



Benvenuto Cellini et les artistes de son temps

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Benvenuto Cellini et les artistes de son temps. Quaderni dell’Hôtel de Galliffet, Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 2009, Benvenuto Cellini artista e scrittore. <hal-01613651>

HAL Id: hal-01613651

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01613651>

Submitted on 9 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BENVENUTO CELLINI ET LES ARTISTES DE SON TEMPS

Brigitte Urbani

L'autobiographie de Benvenuto Cellini¹ est parcourue par une forte dichotomie entre le bien et le mal qui met l'auteur personnage aux prises avec les bons et les méchants (ses « *nimici* »), ceux qu'il côtoie volontiers et ceux qu'il méprise ou déteste. On connaît l'image, mise en avant par la critique, de la *Vita* comme une vaste œuvre plastique narrative, sorte de tapisserie de Bayeux ou de Colonne Trajane, chantant la geste de son valeureux héros sculpté en ronde bosse, tandis que les autres personnages sont autant de pygmées ciselés en bas-relief, voire à peine esquissés. Dans le domaine professionnel cette dichotomie est d'autant plus évidente : parmi les artistes que l'auteur évoque ou fait vivre, il y a ceux qu'il admire et ceux qu'il va jusqu'à haïr. Les premiers sont essentiellement ses modèles, ceux sur qui il s'est formé ; les autres sont les rivaux auxquels il se juge supérieur, ou qu'il considère comme de mauvais artisans.

Pour exprimer par l'écriture le fossé entre les amis et les ennemis, les « *virtuosi* » et les incapables, les vrais hommes et les êtres bestiaux, Cellini² joue avec les adjectifs, les suffixes, les superlatifs, les métaphores, les périphrases, les caricatures, les mini-scènes de théâtre, offrant aux lecteurs une pittoresque galerie de figures. Le but recherché : se présenter comme le meilleur, l'artiste exceptionnel aux mille talents gravissant peu à peu les marches du Parnasse, et confronter sa propre carrière (et sa propre excellence) à l'excellence ou à la médiocrité de figures reconnues de façon méritée ou imméritée. Une confrontation qui heurte de plein fouet l'auteur-personnage aux rivalités entre artistes, nées d'un contexte où ils ne peuvent plus compter sur leur seul talent³.

1/ Benvenuto Cellini artiste génial aux mille talents

a) Tout le premier livre de la *Vita* met en évidence un Benvenuto au premier rang dans les divers domaines de l'orfèvrerie. Ayant, tout jeune, exécuté une boucle de ceinture très réussie, il est déclaré « *il meglio giovane di quella arte* » (I, 13) ; ses médailles à chapeaux sont reconnues comme exceptionnelles par Michel-Ange lui-même (I, 25 ; I, 41) et il s'y révèle plus fort que le « *maraviglioso Caradosso* » (I, 31), dont elles étaient la spécialité (I, 26). Ses vases sont plus beaux que les vases antiques si bien qu'un spéculateur les fait passer pour tels (I, 28) ; le fermoir de la chape pontificale est déclaré par Clément VII « *la più bella opera che mai fussi vista a Roma* » (I, 55) ; les pièces frappées pour le Pape suscitent la « *maraviglia* » (I, 45-46), celles exécutées pour Alexandre de Médicis sont dites « *le più belle monete di Cristianità* » (I, 80). Il excelle dans l'art des médailles, dépassant le célèbre Giovanni Bernardi, « *molto valentuomo per far medaglie* » (I, 65), et se surpassant lui-même :

¹ Notre édition de référence est celle conseillée dans le programme du Capes et de l'Agrégation paru au B.O : Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 2007 [1968], 692 p. Nous évoquerons à l'occasion les *Trattati* publiés dans l'édition suivante : *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di Carlo Cordié, Milano, Ricciardi, 1960, pp. 971-1122.

² Selon l'usage désormais consacré, on appelle Cellini l'auteur-narrateur de la *Vita* (les deux se confondent ici), Benvenuto le personnage, et Benvenuto Cellini le personnage historique.

³ C'est par commodité que nous employons le terme d'« artiste », lequel n'apparaît pas dans la *Vita* tout simplement parce qu'il n'existe pas encore. L'artiste est, selon le terme systématiquement employé par Vasari, un « *artefice* », et le domaine dans lequel il exerce, selon le terme de Cellini lui-même, une « *professione* ». Car le XVI^e siècle est celui où s'effectue le passage difficile du statut d'artisan à celui d'artiste.

pour Alexandre il travaille, dit-il, à « *la più bella opera che mai io avessi fatto in quel genere* » (I, 88). Pour monter un diamant et le mettre en valeur, il fait mieux que les spécialistes reconnus, même le vénitien Miliano Targhetta, « *primo gioiellier del mondo* », et reçoit en retour une pluie d'éloges (« *Questa è la più mirabil cosa che io vedessi mai in tempo di mia vita* » reconnaît un témoin initialement hostile, I, 92). Bref, qu'il s'agisse de sertir des pierres précieuses, de fabriquer des vases, des reliquaires, des médailles, des monnaies, des sceaux, des boucles ou d'orner des couvertures de missel, Benvenuto se révèle plus habile que les plus grands spécialistes, lesquels, a-t-il soin de préciser, ne travaillent que dans leur spécialité, un point sur lequel il ne manque pas de revenir dans les *Trattati*⁴. Ces petits épisodes donnent lieu à de pittoresques scènes, notamment quand Benvenuto, loin de travailler dans la sérénité, doit affronter des conjurations de confrères sceptiques et relever des défis⁵. Les rivaux ou ennemis en ressortent « *spaventati e goffi* » (I, 44), déclarés par le Pape en personne « *pazzi* » et « *balordi* » (I, 45). Les concurrents sont grotesquement animalisés : « *fagli più carezze che può la tua ignorante bestialità* » aurait dit le Clément VII à l'orfèvre Pompeo, lequel fit à Benvenuto « *le più isvenevole carezze d'asino* » (I, 62). Benvenuto finira par tuer ce dernier (I, 72), sans encourir la condamnation du pontife, car « *gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da essere ubrigati alla legge* » (I, 74).

Ces multiples démonstrations d'excellence dont le livre I de la *Vita* est semé soulignent que Benvenuto Cellini est loin d'être un artisan effectuant un travail mécanique sur commande à partir de modèles fournis. Il n'a pas besoin de l'aide de peintres ou de dessinateurs ; lui-même crée les modèles qu'il exécute. Dans la ligne des idées exposées par Vasari dès la première édition des *Vite*, lui aussi revendique l'importance du dessin, à la base de toute œuvre d'art.

b) Devenu à Paris sculpteur et architecte, il se réclame, à son retour à Florence, de la « *bella scuola fiorentina* » dont il s'affirme l'héritier devant le Duc : « *io so che l'Eccellenzia vostra ha saputo chi fu Donatello, e chi fu il gran Leonardo da Vinci, e chi è ora il mirabil Michelagnol Buonarroti. Questi accrescono la gloria per le lor virtù all'Eccellenzia vostra : per la qual cosa io ancora spero di far la parte mia* » (II, 64). Son séjour en France l'a convaincu de la supériorité des artistes italiens, comme en témoigne la façon dont il décrit la maladroite porte de Fontainebleau, qu'il entendait refaire⁶.

C'est toujours en termes élogieux qu'il cite les artistes italiens, accompagnant leur nom d'un adjectif éloquent : le « *gran Donatello* » (II, 53), le « *mirabil Donatello* » (II, 63), Giulio Romano, « *pittore eccellentissimo* » (I, 40), « *quel meraviglioso Tiziano pittore* » (II, 62), Antonio da San Gallo, « *molto eccellente architetto* » (I, 98), « *misser Bastiano veneziano, eccellentissimo pittore* » (I, 46), « *il mirabil Lionardo da Vinci* » (I, 12), « *il gran Leonardo da Vinci* » (II, 64), l'« *eccellentissimo Raffaello da Urbino* » (I, 19), le « *gran*

⁴ Il l'affirme dans l'*Introduction au Trattato dell'oreficeria*, qu'il a entrepris d'écrire ce traité « *perché avendo la detta bella arte otto modi diversi di lavori (dei quali non si è trovato forse mai, o si veramente tanto di rado che e' non ce n'è alcuna notizia, che nessuno uomo sia stato tanto animoso di volere intraprendere di esercitarsi in più di uno, o insino in dua, e' quali quel tale si possi giudicare che gli abbia fatti appresso che bene) perché io non fo conto di certi praticonacci, li quali si sono arditamente messi a lavorare di tutti a otto...* » (p. 972). Puis il évoque les grands mécènes qui autrefois aidèrent les orfèvres qui devinrent sculpteurs et architectes, et en tout premier lieu Côme l'Ancien qui aida Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, les diverses branches des arts étant « *sorelle carnali* » de l'orfèvrerie.

⁵ Cf. par exemple la conjuration montée à l'occasion du fermoir de chape du Pape (I, 44) ou des pièces de monnaies pour Clément VII (I, 45) ; ou encore le défi relevé quant à la mise en valeur du diamant offert par Charles Quint au pontife (I, 92).

⁶ II, 21 : « *Imprima avevo fatto la porta del palazzo di Fontana Belio : per non alterare il manco che io potevo l'ordine della porta che era fatta a ditto palazzo, qual era grande e nana, di quella lor mala maniera franciosa ; la quale era l'apertura poco più d'un quadro, e sopra esso quadro un mezzo tondo istacciato a uso d'un manico di canestro...* ».

