



HAL
open science

Lutte contre la Fortune et reconnaissances empêchées dans la Vita de Cellini

Louise Dehondt

► **To cite this version:**

Louise Dehondt. Lutte contre la Fortune et reconnaissances empêchées dans la Vita de Cellini. Louise Dehondt; Olivier Guerrier. Hasard et reconnaissance dans la littérature. Actes de la journée d'étude "Reconnaissance et hasard", PRC-ANR ALEA, pp.39-49, 2024, <10.58079/vwh2>. <hal-04542214>

HAL Id: hal-04542214

<https://hal.science/hal-04542214v1>

Submitted on 25 Feb 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

Lutte contre la Fortune et reconnaissances empêchées dans la *Vita* de Cellini

Louise DEHONDT
Université de Caen Normandie – LASLAR

Lorsque le jeune Benvenuto Cellini arrive à Rome en 1519, après avoir quitté Florence, sur un coup de tête présenté comme un signe du destin¹, il se fait engager dans un atelier où il retrouve par hasard l'un de ses anciens compagnons florentins, Giannotto Giannotti, qu'il reconnaît immédiatement. Mais Giannotto, blessé par le maître d'atelier qui compare les deux jeunes florentins en louant les compétences de Benvenuto, déclare ne pas le connaître ni savoir qui il est. Indigné par ses paroles, Benvenuto lui répond avec superbe, après avoir rappelé les preuves de leur amitié passée :

Peu importe que tu n'apportes pas ton témoignage à ton maître, qui est un homme de bien. J'espère que mes mains sont telles qu'elles diront, sans ton aide, qui je suis.
*Io non mi curo che tu faccia testimonianza di me a questo uomo da bene tuo maestro, perché io spero che le manie siano tali, che senza il tuo aiuto diranno quale io sia*²(I, 14, p. 109)

L'épisode pourrait sembler déroutant tant il est anecdotique et quotidien. Le rebondissement que cette rencontre imprévue aurait pu générer est raté. Cellini se soucie peu de dramatiser le hasard de ces retrouvailles qui ne suscitent pas d'effusion et sont sans conséquence sur la suite de son existence. Personnage plus que secondaire, Giannotto Giannotti n'est pas mentionné ailleurs et Cellini quitte rapidement son nouveau maître. Pourtant le choix du discours direct, pour transcrire des paroles prononcées quarante années auparavant, manifeste une révolte intacte contre ce qu'il a éprouvé comme une trahison. Ne pas avoir été reconnu reste un souvenir cuisant.

L'épisode souligne l'intrication des différents sens du concept de « reconnaissance » dont Paul Ricoeur a souligné la « polysémie réglée »³. Benvenuto est identifié par Giannotto, mais celui-ci refuse de témoigner pour lui. La reconnaissance est donc entravée non par méconnaissance, mais par rivalité. Le refus, immédiatement perçu comme une marque d'ingratitude, est emblématique de l'injustice dont Cellini se dit victime dès son entrée dans le métier d'orfèvre. Cet épisode illustre l'importance de la recommandation dans une communauté professionnelle fondée sur l'estime des pairs. Ce qui est en jeu pour Cellini dans cet échange, c'est la confirmation par autrui de son image et de la valeur de sa personne, c'est-à-dire la dimension relationnelle et évaluative de la reconnaissance.

Privé de l'approbation, du soutien et de la gratitude des autres, Cellini se présente comme seul susceptible de prouver ses compétences. Plutôt que de compter sur le hasard d'une rencontre, il s'en remet à ses mains pour montrer l'orfèvre d'exception qu'il prétend être. La manière dont

¹ Benvenuto Cellini, *Vita*, Partie I, chapitre 13, éd. E. Cameasca, Milano, BUR Rizzoli, 1985, p. 107-108 (désormais indiqué I, 13, p. 107-108). Je traduis. « Alors que nous discussions ainsi ensemble, tout en marchant, nous nous retrouvâmes à la porte San Piero Gattolini [aujourd'hui "Porta Romana"], sans le vouloir. "Tasse, mon ami, dis-je alors, nous sommes arrivés à cette porte sans nous en être rendu compte, ni toi, ni moi, c'est l'œuvre de Dieu ». « Così ragionando insieme, mentre andavamo, ci troviamo alla porta a San Piero Gattolini, disavvedutamente. Al quale io dissi: "Tasso mio, questa è fattura d'Idio l'esser giunti a questa porta che né tu né io aveduti ce ne siamo ».

