



HAL
open science

La part de la crise post-Renaissante italienne dans la dynamique de diffusion du modèle artistique Renaissant.

Véronique Curvin Merieux

► To cite this version:

Véronique Curvin Merieux. La part de la crise post-Renaissante italienne dans la dynamique de diffusion du modèle artistique Renaissant.. Europe XVI-XVII, 2015, Les savoirs, les savoir-faire et leurs transmissions, sous la direction de Patrizia Gasparini, Danielle Morali, Roseline Théron et Hélène Vacher, 534 pp, Tome 2 (21), p. 418-438. hal-03533387

HAL Id: hal-03533387

<https://hal.science/hal-03533387>

Submitted on 18 Jan 2022

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.

La part de la crise post-Renaissance italienne dans la dynamique de diffusion du modèle artistique Renaissant.

Véronique Mérieux. Maître de conférences.
(Université de Nice Sophia Antipolis)

La récurrence des crises politiques, économiques et territoriales à laquelle la péninsule italienne sut opposer, à travers des siècles de désunion politique, le dynamisme créatif de modèles culturels affirmés, offre un « laboratoire » d'observation privilégié de la part de la crise dans la dynamique de diffusion de sa production artistique. Absente en tant qu'état constitué de la chute du cadre impérial romain à l'institution de son Royaume souverain en 1861, l'Italie n'en a en effet pas moins su développer et exporter au fil des siècles une présence et une identité culturelles marquées et constantes. Les mécanismes paradoxaux de ce rayonnement culturel du « non état » italien ont, à bien des reprises, constitué le sujet d'étude d'insignes civilisationnistes et historiens contemporains. L'ouvrage de Fernand Braudel, *Le modèle italien*¹, a particulièrement marqué depuis sa parution la réflexion historiographique européenne sur ce phénomène. On se souvient que l'historien y examine exhaustivement les mécanismes en vertu desquels le « non état » italien sut transformer en atout, spécifiquement durant la Renaissance, le handicap de son défaut d'unité politique et de sa dislocation territoriale, pour conquérir et dominer au plan économique ses proches voisins européens.

La thèse de Braudel valide, particulièrement dans le champ économique, la pertinence de ce processus paradoxal pour expliquer l'émergence et la dynamique de diffusion du modèle capitaliste renaissant italien à travers toute l'Europe. Notre propos ne consistera pas ici à apporter une illustration supplémentaire à ce postulat donné pour acquis. Il s'attachera en revanche à avancer l'hypothèse selon laquelle, en vertu du même phénomène paradoxal, ce fut la dégradation conjoncturelle qui frappa de plein fouet la péninsule, dès après la disparition de Laurent de Médicis (advenue pour rappel en 1492) jusqu'aux années 1530 qui suivirent le grand traumatisme du Sac de Rome, qui contribua à l'émergence, à l'affirmation puis à la diffusion du modèle artistique Renaissant italien. Nous nous attacherons en d'autres termes à démontrer que la crise alors en acte impulsa, au plan artistique, une dynamique paradoxale similaire à celle que mit en lumière Fernand Braudel pour expliquer l'affirmation du capitalisme italien qui tira profit des particularismes locaux pour inventer un système endogène et l'étendre aux grands marchés nationaux des états voisins. Nous interrogerons cette hypothèse en examinant les circonstances de la venue en France de ces artistes italiens qui, à compter de 1528, furent appelés à l'initiative de François Ier à participer au projet de réhabilitation du château de Fontainebleau qui fut à l'origine de l'Ecole artistique éponyme qui s'y implanta. Nous montrerons que ces artistes, promus ambassadeurs d'une identité culturelle italienne d'excellence et que l'on identifia alors, au sein de la cour de France, comme le « génie » italien, étaient alors, au sein de leur terre natale, des artistes en grande difficulté, marginaux voire exclus. Désenchantés, chassés par la crise et las de leurs déconvenues italiennes, ils furent pourtant les fondateurs du grand style bellifontain.

Quelques extraits choisis des *Vies des plus excellents artistes*² de Giorgio Vasari publiées une première fois en 1550 et rééditées en 1568³, viendront étayer notre démonstration. Ils attesteront la

1 Fernand Braudel, *Le modèle italien*, Paris, Arthaud, 1989, 260 pp.

2 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, a cura di G. Milanesi, 11 voll., Firenze, Sansoni ed., 1878-1885, 1981.

³ La seconde édition de l'œuvre biographique des *Vies des plus excellents artistes* à laquelle nous nous référerons est éditée en 1568, 18 ans après la première. Elle intègre de sensibles variantes, dans un contexte politique et artistique désormais fortement contrôlé par Cosme Ier de Médicis, qui préside depuis 1537 aux affaires de Florence. Vasari y introduit un complément à la biographie de Michel-Ange mort entre les deux éditions (1564), il l'enrichit de 34 biographies inédites incluant des artistes vivants (dans la première seul Michel-Ange était cité dès son vivant au panthéon des 153 grands artistes envisagés) et intègre les membres de la toute jeune Académie florentine du Dessin créée en 1563 dont Giorgio Vasari, devenu entre temps peintre et architecte officiel du Duc, est co-fondateur avec ce dernier. Vasari, plus que jamais soumis à la pression de l'appareil politique qu'il sert, se doit de répondre dans cette nouvelle édition aux enjeux politiques liés au contrôle ducal. L'édition dite *Giuntina* des *Vite* est ainsi soigneusement corrigée par le

