jusqu'aux menaces de mort¹⁰⁵. On note l'absence de solidarité de la diaspora italienne dans ce climat de concurrence : aucun artiste n'intervient alors pour régler leur conflit. Comble d'infortune, Charles V envahit la France en juillet 1544 et menace Paris¹⁰⁶. Des restrictions financières s'imposent. Le roi continue un temps de rétribuer l'artiste pour ses œuvres (deux mille écus lui sont versés pour la salière et pour la statue du *Jupiter*) malgré cette conjoncture dégradée et Cellini entreprend alors la « *grande statua* » du « *gran colosso* » de Mars destinés à la fontaine¹⁰⁷. Mais le modèle de la « *gran porta* » avance peu¹⁰⁸. Litiges, restrictions et retards ont peu à peu raison de la patiente bienveillance du roi. Lors d'une visite à son atelier en novembre 1544 (II, ch. 44), il accuse Cellini longuement de n'en faire qu'à sa tête, de ne pas

¹⁰⁴ *La vita*, II, ch. 37, p. 357.

¹⁰⁵ « Vi dico così, che se io sento mai in modo nessuno che poi parliate di questa mia opera, io subito vi ammazzerò come un cane: e perché noi non siamo né in Roma, né in Bologna, né in Firenze [...] - io vi ammazzerò a ogni modo. », *La vita*, II, ch. 32, p. 350. « Je vous déclare que, si jamais j'apprends d'une façon ou d'une autre que vous parlez de cet ouvrage qui m'appartient, je vous tue sur-le-champ comme un chien. Nous ne sommes ni à Rome, ni à Bologne, ni à Florence [...] je vous tuerai net. », *La vie*, p. 330.

¹⁰⁶ « [...] fu nel tempo che Imperadore con il suo grandissimo esercito veniva alla volta di Parigi. Veduto il Cardinale che la Francia era in gran lo penuria di danari, [...] », *La vita*, II, ch. 38, p. 359. « Ce fut le moment où l'empereur marcha sur Paris avec une puissante armée. Devant la pénurie d'argent en France, le cardinal [...] », *La vie*, p. 339.

¹⁰⁷ *La vita*, II, ch. 42, p. 367. « [...] grande statue [...] grand colosse », *La vie*, p. 345.

¹⁰⁸ *La vita*, II, ch. 44, p. 370. « [...] grande porte », *La vie*, p. 349.

honorer les commandes prioritaires (les douze statues). La confiance du roi est rompue et avec elle, instantanément, celle de Cellini en ses propres capacités. L'artiste formule ainsi son intention de repartir en Italie¹⁰⁹ dès après le réquisitoire du roi. Sans le miroir tendu du roi, l'identification paraît tourner court.

Les choses s'accélérent avec le début du conflit, significativement concomitant, qui oppose alors François Ier à Henri VIII (septembre 1544 à juin 1546). Le roi n'est plus disponible aux plaisirs des arts : Cellini en prend acte (« *era veramente tempo da militare, e non da statuare* »¹¹⁰). Ce retour à l'inertie lui est insupportable. Il achève son *Jupiter* en janvier 1545 et en juillet 1545, laissant tout en plan, il part définitivement pour l'Italie.

Era passato parecchi mesi che io non avevo aùto danari né ordine nessuno di lavorare; [...] io pregai Sua Maestà che fussi contento di farmi tanto di grazia, che io potessi andare a spasso infino in Italia [...]¹¹¹.

C'est donc ce faisceau de circonstances dégradées, d'animosités et d'entraves françaises nouvelles qui justifie dans l'autobiographie son départ inopiné. Nous partagerons ici les questionnements de Bertrand Jestaz quant à ses véritables motivations. La subite décision de Cellini de quitter Paris a des airs de fuite face à ses propres failles, comme Jestaz en émet l'hypothèse. Cellini n'aurait en somme pas été à la hauteur des attentes que le roi fondait en lui quant à son étoffe de sculpteur, sans

¹⁰⁹ « [...] perché in questo punto, non facendomi degno di tal cose, mi partirò tornandomi in Italia [...] », *La vita*, II, ch. 45, p. 373. « [...] car si Votre Majesté n'accède pas à mes requêtes, je retournerai sur l'heure en Italie [...] », *La vie*, p. 351.