Raffaello » (I, 30), le « *divino Michelagnuolo* » (I, 41), le « *maraviglioso Michelagnuolo* » (II, 53), « *il mirabil Michelagnolo Buonarroti* » (II, 64). S'agissant d'artistes florentins, il a parfois soin de préciser leur ville d'origine : « *Rosso, pittore nostro fiorentino, veramente maravigliosissimo valentuomo* » (II, 26), « *quel mirabile Rosso, nostro fiorentino* » (II, 41), « *Jacopo del Sansovino, valente scultore e architetto nostro fiorentino* » (II, 62). Ces grands artistes qu'il estime, il les mentionne pour signaler qu'il a eu le plaisir de les rencontrer ou de les fréquenter, et, s'ils sont morts, il ne permet pas que leur nom soit sali et précise que les dénigrants l'ont échappée belle. Pour avoir dit du mal de Raphaël, Rosso Florentino se fait presque lyncher par les élèves du maître (I, 98) ; le récit par Torrigiano du coup de point assené à Michel-Ange a déchaîné la fureur de Benvenuto (I, 13) ; le fait que Sansovino ait dit du mal de Buonarroti est la cause d'une scène où le persifleur n'est pas à son avantage (I, 78).

Cellini a soin de se déclarer formé dès son jeune âge sur les œuvres des trois 'intouchables'. Il évoque les cartons des batailles d'Anghiari et de Cascina exécutés par Léonard et Michel-Ange pour la salle du Conseil du Palais de la Seigneurie, qu'il a étudiés avec soin : « *il mirabil Lionardo da Vinci aveva preso per elezione di mostrare una battaglia di cavagli con certa presura di bandiere, tanto divinamente fatti, quanto imaginar si possa [...] quello del gran Lionardo era bellissimo e mirabile* ». Il s'étend un peu plus sur le carton de Michel-Ange (qu'il a recopié), le décrivant par le biais d'une courte ekphrasis de type vasarien (I, 12). Plus tard, à Rome, il va « *quando a disegnare in Capella di Michelagnuolo, e quando alla casa di Agostino Chigi, sanese, nella qual casa era molte opere bellissime di pittura di mano dello eccellentissimo Raffaello da Urbino* » (I, 19). De beaux modèles pour un jeune apprenti !

Ayant élu la voie de la sculpture, il choisit d'abord le bronze et entend être au moins un nouveau Ghiberti : quand il présente à François I^{er} le modèle de la porte qu'il projette pour Fontainebleau, il fait dire au roi de France, reprenant à son compte le mot célèbre de Michel-Ange à l'adresse de l'entrée Est du Baptistère de Florence : « *Io credo certamente che, se il Paradiso avessi d'aver porte, che più bella di questa già mai non l'arebbe* » (II, 46). Plus tard, quémendant un noble ouvrage au Duc Côme, il propose de réaliser la porte centrale de la cathédrale, s'engageant à refuser d'être payé s'il ne la fait pas « *meglio di quella, che è più bella, delle porte di San Giovanni* » (II, 98). La commande du *Persée* le stimule au plus haut point par le défi personnel que représente une grande statue de bronze tout près de la *Judith* de Donatello et du *David* de Michel-Ange : « *Eccellentissimo mio Signore* », dit-il au Duc, « *in piazza sono l'opere del gran Donatello e del maraviglioso Michelagnuolo, qual sono istati dua li maggior uomini dagli antichi in qua* » (II, 53). D'où le vif désir de faire non seulement aussi bien qu'eux mais mieux ! Aussi Donatello recevra-t-il sa part de critique quand Benvenuto se penchera sur la terre à utiliser dans l'entreprise de fusion. Au départ il se méfie de cette terre de Florence, en raison des difficultés rencontrées, semble-t-il, par Donatello ; or après expérimentation, il la trouve très bonne, « *se bene non era stata bene intesa da quel mirabil Donatello, perché con grandissima difficoltà vedevo condotte le sue opere* » (II, 63). Meilleur artisan que Donatello, Benvenuto se révèle également meilleur concepteur de statues que Michel-Ange, car une figure doit pouvoir être contemplée sous tous les angles ; or le « *mirabil Davitte del divino Michelagnuolo Buonarroti [...] non si mostrava bene se non per la veduta dinanzi* » (II, 91)⁷ : certes, ce sont des paroles qu'il attribue à son rival, Bandinelli, mais il ne les dément pas.

Enfin, il ambitionne d'être architecte et s'estime capable d'en juger : les deux fontaines qu'il entreprend ou rêve de réaliser, celle de Fontainebleau et celle du Neptune, sont, par leurs dimensions, des œuvres architecturales. La porte de Fontainebleau qu'il projeta l'était également. Plus tard, il invective contre celui qui « *guastò la cupola* » de Santa Maria

⁷ Le *Persée* en revanche a huit angles de vue : quatre angles majeurs et quatre angles mineurs.

del Fiore, estime que dans la conception du chœur réalisée par Bandinelli « *non v'è virtu nessuna* » et le clame aux ouvriers de l'Opera del Duomo, lançant des insolences contre ce chœur « *tutto scorretto* » et « *fatto senza nissuna ragione, né vi si vedeva né arte, né comodità, né grazia, né disegno* » ; si bien que si lui-même devait en exécuter les bas-relief, comme on le lui demande, ils seraient ravalés au rang de « *pisciatoi' da cani* » (II, 98). Et quand Lattanzio Gorini (aux « *manuzze di ragnatelo* » et à la « *vocerellina di zanzara* », II, 66), qui n'est pas architecte mais prétend s'y entendre, lui remet, comme à d'autres, un plan de restructuration des portes de Florence menacée par la guerre avec Sienne, Benvenuto Cellini refuse ce dessin, « *scorrettissimo* », et en convainc le Duc (II, 85)⁸.

Se sentant héritier de la « *virtuosa scuola fiorentina* », chaque fois qu'un grand projet le tente et qu'il s'en juge capable, Benvenuto Cellini revendique la tradition 'quattrocentesca' des concours. Lors de l'affaire du fermoir de chape de Clément VII, il a joué le jeu du concours qu'on lui a imposé et a remporté la victoire. Il réclame un concours quand le Primatice profite de l'aubaine des caprices de Mme d'Étampes et, tout peintre qu'il est, accepte de réaliser la fontaine du jardin de Fontainebleau ! (II, 32) Il réclame un concours quand le Duc attribue la fontaine du Neptune à Bandinelli (II, 99), puis à Ammanati (II, 101). Il évoque devant Côme la « *nobilissima scuola* » initiée par les Médicis, « *così virtuosissima, solo per fare a gara tutti i virtuosi nelle lor professione ; e in quel virtuoso modo ei s'era fatto la mirabil cupola, e le bellissime porte di Santo Giovanni, e tant'altri bei tempj e statue, le quali facevano una corona di tante virtù a la lor città* » (II, 99).

c) Se sentant 'artiste universel', dans le sillage des grands maîtres florentins d'un passé tout proche, il refuse de rester cloisonné dans la profession qui était initialement la sienne. Il se proclame bon dessinateur et concepteur de projets, et donc d'abord excellent orfèvre (il a soin de mentionner, dans les *Trattati*, que multiples sont les domaines dans lesquels travaillent les orfèvres, et qu'on ne peut être parfait que dans une spécialité⁹), puis excellent sculpteur de bronze et de marbre ; enfin il s'affirme, du moins pour les projets de moindre envergure, excellent architecte. La rédaction de la *Vita* et les textes poétiques qui y sont insérés le revendiquent également homme de lettres.

Privé d'espoir de publier la *Vita*, Cellini expose ces mêmes idées dans les *Trattati*, où il apparaît évident et fondamental pour lui de signaler que les très grands artistes du '400 ont commencé leur apprentissage chez des orfèvres. Brunelleschi, « *il primo che risuscitò il bel modo della grande architettura, [...] stette all'orefice gran tempo* », écrit-il dans le *Trattato dell'oreficeria*¹⁰ ; dans le *Trattato dell'architettura*, il signale qu'il fut aussi sculpteur : « *il primo, che si destassi con virtuosissimo ardore, si fu un nostro eccellente scultore [...]. Questo fu il primo architetto dagli antichi in qua e, sì come io dico, era eccellente scultore* »¹¹. Donatello, fut orfèvre jusqu'à « *giovane grande* » et devint « *il maggiore scultore che sia mai stato* ». Verrocchio fut orfèvre « *insino che gli era uomo fatto* »¹². Bramante, lui, fut excellent architecte parce qu'il était peintre. Michel-Ange le fut également parce qu'il était sculpteur et peintre¹³. En revanche, Antonio da Sangallo, « *per non essere stato né scultore, né pittore, anzi maestro di legname solamente, però non si vidde mai di lui nelle sue opere di architettura una certa nobil virtù, come s'è vista...* »¹⁴. Néanmoins, pour Cellini, c'est la sculpture qui prime (comme il l'expliqua dans la fameuse lettre à Varchi) : le dessin, tout

⁸ Il avait déjà travaillé aux fortifications de Paris, même si ses projets avaient dû être abandonnés pour cause d'intrigues de Mme d'Étampes (II, 43).

⁹ Cf. note 3.

¹⁰ *Trattato dell'oreficeria*, in *Trattati...*, cit., p. 975.

¹¹ *Trattato dell'architettura*, in *Trattati...*, cit., p. 1109

¹² *Trattato dell'oreficeria*, in *Trattati...*, cit., p. 975.

¹³ *Trattato dell'architettura*, in *Trattati...*, cit., p. 1109.

¹⁴ *Ibid.*

comme la peinture, est d'autant meilleur quand il traduit le relief et tend à la sculpture, et Michel-Ange a été le grand peintre que l'on sait parce qu'il a été le plus grand sculpteur que l'on connaisse¹⁵.

Entre les noms des grands génies et ceux des rivaux abhorrés se dessine toutefois, dans la *Vita*, une petite 'zone grise', celle des médiocres qui n'eurent pas même la force de se montrer « hommes » au sens de combatifs, courageux, comme l'a été Benvenuto en maintes occasions. Cellini ne les accable pas comme il le fait avec ses « *nimici* », mais il les croque habilement sous un jour grotesque ou pathétique, comme le prouvent les savoureux chapitres où il met en scène son « *carissimo amico* » le peintre Bachiacca (I, 30), ou son « *compare* » (I, 76), le sculpteur Tribolo.