responsabilité directe de la crise artistique italienne dans l'émergence en France du modèle artistique renaissant italien, dont des artistes tels Andrea del sarto ou le Rosso devinrent, presque malgré eux, les chantres. Nous comprendrons que ce modèle bellifontain, qui s'affirma ensuite à partir de l'école de Fontainebleau dans toute l'Europe comme la quintessence du « génie italien », surgit des cendres de la Renaissance italienne, alors même que ces artistes, expatriés par nécessité, se heurtaient, au sein de leur terre d'origine, aux plus grandes difficultés à voir leur talent reconnu, quand ils n'essayaient pas de cuisnats désaveux de la part de leurs compatriotes et mécènes. Le récit biographique des expatriations du Rosso, nous confirmera plus particulièrement la pertinence de la corrélation que nous établirons entre crise italienne post-renaissante et émergence du "modèle" culturel renaissant italien au sein de l'Ecole de Fontainebleau. La dynamique de déplacement, puis de concentration, des artistes italiens au sein de l'école de Fontainebleau, apparaîtra dès lors comme le « nuage de Cottrel⁴ » de la crise artistique post-renaissante du début du XVIe siècle. En devant se soustraire, sous l'effet de la crise, à la matrice italienne, en se délocalisant et en dénaturant, selon les dires de Vasari, leur manière toscane initiale, ces artistes transplantés générèrent, tels des particules libres, une production artistique inédite, qui fut à l'origine d'un nouveau « label », ou génie bellifontain maniériste, « délocalisé » et marginal par rapport à la matrice souche de la « *bella maniera* » toscane produite *in situ* et définie dans ses *Vies* par Vasari comme la plus parfaite car académiquement recevable. Notre étude s'attellera à expliciter ce phénomène.

Avant d'associer les effets de la crise et l'émergence du modèle bellifontain, il nous appartient de vérifier si notre premier historien des arts, le peintre et architecte arétin Giorgio Vasari, fait état, dans sa version remaniée de 1568 des *Vies*, d'une crise tangible de l'état de grâce Renaissant. Le premier temps de notre étude s'attachera ainsi à constater que le biographe arétin évoque une crise sévère qu'il ne saurait passer sous silence, sous peine de perdre toute crédibilité auprès de ses lecteurs contemporains, pairs et artistes, très au fait de la dégradation de la conjoncture qui les frappe. Nous constaterons toutefois dans le même temps les précautions déployées par l'historiographe afin de minorer cette crise artistique, que sa position d'artiste et de biographe officiel du duché de Toscane, lui interdit d'imputer à une récession économique pourtant effective. Il ne saurait être question que le lecteur risque d'assimiler le recul des arts à la politique médicéenne mise en place dès 1527 par Alexandre puis Cosme Ier de Médicis. Nous constaterons pourtant, que derrière les prudents faux semblants imaginés par le très dipolmate Vasari, la dégradation croissante que connaissent les arts entre 1492 et 1550, est aisément repérable.

Il nous suffira, pour l'attester, d'observer en miroir les récits que nous propose Vasari de la situation des artistes et des vertus de l'expatriation avant et après la crise. Le premier cas auquel nous nous intéresserons pour la période précédant la crise, est celui du français Guillaume de Marcillat (1465-1529), un des rares artistes non italiens bénéficiant de l'insigne honneur d'être cité au cénacle des excellents artistes sélectionnés par le biographe. Pourtant, Guillaume de Marcillat est un peintre

secrétaire du Duc Vincenzo Borghini, et par le concepteur des programmes et *Invenzioni* artistiques ducaux, Cosimo Bartoli : deux vigilants censeurs du Duc. Vasari a par ailleurs déjà alors à son actif, les travaux de réaménagement du palais de la Seigneurie (1537 – 1559) la construction des Offices (1559-1569) et la réalisation du corridor suspendu conduisant du Palais Vieux au Palais Pitti. Dans les deux cas, l'artiste répond à un double objectif : illustrer le rôle essentiel du mécénat Médicéen dans la renaissance des arts en Italie et défendre la thèse d'une indiscutable exception de la manière toscane.

⁴ Avant de nous attarder sur le témoignage vasarien qui viendront étayer notre analyse, rappelons brièvement l'acception dynamique du terme « crise », qui prend, dans son usage premier, prenait en compte le trouble observé autant que son dépassement et sa résolution. Cette dynamique étymologiquement associée au terme, reste présente dans les disciplines scientifiques. Et c'est précisément à l'un de ces champs scientifiques que nous emprunterons une image qui nous paraît rendre compte du phénomène qui nous occupe. Voyons en quoi. Dans le champ spécifique de la chimie des métaux, le terme de « crise » définit l'instabilité de la matière qui, dans des expériences d'éclatement et de fragmentation, provoque la dispersion et une discontinuité du métal et de la structure cristalline. Or, en se déplaçant dans la matière cristalline, ces « dislocations » du métal présentent la propriété de propager la déformation plastique et permettent, au final, la mise en forme des pièces métalliques. En piégeant les défauts, en attirant et en fixant autour d'elles les atomes étrangers, les impuretés et les éléments d'alliage qui ne font plus partie du réseau initial du métal, ces dislocations, que les chimistes nomment « nuages de Cottrel », finissent par transformer les particules en formes homogènes. Ce phénomène chimique nous paraît trouver son exacte correspondance dans le champ artistique qui nous occupe.

et un maître verrier de peu de renom et Vasari s'y intéresse à l'évidence essentiellement pour l'expérience d'expatriation qui conduisit le Français à s'installer à Arezzo et à s'y ancrer définitivement à compter de 1507. L'art de Marcillat, mort en 1529, soit deux ans seulement après le sac de Rome, « s'épanouit » selon le terme précis de Vasari, à l'apogée du grand *Quattrocento* : arrivé à Rome dès 1505, il s'établit en effet en Toscane aux toutes premières heures d'une crise qui n'est pas encore perceptible, « en des temps bénis de Dieu dans le domaine des arts », selon la précision initiale de Vasari n'est pas anodine :

*En ces temps bénis de Dieu dans le domaine des arts s'épanouit l'oeuvre du Français Guillaume de Marcillat; son affection pour la ville d'Arezzo l'amena à s'y installer et à en faire sa patrie, à telle enseigne qu'il gagna la réputation et la qualité d'Arétin*⁵.

Ainsi s'ouvre au cœur des *Vies*, la biographie de l'artiste français. Dès l'*incipit* qui, rappelons-le, souligne systématiquement, au début de chaque unité biographique, son principal centre d'intérêt, on comprend que l'heureuse intégration de l'artiste français en Toscane constituera le point fort du récit. Dans le contexte du plein épanouissement Renaissance, ici spécifiquement toscan, le phénomène de l'implantation de cet artiste verrier français en Italie s'inscrit encore dans la dynamique vertueuse de l'inexorable attraction exercée par le site de production italien. Le mécénat marchand toscan et le mécénat papal romain, promu et incarné par les papes Médicis successifs Léon X et Clément VII, crée alors un appel d'air incessant à destination de la péninsule et constitue pour Vasari l'incontestable preuve de la domination artistique encore exercée par l'Italie sur l'échiquier européen au tout début du XVI^{ème} siècle.