² Benvenuto Cellini, *Vita*, I, 14, p. 109.

³ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004, p. 9.

Cellini circonscrit la place de la fortune dans le récit qu'il propose de sa vie professionnelle et personnelle manifeste ce désir d'autonomie et de maîtrise.

Rappelons que l'écriture même de la *Vita*, commencée en 1558, répond à l'indifférence de Côme de Médicis⁴. Désœuvré, laissé sans commande après le chef-d'œuvre du Persée, Cellini veut livrer sa version des faits afin de pouvoir être reconnu à sa juste valeur. En ressaisissant son parcours accidenté, rythmé par les déplacements, les revirements et les changements de mécènes, il entend prouver que son génie ne dépend pas des circonstances et que ses œuvres sont le fruit d'une maîtrise technique, et non de la fortune. Mais ce rêve d'un destin d'artiste affranchi des contingences se heurte aux multiples facteurs qui lui échappent, et en particulier au bon vouloir de ses commanditaires. Ces écueils du réel, qui entravent l'exercice de son art, apparaissent dans son récit comme autant de coups du sort. L'invocation de la fortune permet à Cellini de nommer l'écart douloureux qu'il éprouve entre la haute idée de sa valeur et la considération que lui accordent ses commanditaires, dont son œuvre dépend. Qu'elle soit maîtrisée par l'artiste ou qu'elle lui échappe, la fortune, telle que la représente Cellini, apparaît comme une force susceptible d'entraver la reconnaissance, prise dans deux des sens que distingue Ricoeur⁵ : elle peut empêcher l'identification d'une chose et elle peut se traduire par l'ingratitude et le mépris⁶, en privant l'artiste de récompense et des moyens de créer.

L'art contre la fortune

Dans la superbe affirmation de soi par laquelle Cellini répond à Giannotto se mêlent la conscience de sa valeur et une conception artistique qui oppose l'art à la fortune. Pour Cellini, la reconnaissance du talent ne doit en rien dépendre des contingences, mais être le fruit d'une maîtrise virtuose.

Comme le rappelle Pierre Caye, la dignité des arts mécaniques qui s'affirme à la Renaissance s'appuie sur la promotion du *disegno*, à la fois dessin et dessein, et le primat de la forme sur la matière, y compris en sculpture. La technique apparaît comme un moyen de lutter contre la fortune⁷. L'enjeu est plus important encore pour l'orfèvre ou le sculpteur qui doivent composer avec les singularités imprévues de la pierre ou du bloc de marbre qu'ils travaillent⁸, ainsi qu'avec le comportement du métal qu'une maîtrise encore artisanale des températures de fusion et de leur mesure rend imprévisible. Dans la rivalité qui l'oppose au peintre⁹, la dignité du sculpteur passe par la célébration de son esprit auquel la main doit se soumettre, comme le rappelle Michel-Ange dans un célèbre quatrain¹⁰.

⁴ Voir en particulier le célèbre passage sur la genèse de la *Vita* dans le *Trattato dell'oreficeria*, chap. XII, dans Benvenuto Cellini, *Opere*, éd. G. G. Ferrero, Torino, UTET, p. 680.

⁵ Voir, outre l'ouvrage de Ricoeur déjà cité, l'introduction de Piero Boitani, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014, ainsi que Nathalie Kremer, « La reconnaissance oblique. Trois chemins de traverse sur le XVIII^e siècle », dans *La Reconnaissance littéraire. Hommages à Jan Herman*, dir. N. Kremer, K. Peeters et B. Vanacker, Louvain, Peeters, 2022, p. 319-336 (p. 320-323 en particulier, reproduites dans [Fabula](#)).

⁶ Il n'est pas anodin que ce soit le sens de responsabilité qui manque dans la lutte pour la reconnaissance et contre la fortune que mène Cellini.

⁷ Voir sur ce point Pierre Caye, « Art, *virtus* et *fortuna* Le différend Pétrarque / Alberti sur le sens des arts plastiques et leur capacité à surmonter la fortune », dans *Hasard et Providence XIV^e-XVII^e siècles*, dir. M.-L. Demonet, 2007, en ligne <<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>>.