Bachiacca, en effet, apparaît à deux reprises, dans le 'boccacesque' épisode des « *cornacchie* » et de ses suites : d'abord comme amoureux de Pantassilea, si bien que Benvenuto la lui cède le temps de la soirée (I, 30), puis comme défenseur de sa belle quand Benvenuto se venge du jeune et beau Luigi Pulci, lequel, raillant l'interdit du maître, fréquente galamment la séduisante courtisane (I, 33) : le ventre secoué par les menaces à son encontre, voilà Bachiacca obligé d'obéir à la nature, puis, effrayé par l'agression qui se déroule tout près, contraint de se sauver à toutes jambes en hurlant, « *con le calze a mezza gamba* ». En somme, quand le « *carissimo amico* » Bachiacca est évoqué, il est ridiculisé. Le sculpteur Tribolo fait lui aussi piètre figure quand Sansovino, qui l'a fait venir de Florence à Venise, le renvoie aussitôt parce qu'il n'a rien à lui proposer (« *Il povero Tribolo sbigottito [...] si ristinse nelle spalle e disse 'Pazienza' parecchie volte* », I, 78). L'épisode est encadré par deux mauvaises rencontres, à l'aller comme au retour, au cours desquelles il n'a fait que trembler et où les deux voyageurs n'en ont réchappé que grâce au courage et à l'épée de Benvenuto (I, 77 et 79)¹⁶. La « *virtù* » selon Cellini est aussi ce qui fait l'homme (Benvenuto n'a jamais vu Tribolo « *fare segno di uomo in quel viaggio* », I, 79). D'où les animalisations d'ennemis ou de médiocres, sous la plume de Cellini.

La divinisation et l'animalisation : deux extrêmes dont la *Vita* offre deux figures emblématiques, celle de l'exemple type, du modèle, Michel-Ange, et celle du contre-exemple, Baccio Bandinelli.

2/ Deux figures contemporaines antithétiques : Michel-Ange et Baccio Bandinelli, l'exemple et le contre-exemple.

a) Observons tout d'abord que Benvenuto Cellini s'est formé au contact des deux personnages, puisque le premier maître qu'eut Benvenuto fut précisément le père de Baccio (Michelagnolo Brandini), dont Cellini s'empresse de dire qu'il n'était pas de noble famille, malgré le nom de « *Bandinello* » et le titre de « *cavaliere* » dont s'enorgueillit le fils, mais « *figliuolo d'un carbonaio* ». Un premier maître néanmoins qualifié de « *orefice [...] molto valente in tale arte* » (I, 7) en dépit de ses modestes origines (« *questo non è da biasimare* ») : comme le souligna avant lui Vasari dans la première édition des *Vite*, ce sont la noblesse de l'âme, le talent et le travail qui comptent¹⁷.

¹⁵ *Sopra l'arte del disegno*, in *Trattati...*, cit., p. 1106.

¹⁶ « *Il Tribolo s'era fermato indietro ed era rannicchiato in sul cavallo, che pareva il freddo stesso* » (I, 77). « *Il Tribolo tremava di paura, e mi punzecchiava che io stessi cheto, acciò che loro non ci facessero peggio* » (I, 79).

¹⁷ Cf. également les *Trattati* : « *valente uomo [...]; e, se bene egli non fusse di quegli eccellenti uomini, e' fu tale che e' merita d'essere lodato* ». Et Cellini réitère que le nom de Bandinelli fut choisi par « *Baccino* ». Observons au passage que – guarda caso – ce premier maître s'appelait Michelagnolo. Certes ce prénom était

Apprenant le métier avec Michelagnolo père de Bandinelli, Benvenuto Cellini étudia au contact de Michel-Ange Buonarroti. Très vite Cellini évoque sa copie du carton de la *Battaglia di Cascina*, à l'origine d'une dispute entre le jeune homme et le sculpteur Torrigiani (I, 12), qui s'était vanté auprès de lui d'avoir écrasé le nez de Michel-Ange¹⁸ : un geste que le jeune homme jugea sacrilège, au point de renoncer (peut-être) – du moins c'est ce que Cellini laisse entendre – à une belle carrière outre Manche, Torrigiani étant venu d'Angleterre recruter des sculpteurs florentins pour le roi Henri VIII (I, 13). Michel-Ange, pour Cellini, fut et resta un modèle : « *Attesi continuamente in Firenze a imparare sotto la bella maniera di Michelagnolo, e da quella mai mi sono ispiccato* » (I, 13)¹⁹.

Bandinelli et Benvenuto, fils de l'orfèvre Michel-Ange Brandini l'un, élève du même orfèvre l'autre, tous deux désireux d'imiter la manière de Michel-Ange²⁰, tous deux rivaux – d'abord, de façon anecdotique, à Rome auprès de Clément VII, puis de façon pesante et féroce à Florence – apparaissent comme deux frères ennemis²¹. Des rapports de rivalité et de haine ne pouvant aboutir qu'à un meurtre final, fût-il symbolique, Cellini le met en scène. Benvenuto est prompt à manier la dague ; exaspéré par les conditions de travail qu'il dit supporter, il décide d'assassiner son adversaire. Bandinelli ne se sauve que grâce à la 'virtù' de son agresseur, à la présence à ses côtés d'un enfant, et à la pitoyable image qu'il donne de lui-même, laquelle calme l'ébullition du meurtrier en puissance : « *lo vidi senza arme, in su un muluccio come un asino e aveva seco un fanciullino dell'età di dieci anni ; e subito che lui mi vidde, divenne di color di morto, e tremava dal capo ai piedi* » (II, 66)²².

Ayant à la fois commis et évité le meurtre du frère, Benvenuto accomplira de façon tout aussi symbolique le meurtre de son père spirituel, une fois acquise la conviction de l'avoir dépassé. Néanmoins dans l'ensemble de la *Vita*, Michel-Ange demeure un parangon d'excellence, en contrepoint avec la l'incompétence et la maladresse affirmées de Baccio Bandinelli. Modèle et anti-modèle sont illustrés satiriquement par Cellini, notamment dans la confrontation implicite des deux sculptures de la Piazza, le *David* et *Hercule et Cacus*.

b) La 'divine' figure de Buonarroti scande les étapes de la carrière ascensionnelle de Benvenuto Cellini, si bien que la *Vita* apparaît construite comme une longue recherche

alors courant, néanmoins Benvenuto Cellini se forma donc au contact de deux Michel-Ange, le père de Bandinelli et le grand artiste florentin auquel désormais ce nom-prénom est lié.

¹⁸ Cellini insère dans la *Vita* l'épisode du nez cassé, et par rapport à Vasari, force la dose, faisant de Torrigiani un être bestial, une vraie caricature, chez qui le physique reflète le moral : « *aveva più aria di gran soldato che di scultore, massimo a' sua mirabili gesti e alla sua sonora voce, con un aggrottar di ciglia atto a spaventar ogni uomo da qual cosa ; ed ogni giorno ragionava delle sue bravurie con quelle bestie di quegli Inghilesi* » (I, 12).

¹⁹ Dans une courte lettre adressée à Michel-Ange en septembre 1561 Cellini – qui a donc 61 ans – commence par une véritable profession de foi à l'adresse de celui qu'il désigne comme son maître depuis toujours : « *Eccellentissimo et molto mio osservandissimo messer Michelagnolo. Perch'io non credo che mai altr'omo nascessi al mondo più affetionato alle gran virtù vostre di quello che sono stato io, cominciando a conoscerle quando io lavoravo della bella oreficeria et per esser invaghito di quelle vostre uniche virtù non mi pareva d'haver soddisfatto alla honesta voglia mia se prima io non venivo con essa alla mirabile scultura, però, sempre amandovi et osservandovi, io mi son fatto qualche honore, che tutto dipende da voi* ». (*Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, Firenze, SPES editore, 1983, vol. V, p. 266). Certes il écrit pour recommander un élève ; néanmoins il n'est guère permis de douter de la sincérité de la phrase d'attaque.

²⁰ Même si Cellini écrit que Bandinelli critiquait Buonarroti, on sait que la sculpture de Bandinelli voulait imiter celle du grand Michel-Ange.

²¹ Bandinelli est né en 1488, Cellini en 1500 : ils ont douze ans d'écart.

²² Bandinelli, en effet, a peur de Benvenuto Cellini. Dans une lettre au Secrétaire de Côme, où il semble déclarer qu'il craint d'être assassiné, il appelle Benvenuto « *crudelissimo uomo* » et le dit convaincu d'obtenir la première place une fois que lui, Bandinelli, sera mort. Il redoute non seulement Cellini mais aussi ses « *garzoni* » auxquels leur maître apprend à se conduire comme lui : « *Questo pessimo mostro di natura del continuo li avvezza a stravizi, e va la notte fuori con arme, cose al tutto nocive a ogni virtù e onesto vivere* ». (*op. cit.*, pp. 109-110).

d'identification à Michel-Ange²³. L'aspiration à l'égaliser, exprimée dès la prime jeunesse, se trouve réalisée avec la réussite du Persée et les éloges du public... mais le succès n'est pas salué par le Duc comme l'artiste le souhaitait, Benvenuto Cellini n'est pas reconnu comme le nouveau Michel-Ange de Florence... D'où chez Cellini le souci d'insérer Michel-Ange à tout prix dans sa biographie, d'où l'appropriation d'éléments même anecdotiques²⁴.

En effet, non seulement notre héros s'est formé à son exemple, mais tout ce qui plaît à ce modèle, même des faits anodins, devient caution de garantie : par exemple un beau camée acheté par Benvenuto est plus beau encore si Michel-Ange le confirme : « *Questo era di tanta bellezza e di tanta virtù ben fatto, che il nostro gran Michelagnuolo ebbe a dire, non aver mai veduto cosa tanto meravigliosa* » (I, 27) ; Benvenuto peut apprécier sans crainte les dons de chanteur du jeune et beau Luigi Pulci, si même Michel-Ange, « *eccellentissimo scultore e pittore, [...] lo andava a udire* » (I, 32).