¹¹⁰ *La vita*, II, ch. 48, p. 376. « [...] les temps se prêtaient plus à faire la guerre que des statues. », *La vie*, p. 354.

¹¹¹ *Ivi*, p. 375. « Je restai plusieurs mois sans recevoir ni argent ni commandes [...] je le suppliai de m'accorder la grâce d'aller faire un tour en Italie. », *La vie*, p. 353.

doute surévaluée par les ambitions royales¹¹². Nous l'avons dit, plusieurs des œuvres monumentales brandies dans le texte pour preuve de ses capacités ont en réalité avorté. Le *Jupiter* (disparu) de la Galerie de Fontainebleau, dévoilé (sous son pudique voile posé là selon Jestaz pour dissimuler de probables imperfections techniques), est la seule véritable œuvre de sculpture aboutie, que la gravure qui en laisse trace révèle peu convaincante. Les salière, pots, vases et reliefs qui demeurent de ce séjour ne relèvent pas de la statuaire. Le soin que met Cellini à décrire dans les derniers chapitres cités le délitement du contexte français pourrait donc n'être qu'habile subterfuge narratif pour masquer au lecteur (autant qu'à lui-même) son impuissance à relever le défi de la sculpture et de l'expérience française.

Les conditions et opportunités privilégiées de l'exil n'ont pas suffi à faire adhérer l'artiste à la nouvelle identité dont le roi l'investit d'office à divers titres (commandes, largesses, lettres de naturalisation). La "conformation" que Cellini aurait dû accomplir pour se couler dans le moule royal prêt à poser ne s'est pas produite. Celle-ci aurait pu s'appuyer sur les interactions sociales¹¹³, mais l'installation parisienne, à l'écart de la communauté bellifontaine de ses pairs italiens et français sur lesquels il ne s'appuie pas, le laisse isolé, face à ses propres limites, et sans doute excessivement dépendant de la seule confiance du monarque en ses ambitions projetées. Cellini ne saisit pas l'opportunité bellifontaine qui lui aurait permis de faire ses armes dans l'art de la sculpture. Le huis clos de l'atelier parisien dans lequel il crée et dévoile ses œuvres pour le seul roi et sa suite est l'indice de ce processus d'identification raté, car exclusif du contexte d'accueil. Aucune curiosité pour l'école bellifontaine alors en

¹¹² JESTAZ, *Benvenuto Cellini*, pp. 86 ss.

¹¹³ E. GOFFMAN, *Les relations en public*, II, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », Paris, 1973.

plein essor n'est jamais évoquée dans l'autobiographie, hormis pour dénigrer la qualité des fondeurs ou de Primatice. L'isolement et le soutien constant du roi jusqu'au désaveu final empêchent une rencontre de l'artiste avec cette nouvelle ébauche de sculpteur monumental qui reste comme atrophiée. L'expatriation française confirme en somme que la véritable ressource de son génie artistique ne tient pas aux seules contingences favorables extérieures. Elle ne pourra sourdre que d'une adhésion intime entre l'identité assignée et sa propre capacité se mesurer à ces ambitions projetées. Les caractéristiques assignées et les conditions contingentes qui auraient dû faire de lui le sculpteur espéré par le roi semblent réunies en France. Mais il semble qu'ait manqué alors à l'artiste l'articulation entre les attentes royales et la sienne propre, entravée par ailleurs par la perception hostile de ses pairs, de la favorite et des Français, qui le traitent en imposteur, voire en usurpateur (« *mal venuto* »). Le schéma d'analyse du sociologue Claude Dubar nous paraît à cet égard utile pour éclairer, au-delà de l'anachronisme, le paradoxal échec de Cellini en France. Il décrit en effet tout processus d'identification (à un statut, à une communauté nouvelle) comme le nécessaire point de jonction entre les trois facettes complexes de toute identité¹¹⁴ : l'« identité pour soi » qui renvoie à l'image intime que chaque individu a de lui-même et de ses ambitions projetées, l'« identité pour autrui », produit de la construction de l'image que l'individu souhaite renvoyer aux autres, et « l'identité par autrui » qui rejoint l'identification et la qualification extérieures que les autres nous attribuent. Cellini, nous l'avons dit, se montre en France défailant à opérer la jonction harmonieuse entre ces trois facettes. La reconnaissance des autres, mise à part celle du roi qui finira également par être défailante, lui est niée. Rejeté par les sculpteurs et pairs italiens