⁸ Sur les contingences du travail du marbre, voir *Vita*, II, 72 à propos du groupe inachevé d'Apollon et Hyacinthe et de la création du Narcisse qui compose avec les effets des inondations sur la pierre.

⁹ Rappelons que Cellini a participé, comme Michel-Ange, aux débats lancés par Benedetto Varchi sur le *paragone*.

¹⁰ Voir Michel-Ange, sonnet 151, v. 1-4 : « L'artiste le plus grand ne conçoit point d'idée / Que ne contienne en soi déjà le marbre / Dans sa gangue, et seule à cela parvient / La main qui obéit à l'intellect » « *Non ha l'ottimo artista alcun*

Cellini s'emploie ainsi à montrer qu'il maîtrise tous les paramètres qui entrent en jeu dans sa création, du dessin¹¹ à la fusion. L'échec d'une œuvre ne doit rien au hasard comme il le rappelle en racontant sa confrontation avec des maîtres français à la cour de François I^{er} (II, 18). Tandis que les artisans français entreprennent la réalisation d'un Jupiter, Cellini prépare deux bustes, chacun travaillant selon sa méthode. Devant le trésorier du roi, les artisans français émettent des doutes sur le succès de la méthode italienne. Cellini, quant à lui, exprime ses craintes pour le Jupiter en apportant des arguments techniques sur le nombre et la place des événements nécessaires à la circulation de l'air lors de la cuisson. L'ouverture des moules donne raison à Cellini : les artisans français poussent un cri d'horreur, tandis que les bustes de Cellini sont parfaitement réussis. Aux ouvriers qui s'en prennent à leur mauvaise fortune [« *la nostra mala fortuna* »], Cellini répond en distinguant la fortune de l'art, fondé sur un savoir technique et théorique : « Votre fortune était excellente, mais votre peu de savoir l'a rendue mauvaise »¹². Il rejoint ainsi Machiavel qui ironise dans *Le Prince* sur l'inclination des hommes à accuser la Fortune pour se défaire de leurs responsabilités en cas de défaite¹³ : seuls les incompetents recourent à cette stratégie de mauvaise foi.

D'autres mises à l'épreuve publiques sont racontées par Cellini pour mettre en lumière la lucidité de son jugement contre celui des autres, qu'ils soient orfèvres ou mécènes. Ces expériences, qui cherchent à emporter l'adhésion de tous, y compris du lecteur, sont rapportées selon un même schéma narratif de prévision et confirmation. Cellini expose son projet et les doutes émis par certains témoins avant de raconter la réalisation de l'ouvrage, supposée prouver sa pleine maîtrise technique et artistique, quelles que soient les contingences auxquelles il s'affronte.

La fusion du Persée, en 1549, chef-d'œuvre qui consacre l'ampleur de ses dons, est ainsi présentée comme une épreuve de force où le héros affronte une accumulation d'imprévus malheureux, de contingences météorologiques et de changements d'états qui mettent en péril le succès de l'œuvre (II, 75-77). Alors qu'il a décidé d'un dosage inhabituel de l'étain dans le bronze, qui exige une température plus élevée pour fondre – ce dont il ne dit rien dans la *Vita* – l'atelier prend feu tandis qu'un orage s'abat. Le vent et la pluie contiennent l'incendie mais font refroidir le fourneau. La lutte contre ces « pervers accidents »¹⁴ épuise Cellini qui, frappé par une fièvre soudaine, aussi violente qu'inexpliquée, est contraint de s'aliter. Mais il bondit du lit en maudissant tous ses apprentis lorsqu'on vient lui annoncer que la statue est perdue : la fusion ne s'opère plus et le métal a coagulé. Seul et enfiévré, Cellini ordonne d'aller chercher du bois de chêne, déclenche un véritable feu infernal qui fait sauter le couvercle du moule, puis parvient à augmenter le pourcentage d'étain dans le mélange en y jetant de la vaisselle. Le moule se remplit. Avec un entrain palpable dans le rythme du récit, Cellini met en lumière son ingéniosité et les risques qu'il a pris pour faire triompher son art. Son héroïsme repose dans cette admirable capacité à faire face aux imprévus pour parvenir au résultat escompté. Ce récit aux accents épiques rend plus frappante la validité des prédictions initiales de Cellini.