Michel-Ange admire les médailles réalisées par Benvenuto – Cellini a soin de préciser que le travail des médailles était « *totalmente incognito a quel divino Michelagnuolo* » (I, 41) –, vient le voir travailler, consent à rivaliser avec lui en dessins d'orfèvrerie, et, magnanimement, accepte même de perdre (I, 41), donnant ainsi la preuve des effets bénéfiques de l'émulation et de la confiance qu'un vrai maître doit démontrer envers un brillant disciple. Non seulement Michel-Ange loue Benvenuto comme orfèvre, mais il le loue aussi comme sculpteur : Cellini est fier de signaler qu'après avoir vu le buste de Bindo Altoviti, il lui a adressé une lettre où il l'appelle « *Benvenuto mio* » et poursuit : « *io v'ho conosciuto tanti anni per il maggior oreficie che mai ci sia stato notizia ; e ora vi conoscierò per scultore simile* » (II, 79)²⁵.

La commande et la réalisation du *Persée* ont été pour Benvenuto Cellini l'occasion inespérée de s'élever au rang des deux sculpteurs qu'il admirait le plus. On a vu qu'il déclarait, enthousiaste, à Côme : « *Eccellentissimo mio Signore* », « *in piazza sono l'opere del gran Donatello e del meraviglioso Michelagnuolo, qual sono istati dua li maggior uomini dagli antichi in qua* » (II, 53) ; voilà l'occasion d'être le troisième, de succéder, en somme, en excellence, à Michel-Ange ! D'où, la taille du Persée, plus élevée qu'initialement prévu, d'où la position complexe du héros, difficile à réaliser en bronze, d'où le soin des différents angles de vue du groupe, d'où le raffinement des moindres détails.

Une fois le *Persée* achevé, Cellini n'écrit pas textuellement que ce bronze l'a mis au rang de Michel-Ange, mais il se comporte comme tel. Quand il relate ses pénibles discussions avec le Duc au sujet du paiement de la statue, il ose déclarer que Michel-Ange n'aurait pas fait mieux que lui quand il était jeune, et que maintenant qu'il est vieux « *nolla farebbe per cosa certa* » (II, 97). Quelques chapitres avant cet épisode, au cours du bref récit d'un séjour à Rome effectué juste après l'heureuse 'naissance' du bronze, Cellini enchâsse une pénible scène d'irrespect envers le vieux maître auquel Benvenuto rend visite en tant qu'ambassadeur du Duc, afin de lui demander de rentrer à Florence (II, 81). On n'y perçoit plus de déférence, Michel-Ange n'est plus appelé 'divin' : il apparaît même presque sournois quand il sous-entend « *sogghignando* » que la Florence de Côme n'est pas une panacée et prend à témoin Benvenuto lui-même²⁶. Cellini déverse alors son dépit sur le fidèle Urbino auquel le maître était très affectionné, et en fait une méchante caricature (II, 81)²⁷.

²³ Nous nous limitons ici aux éléments les plus pertinents pour notre propos. Pour une étude précise des relations Cellini- Michel-Ange, voir, dans ce même *Cahier*, le texte de Margherita Orsino.

²⁴ Cf. ci-dessus l'épisode du nez de Michel-Ange, et, précédemment, la phrase sur les 'portes du Paradis'.

²⁵ Ou cette lettre est une invention de Benvenuto Cellini, ou elle a été perdue. L'édition du *Carteggio* ne rapporte que la citation de la *Vita* de Cellini.

²⁶ Benvenuto lui avait déjà adressé une lettre dans ce sens, au nom du Duc, à laquelle Michel-Ange n'a pas répondu (faute de temps, prétend-il). Dans le *Carteggio*, cette lettre ne figure pas, ou du moins elle ne figure pas en tant que lettre de l'année 1549 ou 1550, date du voyage de Benvenuto à Rome. En revanche, par une lettre datée du 14 mars 1559, Cellini se réjouit d'un projet de Michel-Ange de venir finir ses jours à Florence, et il l'y

Cette perte de respect est néanmoins une exception dans l'ensemble de la *Vita*, un écart sans doute dicté par l'amertume de celui qui écrit avec bien des frustrations et des déconvenues sur les épaules²⁸. De même, plus loin dans le récit, au sujet de l'attribution du Neptune, quand Benvenuto insiste auprès de la Duchesse pour que soit lancé un concours, il va jusqu'à s'affirmer désormais supérieur à Michel-Ange, qu'il continue néanmoins à appeler son maître : « *io mi prometto di guadagnarmi la palma, se bene e' ci fussi quel gran Michelagnuolo Buonaroti* » ; il serait en tout cas plus glorieux de rivaliser avec lui qu'avec Bandinelli et Ammanati, car « *con quel mio così gran maestro io potrei guadagnare assai, dove con questi altri non si può guadagnare* » (II, 100).

Si la courbe ascendante qui l'a conduit à égaler son modèle a pour effet cette amère suffisance, qu'en sera-t-il avec les médiocres rivaux ! Bandinelli, de ce fait, devient une « tête de turc », l'antithèse sur tous les plans non seulement du grand Michel-Ange mais du « virtuoso » Benvenuto Cellini lui-même.

c) Baccio Bandinelli (1488-1559/60) est le principal rival de Benvenuto auprès du Duc et de la Duchesse, et Cellini se montre envers lui particulièrement féroce. Il faut reconnaître pour sa défense que si Benvenuto Cellini est allé se bonifiant au fil des ans, tel ne fut pas le cas de Bandinelli, et la critique est d'accord sur ce point. Un bref parcours de la carrière de cet artiste démontre une évolution descendante. En effet, alors que ses débuts avaient été prometteurs et que ses bas-reliefs de jeunesse pouvaient laisser bien augurer du futur (cf. la *Déposition* du Louvre, par exemple), il évolue ensuite vers un classicisme qui relève de la froide imitation de modèles antiques, puis, émule de Michel-Ange, se lance dans des statues colossales aux personnages lourds, froids, pompeux ou raides, comme le démontrent le groupe d'*Hercule et Cacus* ou encore le *Dio padre* du cloître de Santa-Croce²⁹.

Comme Michel-Ange, Bandinelli scande les étapes de la carrière de Benvenuto, mais toujours pour lui mettre 'les bâtons dans les roues'. Alors que Benvenuto se voit confier par Clément VII l'exécution et la frappe de ses monnaies, Bandinelli est déjà là pour le contrer. Pourtant fils d'orfèvre, il dénigre les talents du jeune Benvenuto, limitant ses capacités à celles d'un pur exécutant technique : « *A questi orafi, di queste cose belle bisogna lor fare e' disegni* », dit-il au Pape. Si bien que Benvenuto, piqué au vif, répond qu'il n'a pas besoin de dessins et prédit que bientôt lui-même « *dar[à] noia all'arte sua* » (I, 45). De retour à Florence après les cinq années en France, cherchant à se faire une place auprès de Côme, Benvenuto finit par obtenir le même traitement que Bandinelli, mais espère vivement recevoir mieux dès que le Duc aura pu apprécier la supériorité de son travail (II, 55). Or l'entreprise du

encourage, encensant les qualités du Duc, « *questo nostro gloriosissimo Duca, il quali [...] è il più benigno et il più cortese Signore che mai formassi e portassi la terra* ». Il reconnaît n'avoir pas toujours été lui-même bien traité (« *Se bene io ne ò riceuto qualche stranezza da il ditto mio Signore, le quali mi è parso di ricevere a gran torto* ») ; toutefois il n'en n'attribue pas la faute au Duc, dont il est très aimé, écrit-il, mais à la « *potenzia di qualche malignia stella* ». (Carteggio, cit., vol. 5, p. 208).

²⁷ « Son » Urbino, écrit Cellini, fait plus fonction « *di ragazzo e di serva che d'altro* ». Il parle d'un « *villanesco modo, co' molta gran vocie* » et prononce « *sciocche parole* » (II, 81). Les apprentis et aides de Benvenuto, eux, ont pu le trahir, mais ils étaient toujours jeunes et beaux.

²⁸ Autre indice, toutefois, au tout début de la *Vita* : à propos du carton de la *Bataille de Cascina*, Cellini écrit que ce dessin était un pur chef-d'œuvre, et qu'ensuite Michel-Ange fit beaucoup moins bien : « *Se bene il divino Michelagnuolo fece la gran cappella di papa Iulio da poi, non arrivò mai a questo segno alla metà ; la sua virtù non aggiunse mai da poi alla forza di quei primi studii* » (I, 12).

²⁹ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1936, vol. X, *La scultura del Cinquecento*, Parte II, pp. 187-239. Certes il ne s'agit pas d'un ouvrage récent, mais il présente l'avantage d'offrir tout un chapitre sur Bandinelli, nombreuses photos à l'appui. Une section sur Bandinelli figure également dans le bel ouvrage de Franco Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Roma, Editalia, 1974, pp. 106-121 ; mais il y est assez peu question de sculpture, l'auteur pointant plutôt sur la carrière et le caractère du personnage et sur ses rapports avec Vasari ; du groupe *Hercule et Cacus* il n'est pratiquement pas question.