¹¹⁴ C. DUBAR, *La crise des identités*, Paris, PUF, coll. « Le lien social », 2000.

établis à Fontainebleau, par des Français qui le renvoient régulièrement à son statut d'étranger et d'imposteur face à ses incapacités de sculpteur, Cellini ne peut s'identifier qu'à la projection du roi qui croit en ses capacités et le fait tout à la fois sculpteur, Français, ami. Mais lorsque disparaît cette reconnaissance sur laquelle reposait tout le processus d'identification, Cellini se retrouve au point de départ, comme au sortir du cachot, sans identité acquise, et tout reste à reconstruire.

L'identification ultime : la naissance concomitante dans la douleur du Persée et du sculpteur.

C'est en Toscane, malgré des conditions exécrables, que l'artiste parvient à accomplir grâce à la réalisation du *Persée* le dernier temps du processus qui n'avait pas été possible en France et qui occupera le dernier temps de notre étude.

Lorsqu'il quitte Paris et rentre à Florence en août 1545, Cellini court sans tarder proposer ses services à Cosme I (« *risposi al mio Duca che volentieri, o di marmo o di bronzo, io gli farei una statua grande* »¹¹⁵) qui, trop heureux de récupérer un artiste que le roi a laissé partir, lui confie aussitôt le défi de réaliser une statue de *Persée*. Les termes de leur entretien révèlent aussitôt un décalage entre Cellini qui n'hésite plus désormais à se qualifier de sculpteur de grand format et Cosme I qui, à l'inverse de François Ier, émet de très vives réserves quant à ses réelles capacités de sculpteur¹¹⁶, préférant le cantonner un temps

¹¹⁵ *La vita*, II, ch. 53, p. 385. « Je répondis volontiers à mon duc que j'entreprendrais volontiers une grande statue de marbre ou de bronze pour mettre sur sa belle place », *La vie*, p. 362.

¹¹⁶ « Il Duca, che più volte l'era venuta a vedere, aveva tanta gelosia (*sospetto*) che la non mi venissi di bronzo, che egli arebbe voluto che io avessi chiamato qualche maestro che me la gittassi. » *La vita*, II, ch. 61, p. 399 ; « [...] gli fece pensare, che se bene io gittavo qualcuna di queste statue, che mai io non le

à des commandes d'orfèvrerie. Le retour en mère patrie ne résout donc en rien la complexité du processus d'identification déjà rencontrée en France. Cellini franchit une étape décisive lors d'une seconde entrevue. Il vante au duc ses compétences, dans une sorte de *curriculum vitae* qui résume les étapes du parcours de sa métamorphose et revendique pour finir son nouveau statut.

[...] e così vi farei de' vasi grandi d'oro e d'argento, sì come io ne ho fatti tanti a quel mirabil re Francesco di Francia, solo per le gran comodità che ei m'ha date, né mai s'è perso tempo ai gran colossi né all'altre statue – [...]. La Duchessa mi diceva spesso che io lavorassi per lei di oreficerie: alla quale io più volte dissi, che 'l mondo benissimo sapeva, e tutta la Italia, che io ero buono orefice; ma che la Italia non aveva mai veduto opere di mia mano di scultura.¹¹⁷

C'est la première fois que l'artiste exprime de manière aussi explicite son ambition d'être tenu pour sculpteur, en Italie. Le projet du *Persée* constitue son vatout et accepte pour cela les pires conditions¹¹⁸. Aucun contrat n'est signé, un simple engagement oral, plus tard trahi par le duc, sanctionne la commande.