Dans le même ordre d'idée, Vasari fait volontiers état, dans ses biographies relevant de ces « temps bénis » d'un mécénat florissant, des circulations incessantes d'artistes sacrifiant à une sorte de « *Kultur tour* » italien avant l'heure, qui attestent la vigueur du marché de l'art et du label italiens. Les carrières et déplacements des artistes se calquent alors sur le modèle du système capitaliste marchand, indissociablement lié à une dynamique d'expatriation. Les artistes italiens et spécifiquement toscans, à l'instar de leurs concitoyens marchands, sont alors présents partout sur les places européennes et attestent l'existence d'un véritable leadership artistique italien au XV^{ème} siècle⁶. Leur circulation dans la péninsule, de même que la dissémination de leurs œuvres, illustre

⁵ G. Vasari, « Vie de Guillaume de Marcillat », *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, Paris : Ed. Commentée sous la direction de André Chastel, Ed. Arts, Berger Levrault, 1984., Vol. 5, p. 247. Giorgio Vasari, « In questi medesimi tempi, dotati da Dio di quella maggior felicità che possono aver l'arti nostre, fiori Guglielmo da Marcilla francese, il quale, per la ferma abitazione et affezione che e' portò alla città d'Arezzo, si può dire se la eleggesse per patria, che da tutti fussi reputato e chiamato aretino. », in « Vita di Guglielmo da Marcilla », *Le vite dei più eccellenti pittori scultori ed architetti*, Firenze, Sansoni ed., (1568), 1981, Vol. IV, p. 417.

⁶ La féconde manière toscane se nourrit alors de la confrontation aux centres artistiques d'accueil (Milan, Venise, Ferrare, Mantoue, Pérouse) et propose un style original. Cette « *maniera* » est clairement identifiable selon Vasari dans la manière sculpturale de Masaccio, Donatello, Antonio Pollaiuolo et Verrocchio, dans la spécificité des fresquistes et coloristes Fra Angelico ou Lippi, dans le talent des illustrateurs descriptifs Gozzoli et Ghirlandaio, ou la manière irréaliste de Botticelli. Aucune région d'Italie n'exporte alors autant d'artistes que la Toscane. A Milan, Michelozzo élève de Ghiberti et Donatello édifie le palais de la banque Médicis et la chapelle Sant'Eustorgio. Filarete travaille au Château Sforza et à l'hôpital majeur. Donatello séjourne à Venise puis à Padoue (1443-1452). Piero della Francesca passe un an à Ferrare (1449) où il peint la *Flagellation du Christ* et le *triomphe du Duc Frédéric de Montefeltre*, ses œuvres les plus connues, avant de rédiger à Urbino ses traités de perspective arithmétique et géométrie. Entre 1430 et 1483, Venise voit passer Lippi, Masolino, Verrocchio. Agostino di Duccio qui collabora avec Alberti à Rimini termine sa carrière à Pérouse, Filippino Lippi à Spolète et Masaccio et Fra Angelico à Rome alors incontestablement la ville la plus demandeuse.

l'irrésistible santé et l'hégémonie de la production italienne⁷. Le succès de l'installation italienne de Marcillat, en dépit du handicap de sa nationalité étrangère, en est une convaincante illustration et étaye ici une vibrante incitation à la mobilité artistique. Partir présente encore alors sous la plume de notre biographe de multiples avantages : se confronter à d'autres cultures artistiques, accroître sa notoriété et bénéficier de contrats souvent très lucratifs (particulièrement auprès de la cour papale alors connue pour la largesse de ses rétributions). Vasari ne manque à cet égard pas d'énumérer, en guise de préambule au récit de l'intégration de Marcillat, un argumentaire détaillant les mérites de l'expatriation pour tout artiste en quête de renommée. Il y vante une mobilité salubre et formatrice (sur le thème des voyages qui forment le jeune artiste), soumise à trois conditions incontournables : avoir déjà fait la preuve de son talent dans sa patrie d'origine, (c'est bien le cas du jeune Marcillat appelé à Rome en 1505 parce qu'il s'est déjà fait un nom en France), faire preuve, au-delà des conditions professionnelles, de qualités de cœur exemplaires, telles le courage, l'énergie au travail et un grand perfectionnisme, enfin, choisir judicieusement sa terre d'accueil. La crise en somme n'a alors pas encore droit de cité, pas plus au propre qu'au figuré.

La réalité impose toutefois au biographe une toute autre perspective de lecture dans le contexte plus tourmenté des années postérieures à 1527. Les effets du Sac de Rome ont en effet des répercussions immédiates sur le prospère marché des commandes artistiques. En Toscane, dès les années 1530, le contexte s'assombrit. Les héritiers successifs du pouvoir médicéen, Alexandre de Médicis, puis Cosme Ier qui lui succède en 1537 dès après son assassinat, sont fragilisés par la crise politique induite par le Sac. Contraints de faire allégeance à Charles Quint, ces nouveaux maîtres de la ville font main basse sur la république de Florence et instituent un Duché de Toscane fortement autocratique. La production des arts se cristallise et s'assèche progressivement autour des institutions officielles incarnées par l'Académie florentine qui, à compter de 1541, limite, sous l'autorité du Duc, la production artistique à des projets encadrés par les autorités officielles. Le nomadisme salubre initialement salué et encouragé par Vasari à l'heure des temps bénis, prend dans cette nouvelle réalité de tension, une toute autre tournure : une véritable hémorragie des talents commence à vider la Toscane, puis la péninsule, de ses maîtres les plus insignes, contraints par la nouvelle conjoncture politique ou économique d'émigrer vers Venise, Rome ou Paris. Au fil des biographies, Vasari établit ainsi une sorte de palmarès des villes où l'artiste peut espérer les contrats les plus rémunérateurs, dont, sous sa plume, Paris sort grande gagnante. Même la prestigieuse Rome, pourtant promue par Vasari, au temps de l'Age d'or du grand *Quattrocento*, au rang d'étape incontournable dans la formation de tout artiste, cesse de déclencher un afflux constant d'artistes, débutants ou confirmés. Épuisée par le Sac qui l'a ravagée, Rome arrive ainsi désormais bonne dernière de son classement et promet même aux artistes étrangers, à en croire Vasari, une inévitable déchéance. En ces temps maudits des déconvenues donc, la circulation et le départ massifs d'artistes toscans changent résolument de visage. Vasari explicite, pour la première fois, la survenue de la crise dans le *Proemio* de la « Vie du Perugin », maître du grand Raphaël : le biographe y alerte de manière inattendue son