Persée est sans cesse entravée par les intrigues de Bandinelli, qui, jouissant de sa position à l'Opera del Duomo, dissuade les ouvriers de travailler pour son rival (II, 57), puis tente de convaincre le Duc qu'il n'est pas capable de réaliser un grand bronze et que c'est de l'argent jeté par les fenêtres. Même une fois le *Persée* terminé, il instille de doute quant aux réactions des Florentins qui, insinue-t-il, ne manqueront pas de critiquer féroce­ment la statue, selon leur habitude (II, 91). C'est toujours en fonction de Bandinelli que Benvenuto travaille ou ne travaille pas. Alors qu'il était occupé à la *Méduse*, Bandinelli lui promet un marbre qu'ensuite il ne veut plus lui donner (celui avec lequel sera réalisé l'*Apollo e Giacinto*) ; quand le Duc veut faire restaurer un beau torse grec et que Benvenuto s'enthousiasme, Bandinelli surgit pour dire du mal des sculpteurs de l'Antiquité (II, 70). Le *Persée* achevé, en dépit de toutes les suggestions qu'il émet on ne propose à Benvenuto que de décorer le chœur de la cathédrale, exécuté – fort mal d'après lui – par Bandinelli (II, 98). Puis quand le marbre que le Duc lui a promis est attribué à Bandinelli pour la statue de Neptune, le malheureux Benvenuto ne peut qu'essayer de rattraper 'son' marbre en faisant pression pour le lancement d'un concours (II, 99). Bref, Benvenuto Cellini enrage de toujours avoir Bandinelli sur sa route, de sans cesse le voir le contredire et passer devant lui !

Chaque fois qu'il en a la possibilité, Cellini présente son rival comme un être, ignorant, vaniteux, sot et bestial. La première fois qu'il apparaît, Bandinelli est déjà fixé dans la caricature qui sera désormais la sienne. Précisant que sous Clément VII « *non era ancor fatto cavaliere* », Cellini le fait entrer en scène « *con la sua solita prosunzione vestita d'ignoranza* » (I, 45). À son retour à Florence, Benvenuto a quelque espoir d'être apprécié quand il voit « *quante migliaia di ducati il Duca aveva gittato via in certe brutte operaccie di scultura, fatte di mano di quel bestial Buaccio Bandinello* » (II, 54). Chaque fois qu'il est question de lui, c'est « *una bestia* » (II, 57, 70), à la « *rabbiosa invidia* » (II, 63), « *una mala lingua* » (II, 65), un menteur, un présomptueux « *composto tutto di male* », un « *uomaccio* » (II, 70), uno « *sporco ribaldo goffo* » (II, 71)..

L'animalisation caricaturale de Bandinelli et la démonstration de sa lourde sottise atteignent leur apogée dans les chapitres 70-71, entièrement consacrés à une magnifique joute verbale. C'est une scène splendide, un vrai morceau d'anthologie où Cellini démontre ses talents d'écrivain, d'artiste et de metteur en scène, puisque, de simple altercation entre les deux hommes (la pomme de discorde étant la valeur du torse grec trouvé à Palestrina), la dispute évolue en véritable morceau de théâtre. Si au départ les deux rivaux sont dans le « *guardaroba* » avec le Duc, ce dernier, constatant qu'ils sont en train de s'échauffer, les conduit dans une autre pièce qui, telle une salle de spectacle, permettra à la Duchesse et à la cour d'assister à un plaisant duel. C'est là une mise en scène soignée, où Cellini a soin de se donner le beau rôle, où son rival est ridiculisé, et où il apparaît d'entrée que le Duc puis l'assistance se moquent du rustre grimaçant et stupide qu'est devenu le sculpteur. Une scène colorée dont l'authenticité est confirmée par Vasari qui, dans la *Vita* de Bandinelli, signale que les deux hommes s'injuriaient souvent devant le Duc et que ce dernier s'en amusait, si bien qu'il leur avait permis de se défouler en sa présence³⁰. Cellini rassemble ces scènes en une seule, se donne un public élargi et compose une saynète en trois temps, rythmée par trois arguments de Bandinelli, trois attaques stupides et toujours mal amenées. Le premier, une « *cicalata* » selon laquelle les sculpteurs antiques « *non intendevano niente la notomia, e per questo le opere loro sono tutte piene di errori* », est pour l'époque une hérésie quand on sait quels objets de vénération étaient les vestiges de l'Antiquité. Puis, tendant curieusement le

³⁰ Le divertissement dura même plusieurs mois, jusqu'au jour où, voyant que les choses allaient trop loin, le Duc leur imposa le silence et demanda à chacun de réaliser un buste en bronze de sa personne. Cellini, dans la *Vita*, parle de son buste, très réussi (conservé aujourd'hui au Museo Nazionale de Florence), envoyé par Côme à l'île d'Elbe, mais ne mentionne pas un 'concours de buste' avec Bandinelli.

bâton pour se faire battre, il met à « *favellare* »³¹, mettant en avant son *Hercule et Cacus* que le sot peuple florentin n'a pas su apprécier. Enfin, à cours de matière, il traite Benvenuto de « *sodomitaccio* » (II, 71). Trois arguments sots ou déloyaux, conformes à la faiblesse d'esprit du personnage.

Cette faiblesse d'esprit est reflétée par les différents portraits que croque Cellini au cours de ce récit, qui sont autant de petites didascalies théâtrales. Pour dire pareilles horreurs, Bandinelli ne peut être que fort laid³² ; cette laideur est telle que ses yeux et ses mains la communiquent à tout ce qu'ils regardent ou touchent, comme le démontre l'histoire du pauvre marbre, d'abord destiné à Michel-Ange, puis devenu *Hercule et Cacus*. La grotesque laideur de Bandinelli est exprimée au moyen d'expédients divers : adjectifs, suffixes, mimiques et gestes... Cellini se montre habile caricaturiste : « *con un suo mal ghigniaccio... dispiacevoli occhi... questa bestia... si scontorceva e faceva i più brutti visi del suo viso, che era bruttissimo, che immaginar si possa al mondo... venne in tanta rabbia, che ei crepava, ... questo uomaccio or diceva qualcosa dispiacevole ed or faceva con le mani e con i piedi... quel suo bruttissimo visaccio... 'l più sporco scellerato che mai nascessi al mondo... questo sporco ribaldo goffo...* » (II, 70-71). Un portrait où Bandinelli unit les caractéristiques du rustre des farces, du pantin, de la Méduse et du Minos de Dante³³.

La description critique du groupe d'*Hercule et Cacus* est un morceau de bravoure (II, 70). Cellini le détaille et le raille pièce par pièce, tout en ayant soin de se protéger, précisant qu'il ne fait que redire ce qu'ont dit non seulement l'École florentine, mais le peuple lui-même ! Décrit par Cellini, le groupe est à l'image de son sculpteur, laid et bestial, conçu avec plus de matière brute que d'intelligence. Une description où s'accumulent les suffixes (« *spallacce* », « *torsaccio* »), les comparaisons animalesques (« *faccia... di lionbue* », épaules comme le bât d'un âne) et légumières (muscles comme un « *saccaccio pieno di poponi* », dos comme « *un sacco pieno di zucche lunghe* »), et où le manque de proportions et d'équilibre est raillé de façon imagée (deux jambes en une seule, un pied « *sotterrato* » et l'autre « *pare che gli abbia il fuoco sotto* »).

Dans ce morceau de bravoure Cellini se laisse à la fois emporter par la haine et le plaisir : celui d'éreinter le groupe qui injustement trône sur la Place, tout près du *David* (et du *Persée* !) ³⁴ ; éreintement d'une sculpture à l'intérieur de l'éreintement total de son auteur, accompli (dans la fiction littéraire de la *Vita*) devant un public choisi dont le protagoniste-metteur en scène emporte l'assentiment.

Ayant subi pareil traitement, il aurait semblé logique que Bandinelli fût aussi féroce avec le *Persée* que Benvenuto l'avait été avec son *Hercule*. Or Cellini lui fait louer son bronze à deux reprises : après qu'il l'a vu en cachette, dans le jardin (« *con tutta la sua mala e pessima natura, ... ei n'ha detto bene, che mai non disse ben di persona a' sua di* », II, 90), puis quand le Duc, jugeant le prix trop élevé, lui demande de l'évaluer : après s'être défendu de vouloir le faire, Bandinelli finit par avouer que « *quella opera era riuscita molto ricca e bella, di modo che gli pareva che la meritassi sedici mila scudi d'oro e da vantaggio* » (II, 97). Belle stratégie de la part de l'auteur : si même une mauvaise langue comme Bandinelli

³¹ Cf. les quatre niveaux de langage que distingue Cellini et qu'il expose à deux reprises, d'abord dans le *Trattato dell'oreficeria*, puis dans le texte *Sopra la differenza nata tra gli scultori e' pittori circa il luogo destro stato dato alla pittura nelle essequie del gran Michelagnolo Buonarroto* (*Trattati*, cit., pp. 1008 et 1115).

³² La laideur du corps est le miroir de la laideur de l'âme.

³³ Au fur et à mesure que s'accroît la colère de Cellini, qui, en écrivant, vit la scène – une scène où se synthétise toute sa haine pour le personnage – les qualificatifs montent en crescendo : Bandinelli est de plus en plus bestial, les mots s'accumulent d'abord par deux, puis par trois.

³⁴ Chaque fois que Cellini fait nommer à Benvenuto les belles statues dont s'orne la place, il nomme la *Judith* et le *David*, mais ne cite jamais l'*Hercule*, ne serait-ce que pour le décrier (« Non ragionam di lor, ma guarda e passa », aurait dit son bien-aimé Dante).

loue le *Persée*, si l'admiration est si forte qu'elle l'emporte sur la rancœur et la sottise, c'est bien un signe de la grande qualité de l'œuvre et de l'exceptionnel talent de l'auteur !

Dans la *Vita*, Cellini fait évoluer Benvenuto e Bandinelli sur le fond d'une gigantesque injustice, présentant systématiquement les deux adversaires de manière antithétique : l'un génial et mal exploité, l'autre incompetent, reconnu comme tel, et néanmoins surexploité (outre sa fonction de sculpteur, Bandinelli jouissait en effet de diverses charges administratives, notamment dans la magistrature³⁵). Les rapports de Benvenuto Cellini avec Bandinelli reflètent – de manière efficace parce que caricaturale – les rivalités entre artistes qui furent, effectivement, une dure réalité du XVI^e siècle, l'un des effets de la concurrence dérivée du changement de statut de l'artiste, du '400 au '500³⁶.