metterei insieme, perché l'era in me arte nuova [...] » *La vita*, II, ch. 63, pp. 403-404. « Le duc qui était venu plusieurs fois l'examiner craignait tellement de me voir rater la fonte qu'il aurait voulu faire venir un maître bronzier pour la couler à ma place. », *La vie*, p. 374 ; « [...] le convaincre que, malgré la réussite d'une ou deux fontes, je n'arriverais jamais à tout assembler car j'étais nouveau dans cet art. », *La vie*, p. 378.

¹¹⁷ *La vita*, II, ch. 65, p. 408. « Sans compter de grands vases d'or et d'argent semblables à tous ceux que j'ai exécutés pour l'admirable roi François de France uniquement grâce aux grandes facilités qu'il m'assurait, sans rien prendre sur le temps prévu pour les statues colossales et le reste. [...] La duchesse me demandait souvent des travaux d'orfèvrerie. Plusieurs fois je lui fis remarquer : on sait très bien dans toute l'Italie que je suis un bon orfèvre mais on n'y a encore jamais vu de sculpture de ma main. », *La vie*, p. 383.

¹¹⁸ « [...] con queste difficoltà, poi con mia danari, avevo segnato il sito della bottega », *La vita*, II, ch. 54, p. 388 ; « [...] un poco di botagaccia, fatta con tanta miseria, che troppo mi offende il ricordarmene. », *La vita*, II, ch. 57, p.

Cellini attendra des semaines l'attribution d'un atelier qu'il finit par payer de ses deniers¹¹⁹, puis l'argent des matériaux qu'il doit avancer, et les apprentis qu'on l'empêche de recruter. Le duc le disperse de plus en commandes d'orfèvrerie, ne jurant que par le sculpteur Bandinelli dont Cellini incrimine pourtant plusieurs fois devant lui le style médiocre¹²⁰. L'entreprise prend en somme tournure de bras de fer et fait à plusieurs reprises regretter à Cellini l'exil français¹²¹. Privé de toute aide, il est alors contraint à un dépassement dont il prend explicitement acte¹²².

Ces difficultés florentines, contrepoints du favorable contexte français, vont paradoxalement conduire Cellini au terme de

392. « [...] avec ces difficultés, et aussi grâce à mon argent, je réussis à délimiter sur le terrain les fondations de mon atelier » ; « [...] monter brique après brique un bout de ce taudis d'atelier, bâti si chichement que le souvenir m'en rend malade », *La vie*, p. 368.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 388.

¹²⁰ « - Signor mio, [...] Baccio Bandinelli si è composto tutto di male, e così ei è stato sempre [...] » *La vita*, II, ch. 70, p. 414. « Monseigneur [...] Baccio Bandinelli est tout pétri de mal ; il l'a toujours été. », *La vie*, p. 388.

¹²¹ « io non mi curavo più di servire il Duca e che io me en tronerei nella Francia, dove io liberamente potevo ritornare. » ; « mi tornava in memoria il mio bello stato che io avevo lasciato in Parigi sotto 'l servizio di quel maraviglioso re Francesco, con el quale mi avanzava ogni cosa, e qui mi mancava ogni cosa. [...] » *La vita*, II, ch. 55, p. 390. ; « e io disperato, poverello, che mi ero ricordato del mio bello stato che io avevo in Francia, così mi affliggevo », *La vita*, II, ch. 74, p. 421. « je ne me souciais plus de servir le duc ; j'allais retourner en France où j'avais toute la liberté de rentrer. » ; « me revenait en mémoire la belle situation que j'avais laissée à Paris au service de ce merveilleux roi François, auprès de qui j'avais tout en surplus et ne manquais de rien », *La vie*, p. 388. « Moi je me rappelais avec désespoir ma belle situation en France et cela me plongeait dans l'affliction. », *La vie*, p. 395.