⁷ La participation active des artistes toscans à la phase d'éclosion romaine est scrupuleusement répertoriée. Les exemples d'artistes toscans faisant merveille à Rome en apportant leur savoir faire inégalé sont légion. Sont évoqués i Beato Angelico appelé une première fois en 1446 par Eugène IV pour peindre *a fresco* les chapelles Saint Laurent et Saint Etienne du Vatican (1447-1550), puis par Nicolas V (1448) pour exécuter les fresques de la chapelle Nicoline. Il n'a alors aucun état d'âme lorsqu'il évoque le départ de toute une équipe d'artistes florentins et ombriens appelés par Sixte IV pour intervenir dans la réalisation et la décoration de la nouvelle chapelle du Vatican Sixtine en 1481-1482. Botticelli, Ghirlandaio et les frères Pollaiuolo (Antonio del Pollaiuolo exécute pour Sixte V la tombe (1484-1494)) sont cités comme autant d'ambassadeurs de la suprématie artistique florentine. Le cas de Sandro Botticelli et le récit que propose Vasari de son séjour romain sont à cet égard exemplaire. *L'Adoration des Mages* rendit Botticelli si célèbre que le pape Sixte IV, ayant complété la construction de la chapelle de son palais à Rome et souhaitant la voir décorée, lui confia la charge des travaux. Il y peignit de sa main la *Tentation du Christ par le diable*, *Moïse tuant l'Égyptien et recevant à boire des filles de Jethro le Madianite*, et le *Feu tombant du ciel pendant le sacrifice des fils d'Aaron*, ainsi que plusieurs portraits de papes canonisés dans les niches en surplomb. Vasari précise qu'ayant acquis une grande réputation parmi ses nombreux concurrents venus de Florence ou d'autres cités, Botticelli, généreusement rétribué, dépensa et dilapida tout son bien à Rome. Giorgio Vasari, « Vie de Sandro Botticelli », *Les Vies...*, *op. cit.*, Vol. 3, p. 398 ; Giorgio Vasari, « Vita di Sandro Botticelli », *Le Vite...*, *op. cit.*, Vol. III, pp. 316-317.

lecteur sur la gravité de la situation qui commence à se dessiner, n'hésitant pas à incriminer, en des termes inhabituellement sombres et crus, la très rude conjoncture financière florentine qui contraint les artistes à un départ massif :

[...] il faut être industriel si l'on veut vivre à Florence, c'est à dire qu'il faut y employer esprit et jugement, être avisé et rapide dans ce que l'on fait, en fin de compte savoir gagner de l'argent car Florence ne possède pas de terres vastes et riches capables de nourrir facilement ceux qui y vivent comme dans les pays d'abondance. [...] Il est vrai que lorsqu'on a suffisamment appris à Florence, on doit, si l'on veut s'enrichir au lieu de vivre au jour le jour comme les animaux, s'en aller vendre ailleurs la qualité de son ouvrage et la réputation de cette ville, comme les docteurs celle de son Université, Florence fait avec les artistes ce que le temps avec toutes choses : une fois créés, il les consume et les dévore peu à peu⁸.

La menace d'une inéluctable fuite des talents toscans est ici exprimée sans ambages: les toscans sont à la fois trop nombreux et trop talentueux pour espérer trouver leur place sur un marché en recul. Ils n'auront d'autre choix que d'émigrer vers des pôles plus rémunérateurs. Certes, Vasari explique encore ici (le Pérugin meurt en 1523) habilement la migration des talents vers Rome à la fin du *Quattrocento* par la nécessité de faire vivre un vivier exceptionnellement nombreux d'artistes de talent. Mais la rudesse du contexte florentin contingent, sa concurrence cruelle (« il les dévore peu à peu ») et les contrats trop modiques qui y sont désormais pratiqués, n'en apparaissent pas moins comme les premiers signes patents attestant que le grand mécénat toscan, et plus largement italien, a bien cessé d'être. La situation est effet alors déjà fort préoccupante et Vasari le sait mieux que quiconque, lui qui amasse dès 1540 des données tangibles sur le quotidien des artistes en vue de sa publication. La fragilisation de l'échiquier artistique italien est incontestable. Les plus prometteurs ou prestigieux talents toscans quittent leur terre natale les uns après les autres, souvent à titre définitif. L'attraction du pôle romain, confirmée par le départ de génies tels que Léonard Bramante ou Raphaël (1508), avait déjà amorcé cette dissolution des dynamiques locales. Le Sac l'accéléra considérablement. L'exemple de Michel-Ange est à cet égard édifiant. Appelé dès 1506 par Jules II, l'artiste fait ainsi d'incessantes allées venues vers Rome, dépité par les ruptures de contrat essuyées à Florence (la façade de l'église de San Lorenzo qui lui avait été commandée sera décommandée après 1517) et par l'instabilité politique florentine. Mais en 1532, il s'y installera définitivement, ne cessant pas pour autant d'y dénoncer, jusqu'à sa mort, l'inconfort et l'indigence de ses conditions de vie et de travail. En ces temps difficiles, les artistes se fixent à court ou long terme là où le travail les appelle. La migration a bien changé de physionomie et devient, de plus en plus fréquemment, un exil sans retour. Rome et la cour de France deviennent à ce titre des points d'ancrage privilégiés des artistes, même si la concurrence n'y demeure pas moins effective. Contraint d'évoquer ce contexte dégradé, toile de fond incontournable des biographies des artistes ayant œuvré après le premier tiers du siècle, le biographe toscan qui cautionnait jusque-là sans réserve la circulation massive des artistes, devient fort circonspect lorsqu'il s'agit d'évoquer ces expatriations postérieures à 1530. Les avantages du départ ne relèvent plus de la généralisation initiale, et sont évalués au cas par cas. Il faut éviter d'encourager la poursuite de la fuite des talents. Embarrassé par ce délicat problème, Vasari le grime, le dissimule, suggérant incidemment à son lecteur des argumentaires démontrant désormais l'incidence nocive de l'expatriation sur la carrière de l'artiste. Partir s'avère problématique, voire dangereux pour la santé artistique, physique, et dans certains cas mentale, des artistes. Le cas du peintre florentin Rosso qui s'expatria successivement à Rome puis Paris, est à cet égard éloquent. Nous nous y attarderons un instant.