3/ Benvenuto Cellini confronté aux rivalités entre artistes

À l'exception de quelques amis tels que ceux évoqués dans la première partie de cette étude – et sur lesquels, à la vérité, Cellini ne s'étend jamais –, les relations de Benvenuto avec les autres artistes sont généralement conflictuelles. La raison est à chercher en partie dans le caractère violent du personnage, mais elle est considérablement aiguïlée par le poids des circonstances économiques et sociales dans lesquelles les artistes doivent travailler. En effet, si Benvenuto Cellini a connu des ennemis quand il était orfèvre, son passage au grade de sculpteur le ligote davantage encore aux aléas et aux difficultés de la conjoncture.

a) Dans le livre I de la *Vita*, consacré au parcours de l'orfèvre, de la galerie de « *nimici* » on retiendra le directeur de la « *zecca* » pontificale, Jacopo Balducci, « *zecchiere traditore* » et « *nimico* » de Benvenuto (I, 53) ; puis Tobia da Camerino, orfèvre et faussaire, envoyé par le cardinal Salviati à Rome pour évincer Benvenuto (avec qui il est mis en concurrence pour monter en chandelier une défense d'ivoire ; I, 60) ; l'orfèvre Giovanni Gaio, « *la più prosuntuosa bestia del mondo, e quello che sapeva manco e gli pareva saper più* » à qui Benvenuto prouve qu'il sait mettre en valeur un diamant mieux que le plus grand spécialiste – et le « *bestial Gaio* » est forcé de l'admettre (I, 92) ; ou encore Leone Leoni, « *orefice* » et « *gran nimico* » de Benvenuto (I, 125). Mais celui qui anticipe ce que sera Bandinelli pour le sculpteur Benvenuto, est l'orfèvre Pompeo de' Capitaneis, lequel d'abord veut concurrencer Benvenuto pour le bouton de chape du Pape (I, 44), puis lui fait perdre la charge de la « *zecca* » (I, 60), le calomnie auprès de Clément VII (affirmant que Benvenuto a tué Tobia ; I, 67), et ne manque jamais une occasion de le railler en mots et en gestes, si bien que Benvenuto, excédé, finit par le tuer (I, 73).

Mais quand ce sont les amis qui semblent soudain se comporter en ennemis, il y a là le signe d'entraves qui n'ont plus rien à voir avec les antipathies personnelles ou la jalousie. Benvenuto s'en aperçoit avec stupeur quand il se rend pour la première fois à Paris et que Rosso Fiorentino, qui travaille pour François I^{er}, au lieu de l'accueillir à bras ouverts et de l'aider comme lui-même l'a aidé autrefois, lui fait comprendre qu'en temps de guerre les souverains ne dépensent pas leur argent à entretenir des artistes et qu'il ferait mieux de rentrer en Italie : « *Benvenuto, tu se' venuto con troppa spesa in un così gran viaggio, massimo di*

³⁵ Cf. Franco Borsi, *op. cit.*

³⁶ Rappelons un ouvrage devenu un grand classique, sur la situation des artistes, et qui accorde un bon espace au XVI^e siècle : Rudolf et Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985, 413 pages. Cf. également Guido Davico Bonino, *Narcisismo e alienazione nella 'Vit'a del Cellini*, in *Lo scrittore, il potere, la maschera, Tre studi sul Cinquecento*, Padova, Liviana, 1979, pp. 41-58.

questo tempo, che s'attende alla guerra e non a baiuccole di nostre opere ». Benvenuto est même persuadé qu'il veut l'empêcher de rencontrer le roi : « *operava ogni diligenza che io non parlassi al Re* » (I, 98). Rosso jouit alors d'une bonne position ; sans doute craint-il les concurrents. Ce fut donc un voyage pour rien si ce n'est que Benvenuto est quand même parvenu à parler au roi et à se faire connaître.

D'où le second voyage, trois ans plus tard³⁷, voyage couronné de plus de succès puisque Benvenuto Cellini restera cinq ans au service de François I^{er}. Mais bien vite, il apprend à ses dépens qu'il faut craindre les caprices des dames haut placées et que le talent personnel passe après. Pour ne pas avoir attendu qu'elle soit présente quand il a montré au roi ses modèles pour Fontainebleau (alors que c'est elle qui avait demandé « *qualcosa di bello per ornamento della sua Fontana Belio* », II, 20), il a vexé Mme d'Etampes, qui n'aura de cesse de se venger. Le malheureux Benvenuto attribue à la « *mala fortuna* » de n'avoir pu imaginer qu'il devait « *fare altrettanto commedia con madama de Tampes* », et il a beau lui envoyer « *divotamente il canchero nel cuore* » (II, 23), il devra désormais compter avec elle et avec son protégé Francesco Primaticcio (« *il Bologna* ») qu'elle utilisera à deux reprises pour l'offenser : en voulant d'abord le priver de la grande fontaine pour en confier l'exécution au Primaticcio, « *con tutto che la non fussi sua professione* » (II, 26) ; puis en organisant une mise en scène visant à déprécier la valeur du candélabre d'argent, lequel devra « *passare in fra le picche* », c'est-à-dire supporter, dans la grande Galerie de Fontainebleau, la concurrence des fresques de Rosso et des copies de statues antiques de Primaticcio (II, 41). La protection des grands (et grandes) est si importante pour le travail et la carrière que Primaticcio à Paris ne se soucie pas de la situation d'un confrère italien, trop content de conforter la sienne, quand la fonction d'artiste est si aléatoire. Il faudra que Benvenuto le menace de mort pour qu'il renonce à la fontaine (II, 31-33)³⁸.

Au bout des cinq années passées à Paris, si Benvenuto décide de rentrer en Italie, c'est parce que le roi, passant de la guerre contre l'Empereur à celle avec l'Angleterre, ne le fait plus travailler : « *Era passato parecchi mesi che io non avevo auto danari né ordine nessuno di lavorare* ». Il alléguera, pour obtenir de prendre temporairement congé, que « *allora era veramente tempo da militare, e non da statuare* » (II, 48).

Le sculpteur, en effet, a besoin d'un mécène beaucoup plus que le peintre ou l'orfèvre, en raison du coût du marbre ou du bronze³⁹, de la nécessité d'être entouré d'ouvriers⁴⁰ et du temps que requiert l'exécution d'une statue. Certes, les neuf années qui courent entre la commande et l'exposition au public du *Persée* n'ont pas été consacrées à la seule exécution de ce bronze, néanmoins les temps de réalisation d'une œuvre statuaire sont beaucoup plus longs que ceux d'une fresque ou d'un tableau. Cellini, dans un texte des *Trattati*, écrit qu'un peintre exécute un nu en huit jours alors qu'un sculpteur a besoin d'une année entière⁴¹.

D'où, à son retour à Florence, la rivalité avec Bandinelli, puis avec Ammanati. D'où son insistance pour l'organisation de concours, car l'enjeu est d'importance. Cellini a beau

³⁷ Rosso Florentino est mort en 1540, l'année où Benvenuto Cellini vient s'installer à Paris.

³⁸ Sur la situation de Benvenuto Cellini à Paris, et tout particulièrement sur les rapports entre artiste et monarque, cf. Anna Fontes, *La grande illusion : les rapports entre le monarque et l'artiste dans la 'Vita' de Benvenuto Cellini*, in *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIV^e-XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 231-243.

³⁹ Cf. Corinne Lucas, *L'artiste et l'écriture : 'il dire' et 'il fare' dans les écrits de Cellini*, in *Culture et professions en Italie (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 79 [art. pp. 67-96].

⁴⁰ Cf. la fusion du *Persée*, où il est assisté de dix personnes et signale que c'est peu.

⁴¹ « *Un pittore eccellentissimo [...] farà una figura [...] in otto giornate ; e s'intende una figura ignuda, o mastio o femmina, che a fare egli si metta. A questo, un eccellentissimo scultore, simile nella sua professione al pittore, volendo egli fare una figura, cioè un ignudo, o mastio o femmina, volendo che sia ben fatto, ne porta, o di marmo o di bronzo, un anno intero di tempo* ». (*Sopra la differenza nata tra gli scultori e' pittori circa il luogo desto stato dato alla pittura nelle esequie del gran Michelagnolo Buonarroti*, in *Trattati...*, cit., p. 1114).

faire dire à Benvenuto qu'il n'aurait aucune gloire à l'emporter sur Ammanati alors qu'il serait fier de vaincre Michel-Ange, ce n'est pas tant la gloire qui lui importe que le gros 'marché' lié à la fontaine du Neptune (II, 100)⁴².

D'Ammanati Cellini esquisse un portrait bref mais accablant, tout gouverné par le point de vue de l'artiste victime d'une injustice, qui a vu gagner celui qui ne le méritait pas (et ce essentiellement parce que, affirme-t-il, on a voulu l'empoisonner⁴³). En effet, si le point de vue des historiens de l'art d'aujourd'hui coïncide en partie avec celui de Cellini quant à Bandinelli, ce n'est point le cas pour Ammanati ; néanmoins il est vrai que le Neptune, surnommé populairement « il Biancone », est jugé comme étant la partie la moins réussie de la fontaine.