¹²² « Cercavo di pigliar de' lavoranti per ispedir presto questa mia opera, e non ne potevo trovare, [...] io mi disposi di far da me quanto io potevo. », *Ibidem*. « Je tentai de trouver des apprentis pour terminer rapidement mon œuvre mais ne parvenais pas en trouver [...] je me résolus à faire par moi-même tout ce que je pouvais », *Ibidem*.

sa métamorphose. Après avoir restauré pour le duc un *Ganymède* en marbre¹²³, il entreprend de fondre la tête de la Méduse, sorte d'échantillon du *Persée* qu'il s'apprête à couler, contre l'avis réticent du duc, toujours convaincu qu'il ne peut qu'échouer¹²⁴. Ce nouveau miroir ducal de défiance conforte paradoxalement Cellini dans sa propre confiance¹²⁵. C'est cette assurance rageuse et intime de l'artiste en ses propres capacités (« *Fattomi da per me stesso sicurtà di buono animo*¹²⁶») qui stimulera le dépassement décisif de ses limites passées. L'héroïque et épique fonte du *Persée* peut alors commencer, semée de hauts faits et de difficultés techniques. Sur la page autobiographique comme dans le moule ou s'écoule le bronze, Cellini façonne alors pour la postérité sa figure de sculpteur en même temps que celle du splendide *Persée*, terrassant à la fois la Méduse et l'orfèvre. Nous ne revien-

¹²³ Ganymède, fut selon le mythe enlevé par Jupiter métamorphosé en aigle et transporté dans le ciel, afin qu'il serve d'échanson à Jupiter et demeure toujours parmi les immortels.

¹²⁴ « Avendo gittata la Medusa, ed era venuta bene, con grande speranza tiravo il mio Perseo a fine, che lo avevo di cera, e mi promettevo che così bene e' mi verrebbe di bronzo [...]. [Il Duca] mi disse: - Benvenuto, questa figura non ti può venire di bronzo, perché l'arte non te lo promette -. », *La vita*, II, ch. 73, p. 420. « J'avais jeté la Méduse et elle était bien venue. Le cœur débordant d'espoir, je poursuivis le modèle de cire de mon Persée, me jurant qu'il viendrait aussi bien en bronze [...]. [Le duc] me dit -Benvenuto tu ne peux réussir cette figure en bronze, les règles de l'art ne te le permettent pas - », *La vie*, p. 394.

¹²⁵ « [...] io mi risenti' grandemente, dicendo: - Signore, io conosco che Vostra Eccellenza illustrissima m'ha questa molta poca fede: o sì veramente lei non se ne intende -. », *Ibidem*. « Très vexé, je répliquai : -Monseigneur, je vois que Votre Excellence ne me fait guère confiance, ou alors c'est que vous n'y entendez vraiment rien -. », *ibidem*.

¹²⁶ CELLINI, *La vita*, II, ch. 75, p. 423.

drons pas ici sur le registre épique de l'épisode, passage d'anthologie maintes fois commenté¹²⁷. Nous n'en retiendrons que la conversion de l'artiste explicitée pour la première fois comme telle dans le récit. Chaque ligne tend à superposer la résurrection de la statue (menacée de perte quand un incendie gagne l'atelier) et la sienne propre, marquant l'étape ultime de son adhésion à son identité de sculpteur. La conversion s'avère et s'exprime alors dans la promesse que Cellini se fait à lui-même de se dépasser en affrontant le défi d'immortaliser par son oeuvre son génie de sculpteur (« *io [non avevo] più paura di morte.* »).

Fattomi da per me stesso sicurtà di buono animo, e scacciato tutti quei pensieri che di ora innora mi si rappresentavano innanzi [...], con tutto questo io certamente mi promettevo che, finendo la mia cominciata opera del Perseo, che tutti i mia travagli si doverriano convertire in sommo piacere e glorioso bene. Io [non avevo] più paura di morte¹²⁸.