⁸ Giorgio Vasari, « Vie de Piero Perugino », *Les Vies...*, op. cit., Vol. 3, p. 382. Giorgio Vasari, « [...] in tutte l'arti e specialmente nella pittura, atteso che in quella città sono spronati gli uomini da tre cose: l'una dal biasimare che fanno molti e molto, per far quell'aria gli ingegni liberi di natura e non contentarsi universalmente dell'opere pur mediocri, ma sempre più ad onore del buono e del bello che a rispetto del facitore considerarle; l'altra che, a volervi vivere, bisogna essere industrioso, il che non vuole dire altro che adoperare continuamente l'ingegno et il giudizio et essere accorto e Firenze paese largo et abbondante di maniera che e' possa dar le spese per poco a chi si sta, come dove si truova del buono assai; la terza, che non può forse manco dell'altre, è la ambizione che genera quell'aria, la quale in tutte le persone che hanno spirito non pur consente che gli uomini vogliano stare al pari, nonché restare indietro, a chi e' veggono essere uomini come sono essi, benché gli riconoschino per maestri, ma gli sforza bene spesso a desiderar tanto la propria grandezza che, se non sono benigni di natura o savî, riescono maldicenti, ingrati e sconoscenti de' », « Vita di piero Perugino », *Le Vite...*, op. cit., Vol. III, pp. 567-568.

Remarquons avant toute chose que la biographie de cet artiste majeur de la sphère toscane, qui prend place au Livre III de l'édition de 1568, relate des faits postérieurs d'une vingtaine d'années à l'expérience de Marcillat. Fort instructive pour notre enquête, elle inclut les récits des deux expériences successives d'expatriation de l'artiste : l'intermède romain qui dura de 1523 à 1527, puis l'expatriation définitive qui, durant treize longues années (1527-1540), fixa jusqu'à sa mort le Florentin à Paris. Les deux récits successifs rendent compte, chacun à sa manière, de la déroute contemporaine avérée de la situation artistique italienne et Vasari tente pourtant de dissimuler par tous les moyens.

Le séjour du Rosso à Rome propose à cet égard plusieurs indices intéressants. Rosso tente, rappelons-le, la carrière romaine de 1523 à 1527, soit avant son départ pour la France, précipité par le Sac de Rome. Le préambule biographique semble annoncer une expatriation réussie, apparemment conforme à la dynamique vertueuse décrite dans l'*incipit* de la biographie de Marcillat précédemment évoquée. Tout laisse imaginer et espérer une intégration aussi rapide que lucrative.

Les hommes d'élite qui se consacrent à leur talent avec toute leur énergie parviennent parfois quand on s'y attend le moins au comble des honneurs et à une gloire universelle. C'est bien ce que l'on peut vérifier en considérant les efforts méritoires que Rosso, né à Florence, a consentis pour la peinture⁹. [...] Rosso, son travail terminé, partit pour Rome [où] on l'attendait avec impatience et on désirait vivement voir ses œuvres, car on connaissait ses dessins et on les jugeait merveilleux: il dessinait en effet divinement et avec une grande pureté¹⁰.

Dès après toutefois, on observe que plusieurs paramètres relatifs à l'expatriation romaine de l'artiste apportent de sensibles bémols à cette heureuse introduction. Le séjour romain du Rosso tourne en effet bien vite à la déconvenue. Dès son arrivée dans la ville papale, commente Vasari, Rosso semble perdre ses repères. Sa manière et son existence même, subissent instantanément une pernicieuse mutation. Le récit signale explicitement que, loin de son pôle de formation toscan, l'artiste perd tous ses moyens et subit une désorientation artistique, psychologique et mentale qui, dans les termes de la description qu'en propose Vasari, présente tous les symptômes d'un délire schizophrénique. C'est l'égarement, le dévoiement, la déroute, la crise : la dislocation est avérée, au propre comme au figuré. La description clinique proposée au lecteur relève d'un morceau d'anthologie:

A Sainte-Marie-de-la-Paix, à côté des fresques de Raphaël, il peignit la moins réussie de toutes ses œuvres¹¹. [...] Je ne trouve à cela qu'une seule explication qui ne lui est pas personnelle et qui s'est vérifiée également chez beaucoup d'autres. Cela peut sembler un étonnant mystère, mais celui qui change de pays ou de lieu semble changer de nature, de facultés, de mœurs et de comportement, de sorte que parfois il ne se sent plus le même, mais un autre, tout désorienté et abasourdi. C'est ce qui a dû arriver à Rosso dans le milieu romain, à cause des témoignages étonnants d'architecture et de sculpture qu'il a pu y voir, à cause des peintures et des sculptures de Michel-Ange qui l'ont peut-être fait sortir de lui-même. La même expérience amena Fra Bartolomeo et Andrea del Sarto à quitter Rome sans rien réaliser. Quoiqu'il en soit Rosso n'a jamais fait pire et c'est d'autant plus flagrant que sa fresque est à côté de celle de Raphaël¹².

⁹ Giorgio Vasari, « Vie de Rosso Fiorentino », *Les Vies...*, *op. cit.*, Vol. 6, p. 181. Giorgio Vasari, « Gli uomini pregiati che si danno alle virtù, e quelle con tutte le forze loro abbracciano, sono pur qualche volta, quando manco ciò si aspettava esaltati et onorati eccessivamente nel cospetto di tutto il mondo come apertamente si può vedere nelle fatiche che il Rosso pittor fiorentino pose nell'arte della pittura; le quali, se in Roma et in Fiorenza non furono da quei che le potevano remunerare 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 com'è quello di Francia fu ben visto e pregiato molto. », « Vita del Rosso », *Le Vite...*, *op. cit.*, Vol. V, p. 155.