C'est avec des exclamations dignes des antiques pleureuses que Cellini se lamente sur le « *povero mal fortunato marmo* » qui, attribué d'abord à Bandinelli, « *cade in molto peggio* » après la mort de ce dernier tombe dans les mains d'Ammanati (II, 99) : « *Oh sventurato marmo ! certo che alle mani del Bandinello egli era capitato male, ma alle mani dell'Ammanato gli è capitato cento volte peggio !* » (II, 101). Et quand, après que Benvenuto a fait pression pour le lancement d'un concours, le marbre lui échappe, Cellini se venge féroce­ment en paroles, traitant indirectement (mais néanmoins explicitement) Ammanati – que la fortune a favorisé « *così immeritatamente* » – de mari trompé et sa femme d'impudique⁴⁴ (II, 105).

b) Dans l'économie de la *Vita*, toute cette acidité envers des concurrents jugés fort inférieurs mais plus chanceux est à apprécier avec, dans l'ombre, la figure honnie de Vasari. Cellini est plein de rancune envers ceux qu'il a aidés et qui le déçoivent, comme l'a fait Rosso Fiorentino (I, 98). Le portrait qu'il dresse de Vasari, la première fois qu'il le mentionne, est celui d'un exéc­rable et répugnant ingrat (I, 86) : ayant appris qu'il est en grand danger car Vasari l'a calomnié auprès du Duc Alexandre⁴⁵, Cellini évoque les bienfaits jadis rendus alors que Vasari était à Rome et que Benvenuto l'a hébergé et mis en contact avec Ippolito de' Medici, qui allait devenir son protecteur. Plus tard, sous Côme I^{er}, une nouvelle rivalité s'installe quand Vasari, à partir de 1555, est officiellement au service du Duc dont il va devenir « l'homme » – réorganisateur de l'architecture et de la décoration du Palais de la Seigneurie désormais résidence des Ducs, puis architecte à part entière – et entreprend, après une première édition, de réécrire les *Vite* des artistes pour une nouvelle publication où Côme apparaît comme un mécène par excellence.

Non seulement Cellini ne lui accorde que très peu d'espace, mais il le rétrécit autant que faire se peut, à grands coups de diminutifs – « *Giorgetto Vassellario* » (I, 86), « *Giorgetto pittore* », « *Giorgino* » (II, 101) – et en transformant très matériellement son nom de Vasari en

⁴² Le *Carteggio* de Michel-Ange contient une courte lettre de Leone Leoni à Buonarroti, datée d'octobre 1560, où l'auteur évoque le concours pour le Neptune, remporté par Ammanati. Les mots à l'adresse de Cellini sont sévères : « *L'Amanato ha hauto e tirato il marmo ne la sua stanza ; Benvenuto balena et sputa veleno et getta fuoco per gli hocchi, e brava il Duca con la lingua. Hanno fatto questi modelli quatro persone : l'Amanato, Benvenuto, un Perugino et un Fiamengo detto Gian Bologna. L'Amanato si dice che ha fatto meglio, ma io non l'ho veduto, per esser fasciato per lo tirare del marmo in quel luogo dove è. Benvenuto mi ha mostrato il suo, ond'io gli ho pietà che in sua vechiezza sia così male stato ubidito da la terra e da la borra. [...] Ecco detto a Vostra Signoria la gigantata.* » (op. cit., vol. V, p. 232).

⁴³ Toutefois, contrairement à lui qui tue ou veut tuer ses rivaux – Pompeo, Primaticcio, Bandinelli – ce ne sont pas des rivaux qui ont voulu le tuer mais de troubles individus avides de gain.

⁴⁴ Les épouses des ennemis de Benvenuto (ou de son père) sont toujours impudiques. Dans le chapitre suivant, Cellini se plaint de ce qu'un fils « *bastardo* » d'Ammanati s'est permis de découvrir son modèle de Neptune dans la Loggia.

⁴⁵ Vasari aurait dit au Duc que Benvenuto s'était vanté « *di volere essere il primo a saltare in su le mura di Firenze, d'accordo con li nimici di sua Eccellenza fuorusciti* » (I, 86) : grave accusation qui fait de Benvenuto un ennemi politique du Duc, et le place donc en réel danger de mort.

« *Vassellario* » : une déformation sans doute dérivée des *Vite* où, dès la première édition, Vasari a commis la vanité de faire figurer son aïeul Lazzaro (histoire de s'annoncer lui-même comme héritier d'une lignée d'artistes), qu'il présente comme expert en vases antiques et incomparable artisan-artiste potier. Puis, quand Cellini évoque Vasari dans le livre II de la *Vita*, il le qualifie de « *pittore* », se gardant bien de faire la moindre allusion aux grands travaux d'architecture qu'il a entrepris (le réaménagement des Uffizi, par exemple, commencé dès 1560) et qui, avec les *Vite*, l'ont rendu célèbre. L'homme respectable qu'est devenu Vasari à l'heure où Cellini écrit est présenté, dans le livre I, comme un petit galeux qui lui a mis « *a soquadro la casa* », toujours occupé à gratter sa « *lebbrolina* » de ses « *sporche manine* » aux ongles jamais coupés – des ongles semblables à des griffes (I, 86 ; il a égratigné jusqu'au sang l'apprenti de Benvenuto contraint de partager son lit avec lui). Les bienfaits rendus sont mal payés de retour si Vasari calomnie Benvenuto auprès d'Alexandre (obéissant à Ottaviano de' Medici, précisera Cellini peu après, I, 87), puis aide Ammanati lors du concours pour le Neptune (II, 101)⁴⁶.

Le dépit éprouvé par Cellini – et l'espace à la fois féroce et insignifiant accordé à Vasari par rapport, par exemple, à Bandinelli – est à mettre en relation avec les *Vite* dont Vasari est en train de préparer une seconde édition revue et augmentée⁴⁷. Alors que, dans la première édition, seuls les artistes défunts étaient présents (à l'exception de Michel-Ange), dans la seconde Vasari s'étend sur le présent et intègre Bandinelli, Tribolo, Sansovino, Primaticcio... (et lui-même bien sûr, à qui il accorde un nombre de pages qui n'est pas mince) : autant d'artistes qui n'ont pas été à leur avantage dans la *Vita*. Or, si Bandinelli se voit doté d'un chapitre de très bonne longueur (plus d'un tiers de l'espace accordé à Michel-Ange, plus que Raphaël, deux fois plus que Léonard !), Benvenuto Cellini n'est gratifié que d'une portion congrue, dans un chapitre collectif lui-même plus mince que celui accordé au seul Bandinelli, chapitre où se succèdent Bronzino et les « *Accademici del disegno, pittori, scultori e architetti* ». Dans le mini-espace qu'il lui impartit⁴⁸, Vasari résume sa carrière, mentionnant essentiellement les œuvres d'orfèvrerie les plus célèbres (bijoux, médailles, fermoir de chape du pape, pièces de monnaie) ; mais des années en France, celles précisément où Cellini devient sculpteur, il ne dit presque rien et ne cite aucune œuvre (« *Datosi finalmente Benvenuto alla scultura et al fare di getto, fece in Francia molte cose di bronzo, d'argento e d'oro mentre stette al servizio del re Francesco in quel regno.* »). Quant à la période qui lui est contemporaine, il se limite à mentionner, pour Côme, « *alcune cose da orefice* » et « *alcune cose di scultura, onde condusse di metallo la statua del Perseo, che ha tagliato la testa a Medusa* ». S'il est souligné que dans le domaine de l'orfèvrerie Benvenuto Cellini est le meilleur, les œuvres de sculpture sont réduites à des « *cose* » ; quant au *Persée*, il lui décerne, certes, une phrase d'éloge (qui contient le terme, conventionnel chez Vasari, de « *maraviglia* »), mais sans que soit montré un réel enthousiasme. En somme une page positive mais bien sèche. Et Vasari coupe court en signalant que Cellini est en train d'écrire lui-même sa propre vie : en quelque sorte il y renvoie le lecteur.

C'est un étrange chapitre que celui où Vasari décrit la vie de Bandinelli : étrange, et, précisément, éclairant sur la fonction que l'artiste-courtisan doit assumer et que Cellini n'a pas su remplir. D'une part l'auteur exprime des opinions peu amènes sur l'homme Bandinelli et ses œuvres, d'autre part il encense ses qualités d'artiste. En effet, Baccio y apparaît tel que Cellini le décrit et même pire puisque, lit-on, il haïssait Michel-Ange et déchira le carton de la

⁴⁶ Dans la *Vita* de Bandinelli, Vasari écrit que, à la mort de Bandinelli, lui-même poussa le Duc à choisir Ammanati, parmi les concurrents.

⁴⁷ Cette seconde édition sera publiée en 1568, soit après que Cellini aura cessé d'écrire sa *Vita*. Néanmoins, à l'époque, avant publication, par morceaux ou en totalité, les manuscrits avaient déjà bien circulé.

⁴⁸ Édition utilisée : Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 1991, pp. 1349-1350.

Bataille de Cascina (un carton, effectivement, disparu). Vasari retrace le parcours de Bandinelli, mais plus pour signaler que le sculpteur a mal réussi ses œuvres que pour les louer : les statues du Duc, réalisées dans un style à l'antique, ne sont guère ressemblantes ; incapable de faire une figure dans un seul bloc de marbre, souvent il rajoute des morceaux ou enlève une partie défectueuse pour la remplacer par une autre ; or ce sont là des expédients qui « *sogliono grandemente dannare gli scultori* ». Ainsi fut rafistolé le groupe d'*Hercule et Cacus* : Bandinelli « *rimesse a Cacco et appiccò due pezzi, cioè una spalla et una gamba* »⁴⁹. Vasari se montre peu clément envers ce groupe dont le marbre était initialement destiné à Michel-Ange, lequel fut fort fâché d'apprendre qu'il était échu à Bandinelli. Et l'auteur de renchérir, d'évoquer le transport du bloc jusqu'à Florence par voie fluviale, sa chute accidentelle dans l'Arno, les difficultés rencontrées pour le sauver, et les sonnets mordants qui fleurirent, dont certains racontaient que « *l marmo, poi che era stato provato dalla virtù di Michelagnolo, conoscendo d' avere a essere storpiato dalle mani di Baccio, disperato per sì cattiva sorte, s'era gittato in fiume* »⁵⁰.