Ce passage est en effet fermement encadré par des anticipations et confirmations. Le duc Côme I^{er}, qui entend manifester sa connaissance des règles de l'art, se montre dubitatif au moment d'examiner les dessins préparatoires du Persée : la fusion d'une sculpture de cette taille lui paraît

conchetto / ch'un marmo solo in sé non circoscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto » (*Rime et Lettere*, éd. P. Mastrocola, Torino, UTET, 2006, p. 196-198). Je reprends ici la traduction proposée par Jean-Luc Nardone dans « Néoplatonisme en lambeaux : le corps de Michel-Ange par Michel-Ange », dans *Corps en jeu : De l'Antiquité à nos jours*, dir. M.-H. Garelli et V. Visa-Ondarçuhu, Rennes, PUR, 2010, p. 91-100.

¹¹ Cellini rappelle à plusieurs reprises qu'il n'a pas besoin des dessins des autres. Voir par ex. I, 44, p. 194-195 à propos du fermoir du pape.

¹² *Vita*, II, 18, p. 451-452 : « *la vostra fortuna è stata bonissima, ma gli è bene stato cattivo il vostro poco sapere* ».

¹³ Machiavel, *Le Prince*, XXV : à la Fortune « est imputé tout le mal qui vient de vous, et, si l'on obtient quelque bonheur, on croit le devoir à ses propres mérites ».

¹⁴ *Vita*, II, 75, p. 568.

plus qu'incertaine et il craint que la tête de Méduse ne soit ratée (II, 73-74). Mais Cellini lui réplique qu'il devrait davantage s'inquiéter pour les pieds du Persée, en raison des mouvements du bronze dans le moule. Si l'ampleur du récit des faits a pu faire oublier au lecteur cette prévision, Cellini prend soin de la rappeler avant de raconter, étape par étape, l'ouverture du moule (II, 78). Les têtes de Persée et de Méduse sont parfaitement moulées, sans excédent de matière. Cellini découvre ensuite un pied droit parfait, contrairement à ce qu'il avait anticipé, ce qui génère des sentiments mêlés. La découverte du pied gauche, dont les orteils ne sont pas bien moulés, vient combler toutes les attentes de Benvenuto et confirmer la justesse de sa prédiction : « j'en fus content, pour pouvoir montrer au Duc que je savais ce que je faisais »¹⁵. L'effet ne manque pas : le Duc s'émerveille et confie à la Duchesse que Cellini l'avait bien annoncé.

Cellini a gagné en maîtrise narrative au fil de la rédaction du manuscrit qu'il dicte à un apprenti. Alors qu'il s'empresse, dans les premiers épisodes, de révéler le résultat de l'œuvre pour prouver qu'il a raison, sans laisser aux lecteurs la possibilité de douter et d'éprouver le retournement de la crainte au soulagement, de la méconnaissance à la connaissance, il retarde sciemment le récit de l'ouverture du Persée pour restituer l'attente collective alors que le bronze refroidit. Une joie profonde succède à la hantise de l'échec.

Même si l'on peut soupçonner Cellini de faire trop précisément coïncider le projet et le résultat dans ce récit *a posteriori*, l'ouverture du moule est racontée comme un moment de reconnaissance de l'œuvre par l'artiste. Alors que l'échec se serait traduit par une forme méconnaissable, l'œuvre ressemble à l'image imaginée : elle réalise le projet qui avait anticipé sa forme. Les contingences sont défaites de leur potentiel défigurant par la technique et l'ingéniosité.

La nouvelle dignité des arts mécaniques se traduit ainsi par un discours qui met en lumière le contrôle de l'artiste sur la production de l'œuvre. Dans les deux passages qui encadrent le récit de la fusion, Cellini multiplie les raisonnements : d'abord pour expliquer au duc pourquoi il anticipe la réalisation imparfaite du pied du Persée mais ne peut pour autant l'empêcher, car cela supposerait de construire un moule beaucoup plus grand ; ensuite, pour rendre compte de l'inexactitude de son anticipation, concernant le pied droit, et en proposer une explication rationnelle.

Dans ce cadre, la *virtù* que Cellini oppose à la fortune, et qu'il souhaite voir reconnue par ses mécènes et ses rivaux, ne relève pas d'une force morale, ni d'une inspiration transcendante, mais d'une capacité à appréhender la complexité des facteurs matériels qui entrent en jeu dans la réussite d'une œuvre, du choix de la pierre jusqu'à l'exposition de l'œuvre, et à s'y adapter par une extraordinaire maîtrise technique. Dans cet affrontement entre la forme et la matière, l'artiste virtuose est celui qui sait réagir aux surprises du réel pour faire triompher son projet pré-ordonné sur tout ce que la matière comporte d'imprévisible.