¹⁰ Giorgio Vasari, « Vie de Rosso Fiorentino », *Les Vies...*, *op. cit.*, Vol. 6, p. 183. Giorgio Vasari, « Avendo il Rosso finito l'opere sue, con Batistino et il bertuccione s'invio a Roma; et essendo in grandissima aspettazione, l'opre sue erano oltre modo desiderate, essendosi veduti alcuni disegni fatti per lui, i quali erano tenuti maravigliosi, atteso che il Rosso divinissimamente e con gran pulitezza disegnava. », « Vita del Rosso », *Le Vite...*, *op. cit.*, Vol. V, p. 161.

¹¹ Remarquons que rien n'en sera dit, comme sous l'effet d'une censure réprobatrice de cet égarement.

¹² Giorgio Vasari, « Vie de Rosso Fiorentino », *Les Vies...*, *op. cit.*, Vol. 6, p. 183. Giorgio Vasari, « Quivi fece nella Pace, sopra le cose di Raffaello, un'opera, della quale non dipinse mai peggio a' suoi giorni; né posso imaginare onde ciò procedesse, se non da questo, che non pure in lui, ma si è veduto anco in molti altri: e questo - il che pare cosa mirabile et

La transplantation romaine entraînerait donc désormais l'artiste à une perte de repère extrêmement dommageable. Non seulement le Rosso ne tire plus aucun profit artistique de cette expérience, mais il régresse et court à sa perte. Sa manière même se dénature. L'explication avancée par Vasari pour justifier ce contre exemple des bienfaits de l'expatriation est peu convaincante : l'artiste, confronté à une quantité d'œuvres d'une beauté trop écrasante, serait comme tétanisé par l'insurpassable qualité des œuvres rencontrées. Après avoir déployé l'argumentaire d'un départ nécessaire de Florence motivé par une concurrence excessive, le biographe élabore donc ici le mythe d'une Rome à la beauté si insupportable qu'elle deviendrait nocive pour les artistes les plus confirmés, les contraignant au départ, le plus souvent pour la France. L'étrange perte de moyens provoquée par la richesse artistique, prétendument excessive et oppressante, du site romain sera ainsi évoquée à plusieurs reprises par le biographe pour expliquer le départ définitif du sol italien d'artistes de renom. Vasari regrette ainsi que le grand Andrea Del Sarto ait été lui aussi victime, à Rome, d'un malaise similaire, qui le contraignit à quitter précipitamment la ville pour Florence, puis pour Paris, où il effectuera, à compter de 1518, un long séjour au service de François Ier. Dans ce cas également donc, l'insoutenable beauté romaine est convoquée pour mieux passer sous silence l'explication embarrassante d'une plus prosaïque baisse de l'offre et de l'attractivité des contrats italiens:

Si Andrea s'était fixé à Rome, quand il s'y rendit pour voir les œuvres de Raphaël et Michel-Ange, ainsi que les statues et les ruines de la ville, il aurait certainement enrichi sa manière de composer les scènes et serait parvenu un jour à donner plus de délicatesse et de force à ses figures, privilège réservé à ceux qui demeurent suffisamment à Rome pour la connaître et l'explorer minutieusement. Il reçut de la nature la douceur et la grâce du dessin, l'aisance et la vivacité des coloris, dans la fresque comme dans la peinture à l'huile: s'il était resté à Rome, il aurait certainement devancé tous les artistes de son temps. Selon certains l'abondance même des peintures et des sculptures antiques ou modernes qu'il put voir dans la ville, et la rencontre de tous les jeunes disciples de Raphaël ou d'autres artistes habiles dessinateurs, travaillant avec assurance et facilité, le dissuadèrent de rester. Timoré, se défiant de lui-même, il jugea préférable de retourner à Florence [...] ¹³.

L'argumentaire de l'insoutenable écrasement romain dont les artistes auraient soudain, au tournant du siècle, été victimes en nombre, apparaît et s'impose donc alors, aussi suspect que récurrent. On le retrouve à nouveau invoqué au sein de la *Vie* de Fra Bartolomeo, dans laquelle Vasari décrit le sentiment de panique qui, lors de son séjour romain de 1514, poussa l'artiste à quitter la place, battant littéralement en retraite sans même terminer le retable de Saint Pierre auquel il travaillait :

[...] il ne parvint pas à bien travailler dans ce climat comme il l'avait fait à Florence, car devant les œuvres antiques et modernes qu'il vit en si grande abondance, il perdit la tête de telle sorte qu'il vit fondre ses capacités et l'excellence qu'il semblait avoir ; aussi décida-t-il de partir [...] ¹⁴.

occulta di natura - è che chi muta paese o luogo, pare che muti natura, virtù, costumi et abito di persona, intantoché talora non pare quel medesimo ma un altro, e tutto stordito e stupefatto. Il che poté intervenire al Rosso nell'aria di Roma, e per le stupende cose che egli vi vide d'architettura e scultura, e per le pitture e statue di Michelagnolo, che forse lo cavarono di sé; le quali cose fecero anco fuggire, senza lasciar loro alcuna cosa operare in Roma, fra' Bartolomeo di S. Marco et Andrea del Sarto. Tuttavia, qualunque si fusse di ciò la cagione, il Rosso non fece mai peggio: e d'avantaggio, è quest'opera a paragone di quelle di Raffaello da Urbino.», «Vita del Rosso», *Le Vite...*, op. cit., Vol. V, pp. 161-162.