De toute évidence, Vasari a une piètre opinion de Bandinelli⁵¹. Et pourtant, en maint endroit de sa *Vita*, il se sent forcé d'en faire l'éloge. Certes, il reconnaît les défauts de l'*Hercule et Cacus*, mais après avoir bien mentionné à quel point le peuple fut sévère quand le groupe, à grands renforts de bœufs de trait et de cordes, fut installé sur la place, il enchaîne sur une louange où il feint d'être bon connaisseur du travail de la pierre : « *Ma veramente considerando l'Ercole di Baccio da sé, non si può se non grandemente lodarlo e tanto più, vedendo che molti scultori di poi hanno tentato di far statue grandi e nessuno è arrivato al segno di Baccio ; il quale se dalla natura avesse ricevuta tanta grazia et agevolezza, quanta da sé si prese fatica e studio, egli era nell'arte della scultura perfetto interamente* »⁵². « Homme des Médicis », il ne peut se permettre de blâmer totalement un sculpteur que protègent le Duc et la Duchesse. D'où des termes par lesquels, se protégeant lui-même, il met en avant les compétences de ses illustres maîtres et les présente comme allant de soi : « *Conosceva il Duca che la virtù e 'l giudizio e 'l disegno di Baccio era ancora meglio di nessuno scultore di quelli che lo servivano* »⁵³. D'où cette incroyable conclusion, selon laquelle, si Bandinelli avait été vivant, c'est lui sans aucun doute qui aurait remporté la palme du concours pour le Neptune, car bien sûr le groupe d'*Hercule et Cacus* est supérieur au Neptune, de même qu'il est supérieur à tous les marbres qui furent sculptés ensuite : « *i quali benché si sieno portati laudabilmente, non però hanno potuto aggiugnere al buono et al bello che pose egli nell'opera sua* »⁵⁴ !!!

Par ce chapitre on comprend entre autres pour quelle raison le Duc était très attaché à Bandinelli dont le père, écrit Vasari, conserva l'argent et l'or des Médicis quand ils furent chassés en 1494, puis le leur rendit à leur retour en 1512⁵⁵. Est aussi explicitement énoncé pourquoi une telle férocité tendait Bandinelli et Cellini l'un contre l'autre : « *non potette*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 977.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 967.

⁵¹ Le *Memoriale* de Bandinelli donne confirmation de l'inimitié qui existait entre les deux hommes. Franco Borsi cite cette phrase : « *Non essendo abile nel disegno a sciormi le scarpe né essere mio discepolo, [Vasari] voleva fare del saccente e del saputo, onde io più volte gli mostrai la sua buassaggine [...] mi odiava a morte, mi biasimava e detraeva, ma alla sfuggiasca, perché aveva paura di me* » (*op. cit.*, p. 108).

⁵² Giorgio Vasari, *Le vite...*, cit., p. 971.

⁵³ *Ibid.*, p. 983.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 985.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 961.

Baccio sopportare i favori varii fatti a Benvenuto. Parevagli ancora strana cosa che egli fusse così in un tratto di oreficie riuscito scultore »⁵⁶.

c) Vasari, dans la seconde édition des *Vite*, met en oeuvre la fonction modératrice voire adulatrice de l'artiste courtisan, ce que Benvenuto Cellini ne sait point faire malgré quelques velléités de flatteries qui surgissent çà et là comme des tentatives de bonne volonté qui détonnent au sein du livre, et qu'on est tenté de prendre davantage pour des flèches ironiques que pour des sentiments sincères (cf. par exemple la profession de fidélité au Duc et à Florence adressée par Benvenuto aux diplomates siciliens, II, 92 ; ou encore la réponse à Michel-Ange qui l'a ironiquement interrogé sur ses rapports avec le Duc, II, 81).

Cellini ne manque pas de souligner les bons traitements que recevaient ou reçoivent encore les artistes, en certains lieux qui ne sont pas Florence. Giulio Romano, par exemple, travaille à Mantoue au Palazzo del Te et, apprécié par le Duc, « *viveva da signore* » (I, 40) ; Sansovino est « *molto ben trattenuto dalla Signoria di Venezia* » (II, 62). Léonard de Vinci recevait à Paris un bon salaire, et Benvenuto s'enorgueillit d'avoir été traité aussi bien que lui. Et c'est grâce au « *buon papa* » Jules II que Michel-Ange « *maravigliosamente dipinse* » la Chapelle Sixtine⁵⁷.

Il ne mesure pas à quel point vitupérer les artistes médiocres appréciés par les grands commanditaires, c'est vitupérer ceux qui les estiment, c'est se moquer d'eux, les traiter de sots. Si Vasari n'aime pas du tout Bandinelli, du moins fait-il semblant de comprendre pourquoi le Duc l'apprécie. Cellini en revanche ne se prive pas de dire que le Duc avait jeté « *migliaia di ducati* » par les fenêtres « *in certe brutte operaccie di scultura, fatte di mano di quel bestial Buaccio Bandinello* » (II, 54). Il explose littéralement quand Côme, qui renâcle à payer cher le *Persée*, avance que Bandinelli aurait été capable d'en faire autant (II, 97). Quand on lui propose de décorer le chœur de Santa Maria del Fiore, il refuse tout net et, une fois de plus, déprécie l'œuvre de son rival : « *e per esser il detto coro in presa del Bandinello, io non volevo arricchire le sue operaccie con le fatiche mie* » (II, 98). De même, en matière d'achats joailliers, la trop grande sincérité de Benvenuto, en relation avec ses compétences d'orfèvre, lui vaut l'inimitié du Duc et de la Duchesse, à qui il craint de dire d'abord qu'ils font une mauvaise affaire ; mais il ne parvient pas à tenir son rôle et, pressé par l'urgence de vérité, finit par déclarer tout net au Duc qu'il s'est 'fait avoir' en payant beaucoup trop cher un diamant comportant des défauts (II, 60), et que le collier de perles dont la Duchesse a tant envie est loin de valoir la somme qu'on lui en demande (II, 84). Néanmoins le Duc s'entêtera à affirmer que son diamant est de grande valeur (et on verra Benvenuto rire de la « *simplicità del Duca* », II, 60), et il achètera quand même les perles à son épouse – et Cellini le déshonore en décrivant la pitoyable séance de gifles à laquelle il s'adonne sur le sot et avide orfèvre Bernardone au « *nasaccio d'asino* » (II, 84). Or dans les deux cas, c'est ce peu scrupuleux orfèvre, « *questo ribaldone di Bernardaccio* » (II, 60), qui mène les tractations, et qui gagne (au prix toutefois d'accepter d'être giflé) !⁵⁸

Vasari lui-même, dans la page qu'il accorde à Benvenuto, souligne, à la fin de son court exposé, que Benvenuto Cellini ne sut jamais traiter avec les grands : « *Benvenuto, il quale è stato in tutte le sue cose animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo, e persona che ha saputo purtroppo dire il fatto suo con i principi* »⁵⁹. Cellini lui-même en

⁵⁶*Ibid.*, p. 981. Cellini lui-même rapporte au style direct des paroles qu'il fait prononcer à Benvenuto devant la Duchesse : « *E per l'arte certi scultori arrabbiati, ridendosi di me, mi chiamano lo scultor novo : ai quali io spero di mostrare d'essere scultor vecchio [...]* » (II, 65).

⁵⁷ *Trattato dell'oreficeria*, in *Trattati*, cit., p. 1022.

⁵⁸ « *io mi persi tutta la grazia della Duchessa, che fu buona causa di tormi ancora quella del Duca ; e lui [Bernardone] si guadagnò quella grossa senseria e la grazia loro : sì che non basta l'esser uomo dabbene e virtuoso* » (II, 84).

⁵⁹ Giorgio Vasari, *Le vite...*, cit., p. 1350.

convient en partie, comme il le reconnaît ponctuellement en quelques passages de la *Vita*. Par exemple, il l'écrit en toutes lettres à l'occasion d'une visite du Duc, lequel, accompagné d'ambassadeurs de Lucca et de Ferrare, vient voir le modèle de la fontaine auquel l'artiste est en train de travailler (II, 100). Les paroles de Benvenuto sont si hardies (le Duc, en ne choisissant pas le meilleur modèle, « *la farà un gran torto a se medesima, perché la n'acquisterà danno e vergogna* ») que l'un des ambassadeurs ne peut s'empêcher de s'exclamer : « *Signiore, questo vostro Benvenuto si è un terribile uomo* ». Tancé par le dit ambassadeur qui prétend lui donner des leçons de conduite, Benvenuto déclare vouloir être « *fidel servo* » mais ne pas pouvoir « *fare lo adulatore* ». C'est pourquoi, conformément aux paroles qu'il fait prononcer à Côme, « *se e' non fussi stato così terribile [...] gli avrebbe àuto a quest'ora delle cose che e' non ha àute* » (II, 100).

« *Gli è pure grandissima cosa, Benvenuto, che voi altri, se bene voi sete virtuosi, doverresti cognoscere che quelle tal virtù da per voi non le potete mostrare ; e solo vi dimostrate grandi mediante le occasione che voi ricevete da noi. Ora voi doverresti essere un poco più ubbidienti, e non tanto superbi e di vostro capo.* » (II, 44), dit François I^{er} à Benvenuto. Les rapports conflictuels que Benvenuto Cellini entretint avec ses confrères, à en juger du moins par le reflet que nous en propose le miroir littéraire de la *Vita*, ne sont que l'effet du refus qui fut le sien de jouer les courtisans. Dans l'Europe du Cinquecento, cette liberté, que Cellini fait revendiquer à Benvenuto dès le tout début du livre I, quand le jeune homme travaille chez son premier maître romain, Firenzuola (I, 14), ne pouvait se payer que de violences envers les autres et de déconvenues avec les clients et mécènes, et tout particulièrement les plus haut placés de ceux-ci, les souverains.