Aux prises avec les rivalités

Ce schéma d'anticipations et de reprises ne concerne pas exclusivement le processus créatif mais apparaît comme une constante dans la *Vita* car la lutte de Cellini contre la Fortune est double. Elle comporte une dimension cognitive et pratique mais aussi éthique : il lutte non seulement pour que la réalisation de l'œuvre corresponde à son dessein et à l'image qu'il en a projetée, mais aussi pour que des actes concrets et des récompenses extérieures objectivent la haute idée qu'il a de lui-même et manifestent la reconnaissance de son œuvre. Or s'il parvient à composer avec les imprévus de la matière, il se heurte violemment aux rivalités, susceptibilités et contingences politiques avec lesquelles sa condition d'artiste dépendant du pouvoir le met aux prises.

¹⁵ *Vita*, II, 78, p. 574-575.

Quoique formulée dans les mêmes termes, l'opposition entre la *virtù* et la *fortuna* répond alors à une lecture interprétative du monde où les événements et les rapports humains sont pris dans une logique antagonique et manichéenne. Les incidents biographiques sont lus comme des signes de la Providence ou des effets de la mauvaise Fortune selon qu'ils confirment ou menacent la place, l'honneur et l'identité d'artiste de Cellini.

Les accidents qui viennent conforter la destinée de l'orfèvre et s'accordent à son désir sont présentés comme des signes. La chute de ses ennemis, privés ou publics, est ainsi perçue comme une confirmation de la légitimité de son ressentiment. La lecture interprétative et providentielle désamorce la surprise potentielle et réduit la complexité des chaînes causales. Pour avoir été bafoué par son apprenti Luigi Pulci (I, 33), par Alexandre de Médicis ou par Pier Luigi Farnese (II, 51), Cellini lit dans l'annonce de leur mort – qu'elle soit accidentelle, dans le premier cas, ou tramée par un complot politique dans les deux autres – un signe qu'il avait pressenti et qui atteste son bon droit. Même s'il signale incidemment des circonstances factuelles indépendantes, les contingences historiques même apparaissent souvent comme des réponses indirectes à des conflits interpersonnels¹⁶. Au contraire des anticipations qu'il multiplie dans le domaine de l'art, ces prédictions ne sont pas soutenues par un raisonnement circonstancié et relèvent de la prophétie. Cellini fait appel à la Providence pour venir sceller, par une clause finale, l'identité entre l'annonce préalable et l'événement raconté, sans qu'il soit toujours possible au lecteur de distinguer la prolepse narrative de la prédiction rapportée *a posteriori*.

Tout ce qui échappe à sa raison et entrave ses projets – l'emprisonnement au château Saint-Ange¹⁷, le revirement à son égard de tel ou tel mécène, les procès qu'on lui fait – est en revanche perçu comme l'effet de la fortune. La capacité à anticiper de Cellini n'est jamais autant mise en défaut que lorsque sa haute estime de lui-même se heurte à des mécènes aux humeurs changeantes et au jugement incertain, comme Côme I^{er} contre lequel son ressentiment ne cesse de croître. Les altercations avec la duchesse Eléonore, le retard du paiement pour le Persée, le conflit autour du marbre mis au concours pour le Neptune, finalement attribué à Bartolomeo Ammannati, l'un de ses rivaux que Cellini méprise ouvertement, font « connaître avec quelle rage la perverse fortune persécute un pauvre homme et favorise un misérable »¹⁸ (II, 84). Les disgrâces qu'il subit restent imprévisibles pour celui qui ne sait être courtisan et flatteur à l'égard des puissants. Présentées comme d'injustes revers de fortune, elles ne donnent lieu à aucune introspection ou interrogation sur sa responsabilité mais à une révolte contre les caprices et l'arbitraire des puissants. L'espace laissé à la fortune est vaste, mais il est bien celui du résidu, de ce qui ne peut être anticipé, ni reconnu car, comme le rappelle Cellini après le récit d'une altercation physique qui aurait pu mal tourner, la fortune « vient toujours sous des formes différentes, et jamais imaginées »¹⁹. Dès lors, l'épreuve de l'imprévu ne semble pouvoir être constituée en expérience dont un enseignement serait tiré.