¹³ Giorgio Vasari, «Vie de Andrea del Sarto», *Les Vies...*, op. cit., Vol. 6, p. 80. « Né è dubbio che se Andrea si fusse fermo a Roma, quando egli vi andò per vedere l'opere di Raffaello e di Michelagnolo, e parimente le statue e le rovine di quella città, che egli averebbe molto arricchita la maniera ne' componimenti delle storie et averebbe dato un giorno più finezza e maggior forza alle sue figure: il che non è venuto fatto interamente se non a chi è stato qualche tempo in Roma a praticarle e considerarle minutamente. Avendo egli dunque dalla natura una dolce e graziosa maniera nel disegno et un colorito facile e vivace molto, così nel lavorare in fresco come a olio, si crede senza dubbio, se si fusse fermo in Roma, che egli averebbe avanzati tutti gl'artefici del tempo suo. Ma credono alcuni che da ciò lo ritraesse l'abondanza dell'opere che vidde in quella città di scultura e pittura, e così antiche come moderne, et il vedere molti giovani discepoli di Raffaello e d'altri essere fieri nel disegno e lavorare sicuri e senza stento, i quali, come timido che egli era, non gli diede il cuore di passare: e così facendosi paura da sé, si risolvé per lo meglio tornarsene a Firenze [...] », «Vita di Andrea del Sarto», *Le Vite...*, op. cit., Vol. V, pp. 55-56.

¹⁴ Giorgio Vasari, «Vie de Fra Bartolomeo di San Marco», *Les Vies...*, op. cit.), Vol. V, p. 183. Giorgio Vasari, «E perché non gli riuscì molto il far bene in quell'aria, come aveva fatto nelle fiorentina; atteso che fra le antiche e moderne opere

Vasari tisse donc peu à peu le maillage de sa thèse. Un vent de déraison, comparable à une sorte de syndrome de la toile blanche, laisserait désormais à Rome les plus grands maîtres démunis et sans autre ressource ou issue que la fuite, face aux leçons des grands des siècles passés. Ce mythe de la déroute artistique romaine n'est, à l'évidence, qu'un habile subterfuge qui épargne à Vasari une épineuse évocation de la crise financière du marché de l'art romain, principale responsable de ces départs en série. La réalité est que les contrats se font rares et que les conditions de vie des artistes en Italie sont désormais indigentes. Mais, on l'aura compris, cette situation conjoncturelle difficile des artistes dans les premières décennies du nouveau siècle est à l'évidence un sujet politique sensible et inabordable. Vasari n'est pas en situation d'en faire abruptement état sans admettre, dans une certaine mesure, l'échec de la politique financière et culturelle des décideurs italiens, dont il sert lui-même un emblématique représentant. Pas un mot ainsi ne sera prononcé sur les difficultés dont le grand Michel-Ange, ami proche de Vasari depuis son séjour romain de 1540, ne cesse pourtant de faire état sans détour dans ses correspondances et ses poèmes datant de son installation romaine, émaillés de détails sordides :

J'ai à peine le temps de manger [...] Depuis douze ans, je ruine mon corps par les fatigues, je manque du nécessaire [...], je n'ai pas un sou, je suis nu, je souffre de mille peines... Je vis dans la misère et dans les peines [...] je lutte avec la misère¹⁵.

Souvenons-nous encore de l'autoportrait corrosif ciselé au fil du Chapitre 267 de son recueil de poèmes dont l'extrait ci-dessous traduit une situation de précarité qui n'épargne manifestement pas même le plus reconnu des artistes, pourtant alors au service du prestigieux commanditaire papal:

Je vis ici claquemuré comme la moelle
dans son écorce, pauvre et seul
tel un esprit emprisonné dans une ampoule :
[...]
J'ai fait connaissance de même avec l'urine
Et le tuyau qui l'éjecte, à travers la fente
par laquelle m'interpelle le matin.
[...]
Mes visiteurs ne manquent pas de laisser là
Leurs chats crevés, chaises percées ou pots
Pour éviter l'encombre ou s'épargner des pas¹⁶.

Forcer le trait des dérives psychologiques des artistes évite donc au biographe officiel du grand Duché de Toscane d'affronter l'analyse à des données épistémologiques inconvenantes. Contraint néanmoins de relater les expériences des nombreux artistes « déserteurs » qui, à compter du naufrage de 1527, abandonnent le navire florentin et romain pour rejoindre Paris, Vasari prend le parti d'attribuer leur manière de « délocalisation » à de condamnables lubies, telle celle du Rosso succombant à l'égarément romain. Au moment en somme, où une dégradation économique majeure impose parfois aux artistes italiens une expatriation sans retour, Vasari restreint habilement le prisme. Interprétant ces départs exclusivement à l'aune de choix individuels relevant d'une dommageable irrationalité, il leur oppose son ostensible perplexité, multipliant les « *je ne comprends pas* », « *je ne peux expliquer* », allant même jusqu'à contredire sans sourciller son discours initial sur les vertus de la mobilité artistique :

che vide, e in tanta copia, stordì di maniera, che grandemente scemò la virtù e la eccellenza che gli pareva avere; deliberò di partirsi [...], « Vita di Fra Bartolomeo di San Marco », *Le Vite...*, op. cit., Vol. V, p. 187.

¹⁵ Cf. Les lettres de l'artiste de 1507, 1509, 1512, 1513, 1525, 1547, citées http://agora.qc.ca/documents/michel-ange--michel-ange_par_romain_rolland.

¹⁶ Michelangelo, « I son rinchiuso come la midolla / da la sua scorza, qua pover e solo / come spirto legato in un'ampolla: [...] / i' ho 'mparato a conoscer l'orina / e la cannella ond'esce, per quei fessi / che 'n anzi di mi chiamon la mattina. [...] / Gatti, carogne, canterelli o cessi, / chi n'ha per masserizi' o men viaggio / non vien a visitarmi mai sen'essi. », *Rime*, Mondadori, Milano, 2008, pp. 415-416.

Cela peut sembler un étonnant mystère, mais celui qui change de pays ou de lieu semble changer de nature, de facultés, de mœurs et de comportement, de sorte que parfois il ne se sent plus le même, mais un autre, tout désorienté et abasourdi¹⁷.