Or veduto di avere risuscitato un morto, [...]. O Dio, che con le tue immense virtù risuscitasti da e' morti, e glorioso te ne salisti al cielo! - di modo che innun tratto e' s'empiè la mia forma; per la qual cosa io m'inginocchiai e con tutto 'l cuore ne ringraziai Iddio [...]¹²⁹.

La célèbre description de ce moule qui se remplit soudain en creux du bronze en fusion, façonnant le *Persée* en même temps que sa figure de sculpteur de génie (« à l'instant mon

¹²⁷ TERREAUX-SCOTTOC, *Benvenuto Cellini*, pp. 95-123. BIANCOFIORE, *Benvenuto Cellini*.

¹²⁸ *Ibidem*. « Je me redonnai tout seul du courage en chassant le tourbillon incessant de mes idées [...] Mais malgré tout cela je me promettais de voir, à la fin de mon Persée, tous mes tourments se convertir en joies ineffables et en glorieuses récompenses. Je [n'avais] plus peur de la mort. », *La vie*, p. 400.

¹²⁹ *La vita*, II, ch. 77, p. 422 « J'avais ressuscité un mort [...]. - Ô Dieu qui es ressuscité des morts par Ta toute-puissance et es monté aux cieus dans la gloire !- À l'instant, mon moule s'emplit : à cette vue, je tombai à genoux et remerciai le Seigneur de tout mon coeur. », *La vie*, p. 401.

moule s'emplit »), confirme que la maïeutique de l'incarcération puis celle de l'exil français trouvent leur accomplissement final dans cette étape de la naissance du sculpteur de génie, dont seule l'adhésion de Cellini à sa propre identité a garanti l'avènement.

Conclusion

Le déplacement parisien de Cellini n'aura donc guère offert à Cellini qu'une étape, un tremplin décisif vers son envol florentin de Ganymède. En regard de la sublime réalisation de son *Persée* florentin, la qualité discutable des ouvrages que Cellini conduisit en France serait difficilement explicable, si n'entrait précisément en compte la tension dynamique du lent processus d'identification et de métamorphose décrit.

Sa stature de sculpteur de grand format ne naît pas du seul exil français comme cela est communément acquis, mais du complexe déplacement intime vers sa propre identité dont nous avons ici tenté de révéler les principaux jalons. Amorcée par la mue carcérale qui le déleste de sa précédente peau d'orfèvre, elle se construit et s'ébauche incomplètement à Paris, essentiellement dans le reflet du miroir flatteur et grossissant tendu par François Ier. Mais si les ambitions royales stimulent chez l'artiste le processus de sa propre identification comme sculpteur, le véritable processus maïeutique ne se produit que dans le feu brulant de son précaire atelier florentin. Là, ne "s'en remettant" alors plus qu'à lui-même, sans plus aucune facilité contingente, la fonte du *Persée* met à l'épreuve ses propres capacités à satisfaire les critères communs objectifs et identificatoires attestant son statut de sculpteur. La seule assignation d'office du roi n'avait pas suffi à parfaire le processus. Il lui restait à se mettre à l'épreuve dans le secret de son atelier, comme il l'avait fait une première fois dans le secret de son cachot au début du processus. Ce fut chose faite avec le *Persée* qui brandit fièrement en même

temps que celle de la Méduse sa dépouille d'orfèvre et le propulse tel Ganymède au Panthéon des sculpteurs universellement reconnus.

Liste des sources

CELLINI B., *La vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*, Turin, Einaudi, 1973

CELLINI B., *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1571)*, Coll. Le temps retrouvé, Traduction et notes de Nadine Blamoutier, Paris, Ed. Mercure de France, 2009

CELLINI B., *Dell'oreficeria*, (1558), in *Opere*, a cura di C.G. FERRERO, Turin, UTET, Classici italiani, 1971

CELLINI B., *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1571)*, Paris, Mercure de France, 2009

VASARI G., *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in *Le Opere di Giorgio Vasari*, IX, V, *Vita del Rosso*, Florence, Sansoni, 1981, pp. 155-174

VASARI G., *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes* (éd. Et tra. Sous la dir. D'A. Chastel), 11 t., Paris, Berger Levrault, 1981-1987