Le point de vue rétrospectif adopté par Cellini dans ses mémoires renforce la lecture interprétative déjà adoptée au moment des faits : rien ne saurait surprendre un narrateur plus soucieux de mettre en lumière son omniscience que la manière dont son propre parcours s'est

¹⁶ Sur la manière dont la matière historique est au service de la construction du « je », voir Lucie De Los Santos, « Cellini et l'histoire », dans *Benvenuto Cellini, artista e scrittore*, dir. P.-C. Buffaria et P. Grossi, Istituto Italiano di Cultura, Paris, 2009, p. 107-131.

¹⁷ Voir en particulier la fin du chapitre I, 115 lorsque Cellini est repris après sa tentative de fuite : Cellini s'efforce de rendre compte du malheur qui s'abat sur lui comme s'il avait été assommé par la chute fortuite d'un pot en terre et se débat, avec une mauvaise foi certaine, pour faire une juste place dans son raisonnement au libre arbitre, à la volonté de Dieu et à la puissance des étoiles.

¹⁸ *Vita*, II, 84, p. 587 « *Or qui si conosce la rabbia della mala fortuna inverso d'un povero uomo e la vituperosa fortuna a favorire uno sciagurato* ».

¹⁹ *Vita*, II, 17, p. 448, « *Gli è ben vero che si dice: "tu inparerai per un'altra volta". Questo non vale, perché la [fortuna] vien sempre con modi diversi e non mai immaginati* ».

fondé sur une série de circonstances imprévues. Alors que sa destinée peut frapper le lecteur par son caractère accidenté, Cellini réduit le rôle des contingences, quitte à désamorcer les ressorts romanesques en germe dans différents épisodes pour les intégrer dans la construction d'un destin soumis à des influences contraires. La *Vita* qui cherche à tenir ensemble sa prédestination d'orfèvre et les tribulations de sa reconnaissance publique oscille sans cesse entre le récit hagiographique et le récit picaresque. Mais la stratégie de légitimation et la lutte pour une juste rétribution, qui donnent au texte sa forme judiciaire²⁰, priment dans certains épisodes sur la cohérence²¹ et sur la vraisemblance²².

L'effet produit par cette lecture providentielle ou persécutive autocentrée est paradoxal. Plus qu'ils n'entrevoient la main de l'auteur sous l'apparence d'un hasard mis en scène, les lecteurs de la *Vita* perçoivent les limites d'une pulsion interprétative qui cherche à maîtriser les hasards du réel, au prix d'incohérences, en un récit où tout prétend faire sens. Il est alors tentant de relire certains événements providentiels comme des coïncidences accidentelles.

Il convient toutefois de rendre compte de la logique interne de cette interprétation, persécutive ou glorifiante, qui l'emporte sur l'efficacité narrative. La pensée magique qui conduit Cellini à donner un sens personnel et intentionnel à tout événement, en refusant de le considérer comme appartenant à un ordre indépendant de causalité, donne au sujet une place centrale dans les chaînes de causalité. Lire dans les événements qu'il a pu souhaiter des signes providentiels revient à invoquer une instance qui reconnaît son génie et l'injustice qu'il subit. Faire des obstacles qu'il affronte les manifestations d'une étoile perverse lui accorde un statut. L'hypertrophie du moi peut ainsi se lire comme une manière de reprendre la maîtrise de sa vie et de son œuvre, en les racontant comme le fruit d'un projet autonome. Alors qu'il éprouve un sentiment de profonde injustice au moment où il écrit, sans plus pouvoir quitter Florence²³, le sujet se ressaisit ainsi dans un récit qui donne un sens, fût-il persécutoire, à l'arbitraire et à ce qui se dérobe à son entendement. Cet effort pour maîtriser l'accident, par la raison ou par une pensée magique, manifeste la tension entre l'autonomie à laquelle aspire Cellini et la situation d'aliénation dans laquelle il se trouve.