Mais quelle que soit l'explication fallacieuse que le biographe tente d'en donner, il est un fait qu'il lui faut alors prendre acte d'une dislocation avérée qui dénature la manière toscane originelle et qui sera précisément à l'origine de la formation de ce que nous nommerons ici le « nuage de Cottrel » bellifontain. Egarés dans le contexte confus d'une Italie en crise, ces artistes n'ayant eu d'autre issue que d'aller tenter fortune ailleurs et de prendre les devants, pour ne pas subir la déchéance, quitteront Florence, Rome, puis l'Italie pour la France, où ils trouveront la légitimité qu'ils attendaient. Ce seront ces artistes en pleine déroute, tels le Rosso ou Andrea del Sarto, qui en partant pour Paris, exporteront avec eux leur manière toscane, et qui élaboreront, à la faveur de leur déracinement, une forme nouvelle d'expression. Marginalisés par des commanditaires italiens hermétiques à leur « excentricité » maniériste naissante, ils obtiendront en revanche à Paris, dès leur installation, une reconnaissance artistique et une rétribution financière à la mesure de leur talent. Les circonstances de l'installation du Rosso relatées par Vasari sont à cet égard éloquentes :

Cependant, il avait toujours eu le désir de finir sa vie en France pour s'arracher, comme il le disait lui-même, à la misère et à la pauvreté où crouissent les individus qui travaillent en Toscane et dans les pays dont ils sont originaires: aussi décida-t-il de partir¹⁸.

De Venise, il alla en France où il fut accueilli chaleureusement par ses compatriotes. Le roi lui fit aussitôt 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. [...] 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. [...] Il fut un extraordinaire architecte et, tout pauvre qu'il était, il fut riche de talent et de grandeur¹⁹.

Rosso pour tous ces ouvrages et pour beaucoup d'autres que nous ignorons, fut à ce point aimé du roi qu'il se trouvait peu avant sa mort riche de plus de dix mille écus de revenus, sans compter les avances sur les travaux en cours, qui étaient fort importantes. Tant et si bien qu'il n'avait pas le train de vie d'un peintre, mais celui d'un prince, avec toute une maisonnée, des équipages, une demeure pleine de tapisseries, d'argenterie, de mobilier et d'objets précieux²⁰.

L'évocation de la reconnaissance financière accordée d'emblée par le souverain français à l'artiste, sans période d'essai aucune, et prime ici manifestement sur la nature artistique de l'intégration²¹. L'estime inconditionnelle du roi pour le talent de l'artiste est certes évoquée, mais elle

¹⁷ Giorgio Vasari, «Vita del Rosso», *Le Vite...*, *op. cit.*, Vol. V, pp. 188-189.

¹⁸ Giorgio Vasari, *ibidem*, p. 185. Giorgio Vasari, « [...] avendo egli sempre avuto capriccio di finire la sua vita in Francia e torsi, come diceva egli, a una certa miseria e povertà nella quale si stanno gli uomini che lavorano in Toscana e nei paesi dove sono nati, deliberò di partirsi. », «Vita del Rosso», *Le Vite...*, *op. cit.*, Vol. V, p. 166.

¹⁹ Giorgio Vasari, *ibidem*, p. 166. Giorgio Vasari, « Gli uomini pregiati che si danno alle virtù, e quelle con tutte le forze loro abbracciano, sono pur qualche volta, quando manco ciò si aspettava esaltati et onorati eccessivamente nel cospetto di tutto il mondo come apertamente si può vedere nelle fatiche che il Rosso pittor fiorentino pose nell'arte della pittura; le quali, se in Roma et in Fiorenza non furono da quei che le potevano remunerare 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 com'è quello di Francia fu ben visto e pregiato molto. », «Vita del Rosso», *Le Vite...*, *op. cit.*, Vol. V, p. 155.

²⁰ Giorgio Vasari, *ibidem*, pp. 188-189.

²¹ Giorgio Vasari, « Le roi, voyant ces œuvres qui lui plurent grandement, nourrit pour Rosso une incroyable affection, [...] si bien que le Rosso ne tarda pas à [...] avoir le train d'un seigneur et à offrir banquets et courtoisies à toutes ses connaissances et amis et principalement aux étrangers italiens qui passaient à Paris. », *ibidem*, p. 185. Giorgio Vasari, « Le quali opere vedendo il re, e piacendogli sommamente, pose al Rosso incredibile affezione; onde non passò molto che gli diede un canonicato nella Santa Capella della Madonna di Parigi et altre tante entrate e utili, che il Rosso con buon numero di servidori e di cavalli viveva da signore e faceva banchetti e cortesie straordinarie a tutti i conoscenti e amici, e

occupe fort peu de place au regard du détail des généreuses rétributions, présentées comme exceptionnelles, dont il dota son protégé. Il est entendu que le goût du monarque français et de sa prestigieuse cour pour les arts italiens constitue un salubre contrepoin à la fragilisation de l'image d'une tradition toscane et italienne. Les termes de l'intégration de l'artiste au sein de l'école d'art de Fontainebleau permettent en quelque sorte de justifier l'émigration définitive de talents toscans, tel le Rosso, vers la capitale française. Ils permettent de prolonger, en la déplaçant vers le pôle de production français, la dissémination positive du siècle précédent. Toutefois, n'oublions pas que derrière cette vitrine flatteuse, le Rosso qui s'installe à Fontainebleau en 1530 suivi par le bolonais Primaticcio en 1532, puis par Benvenuto Cellini en 1541 (Della Robbia et Serlio se joindront également à eux), s'y installent par défaut, au moment où leur désaveu se confirme sur la place italienne.

La lecture attentive du Livre II de l'autobiographie de Cellini et le récit de son installation parisienne, que nous n'aborderons pas ici par manque de temps, finirait de nous convaincre que la crise italienne et la dislocation dont elle fut le socle contribuèrent fondamentalement à la naissance du « génie bellifontain » renaissant. C'est en effet contre son gré et torturé par la douleur de l'exil que Cellini, amer, partit pour Paris, désespéré que son talent de sculpteur n'y ait jamais été reconnu, humilié par l'inexplicable disgrâce dont il fut l'objet de la part du duc Côme Ier, qui lui préféra obstinément des artistes académiques au talent médiocre. Seul le roi de France offrira alors à l'orfèvre à Fontainebleau l'opportunité de relever le défi de s'essayer à la sculpture monumentale. Le cas de Cellini nous confirme que ce fut bien sur un socle de frustration et d'échec conjugués que prendra forme le modèle d'un génie italien bellifontain renouvelé, confirmant la vertu dynamique de la crise dans l'émergence du « nuage de Cottrell » de formes artistiques inédites.

massimamente ai forestieri italiani che in quelle parti capitavano.», «Vita del Rosso», *Le Vite...*, *op. cit.*, Vol. V, pp. 161-168-169.