Bibliographie

BADEROU H., *L'École de Fontainebleau : XVI^e siècle*, Paris, Skira, coll. « Les Trésors de la peinture française », Paris, 1940

BAROCCHI P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, III *Pittura e scultura* IV, *L'artista*, V. *Scultura*, Turin, Einaudi, 1979

BÉGUIN S., *L'école de Fontainebleau : le maniérisme à la cour de France*, Paris, Gonthier, Seghers, 1960

Benvenuto Cellini artista e scrittore, Actes du colloque, Rome, Accademia dei Lincei, 1972

BIANCOFIORE A., *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: Benvenuto l'homme à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2000

BIANCOFIORE A., *Stéréotypes et représentations du Français dans la Vita de Cellini*, in *L'altérité française*, Actes du colloque de la Société des Italianistes de l'Enseignement Supérieur, 1999, p. 41-49

CALAMANDREI P., *Scritti inediti celliniani*, Florence, Nuova Italia, 1971

CAMESASCA E., *Narciso disperato*, in *Cellini, Vita*, Milan, Rizzoli, 1985, p.5-37

CARRARA E., *Profilo della Vita celliniana*, in *Cellini, Opere*, Turin, UTET, 1971, pp. 33-45

CASTRA M., *Identité, Les 100 mots de la sociologie*, S. PAUGAM (éd.), Paris, PUF, coll. « Que Sais-Je ? », 2010

CLOUET T., *Fontainebleau de 1541 à 1547. Pour une relecture des Comptes des Bâtiments du roi*, in « Bulletin Monumental », Volume 170, 3, (2012), pp. 195-234

DIMIER L., *Benvenuto Cellini à la cour de France*, in « Revue archeologique », N° 32, Paris, (1898), pp. 241- 276

DUBAR C., *La crise des identités*, Paris, Puf, coll. « Le lien social », 2000

FOCILLON H., *Benvenuto Cellini*, Paris, Presses Pocket n. 90, 1992

GALLISSOT R., *Sous l'identité, le procès d'identification*, in « L'Homme et la société », Volume 83, 1, Paris, 1987, pp. 12-27

GOFFMAN E., *Les relations en public, La mise en scène de la vie quotidienne*, II, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », Paris, 1973

GUGLIELMINETTI M., *La Vita di Cellini e le memorie degli artisti*, in *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Turin, Einaudi, 1977, p. 292-386

HEIKAMP S.D., *Benvenuto Cellini*, coll. «I maestri della scultura», Milan, Fabbri, 1966

JESTAZ B., *Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545)*, in « Bibliothèque de l'école des chartes », Paris-Genève, Librairie Droz, Volume 161, 1, (2003). pp. 71-132

LACROIX JEAN L., *Cellini entre théorie et pratique ou les leçons celliniennes de l'expérience*, « Mélanges Jacqueline Brunet », Université de Franche Comté, 1997, I, p. 541-553

LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975

LEVEQUE J.-J., *L'Ecole de Fontainebleau*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2001

LUCAS FIORATO C., *La genèse douloureuse et la réception difficile des écrits de Benvenuto Cellini*, in « Seizième siècle, Volume 5, 5, (2009), pp. 299-318

MAIER B., *Umanità e stile in Benvenuto Cellini scrittore*, Milan, Trevisini, 1952

POPE-HENESSY J., *Benvenuto Cellini*, Paris, Hazan, 1985 [or. anglais 1949]

SALMON X., *Fontainebleau : le temps des Italiens*, Heule, Snoeck, 2013

TERREAUX-SCOTTO C., *Benvenuto Cellini, sculpteur de mots et conteur d'images : la Vita, manifeste à la gloire de l'art*, in « Cahiers d'études italiennes », 12, (2011), pp. 95-123

TERREAUX-SCOTTO C., *Les nouvelles dans la Vita de Benvenuto Cellini*, in « Cahiers d'études italiennes », 10, (2010), pp. 129-155

VON SCHLOSSER L., *La littérature artistique*, Paris, Flammarion, 1984