L'artiste en quête de reconnaissance et son commanditaire, ou la Fortune personnifiée

La dépendance des orfèvres à l'égard des mécènes est présente d'emblée dans le récit. Le seul épisode antérieur à sa naissance que raconte Benvenuto concerne la disgrâce de son père. Lorsqu'il est privé par Laurent de Médicis de son emploi, Giovanni Cellini réalise un miroir qui illustre la lutte entre la fortune et les Vertus : le miroir, en forme de roue, est entouré de sept médailles mobiles, dans lesquels sont sculptées sept Vertus en ivoire et en os dotées d'un contrepoids qui leur permet de rester droites (I, 5). Tandis que la réponse paternelle inscrit la disgrâce personnelle dans une réflexion générale sur l'affrontement entre des puissances qui dépassent le sujet, Cellini mène un combat contre des adversaires identifiés. Le visage de l'ingrate et perverse fortune est convoqué comme un masque qui dissimule à peine l'attaque contre les rivaux jaloux, les trésoriers

²⁰ Voir Matteo Residori, « Le ragioni di Benvenuto. Giustizia e retorica giudiziaria nella *Vita* di Cellini », *Chroniques italiennes*, 4, 2009 [en ligne].

²¹ Voir le récit fondateur de la chute de Pierino, (I, 9, p. 98-99) présentée par Cellini comme une réponse providentielle à l'offense faite à son père, alors que Pierino avait annoncé que Benvenuto ferait mieux d'être orfèvre plutôt que musicien.

²² Voir, par exemple, les retrouvailles rocambolesques avec Angelica qui adviennent le jour fixé par les démons convoqués lors d'un épisode de nécromancie à Rome (I, 68).

²³ Alors que le pouvoir de Côme de Médicis ne cesse de se renforcer, les frontières se ferment, empêchant toute possibilité de fuir pour s'offrir à un autre maître. Voir Luca Salza, « Benvenuto Cellini, ligne de vie », dans *Cellini artista e scrittore*, op. cit., p. 43-58, qui analyse les dispositifs topographiques du récit.

avares, et surtout l'arbitraire et les caprices imprévisibles de mécènes peu reconnaissants. Cette personnalisation de l'opposition, qui ouvre la voie à la récrimination, révèle le changement de statut de l'artiste au tournant du XVI^e siècle.

Alors que l'artiste s'affranchit de la structure traditionnelle de l'atelier, se libère de la tutelle des corporations²⁴ et acquiert une nouvelle dignité dans les cours princières, cette autonomie l'isole et le conduit paradoxalement à dépendre davantage de ses commanditaires. Le sculpteur, plus encore que l'orfèvre et que le peintre, a besoin de son mécène en raison du coût du marbre ou du bronze, des ouvriers et du temps que requiert l'œuvre²⁵. La lutte pour l'obtention de commandes est féroce : elle exacerbe les rivalités entre artistes et place le mécène au centre du jeu.

Que la Fortune soit personnifiée et dotée d'une intentionnalité peut ainsi se lire comme une conscience aiguë des rapports de pouvoir dans lesquels est pris l'artiste. En invoquant sa mauvaise étoile pour rendre compte des déconvenues soudaines ou des faveurs accordées à des artistes moins compétents, Cellini se dispense bien sûr d'interroger sa propre responsabilité dans le revirement des princes à son égard, dont le lecteur perçoit pourtant le caractère répétitif. Mais cela lui permet d'exprimer, par le détour allégorique, le ressentiment à l'égard de ses clients souverains.

Si la relation avec François I^{er} comble d'abord Cellini, elle instaure une tension entre la mise en scène d'un rapport de réciprocité et une dépendance financière. Lorsque François I^{er} l'appelle à son service, il reconnaît Cellini comme un grand artiste avant même de le rencontrer, en lui proposant la même pension que celle qui était versée à Léonard de Vinci. Dans l'estime et la liberté accordées par le roi, dans les échanges empreints d'estime et d'affection qu'il rapporte, Cellini se perçoit reconnu à sa juste valeur par le prince qui instaure un rapport de mutualité²⁶. En un jour de colère, toutefois, François I^{er} lui rappelle ses prérogatives et se présente explicitement comme une incarnation de la Fortune qui distribue les occasions :

Il est une chose très importante, Benvenuto, que vous autres, artistes, même virtuoses, devriez connaître : c'est que vos capacités, vous ne pouvez par vous-mêmes les déployer ; votre valeur ne peut se révéler que grâce aux occasions que nous vous offrons. Vous devriez être un peu plus obéissants, moins orgueilleux et ne pas en faire qu'à votre tête.

Gli è pure grandissima cosa, Benvenuto, che voi altri, se bene voi sete virtuosi, doveresti cognoscere che quelle tal virtù da per voi non le potete mostrare; e solo vi dimostrate grandi mediante le occasione che voi riceveti da noi. Ora voi doveresti essere un poco più ubbidienti, e non tanto superbi e di vostro capo. (II, 44, p. 504)

François I^{er} nomme ce contre quoi Cellini ne cesse de lutter : la *virtù* de l'artiste dépend des occasions que lui offre le roi, et non de son seul génie. Alors que Cellini revendique le droit de créer selon son propre caprice et aspire à une complète autonomie de création, le roi lui rappelle ses engagements et ses devoirs envers ses commanditaires. Il l'invite ainsi à réfléchir à sa propre responsabilité dans les retournements de faveurs qu'il subit car la fortune royale récompense l'audace et le génie, mais requiert obéissance et humilité.

Que le sculpteur prête à François I^{er} ces réflexions met en lumière la singularité de la relation qu'il établit avec le roi. La scène se termine pacifiquement : devant la fermeté de Cellini, François I^{er} entend ses requêtes et lui demande en retour d'entendre les siennes « car maintenant il me

²⁴ Voir parmi d'autres, Michelle Bianchini, « Benvenuto Cellini et ses commanditaires : entre liberté et aliénation », *ibid.*, p. 127-151.

²⁵ Voir Corinne Lucas, « L'artiste et l'écriture : 'il dire' et 'il fare' dans les écrits de Cellini », dans *Culture et professions en Italie (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, p. 67-96, ainsi que Brigitte Urbani, « Cellini et les artistes de son temps », dans *Cellini artista e scrittore, op. cit.*, p. 77-106.

²⁶ Voir en particulier *Vita*, II, 22, p. 460, où Cellini attribue au roi ces paroles : « *Mon ami (che vuol dire 'amico moi'), io non so qual s'è maggior piacere, o quello d'un principe l'aver trovato un uomo secondo il suo cuore, o quello di quel virtuoso l'aver trovato un principe che gli dia tanta comodità, che lui possa esprimere i sua gran virtuosi concetti* ».

connaissait ; moi aussi je devais m'employer à le connaître, mon devoir l'exigeait »²⁷. Cellini tient ainsi à rendre justice au roi François en soulignant la réciprocité que supposent ces paroles et la reconnaissance mutuelle vers laquelle elles ouvrent.

Une appréhension plus nuancée des rapports de force se fait jour, qui fait place à une lecture politique aux côtés de la lecture persécutive des événements. Racontant son retour en Italie, Cellini se présente encore comme poursuivi par une ingrate fortune qui prend volontiers le visage de la duchesse d'Étampes, campée comme une manipulatrice. Mais face à François I^{er}, il se montre capable de reconnaître l'effet de contingences historiques indépendantes de sa relation au souverain : les guerres accaparent l'attention et les finances du roi, « le temps des statues » cède la place au « temps de la guerre »²⁸.

La gratitude, qui, pour Ricœur, est le troisième stade de la reconnaissance, advient toutefois difficilement. Même si Cellini met en scène l'interdépendance entre le roi et l'artiste, le désir de reconnaissance apparaît toujours à sens unique : le sculpteur, tout entier occupé à défendre sa valeur, son statut et ses aspirations, ne se décentre pas pour adopter un instant le point de vue de ses mécènes²⁹. Le besoin de considération l'emporte sur la capacité à appréhender la complexité de la situation politique. L'enjeu pour Cellini consiste bien à gagner les moyens d'exister en exerçant son art et de laisser des traces identifiables et reconnaissables de son génie.

Reconnaissance entravée et dépossession de son œuvre

Si les contingences historiques et le bon vouloir des commanditaires se manifestent d'abord en amont de la création, dans l'attribution des commandes, des matériaux et des finances, elles déterminent aussi la réception de l'œuvre. Pour avoir lui-même participé à fondre les bijoux du pape lors du sac de Rome (I, 38-39), Cellini sait combien la survie des œuvres d'orfèvrerie est précaire : dès que le besoin de métal se fait sentir, la forme est fondue pour en récupérer la matière. L'exposition, la rémunération et la conservation de l'œuvre sont autant de données qui échappent au contrôle de l'artiste.

Cellini est sensible à la scénographie et conscient de l'importance de l'éclairage pour que ses œuvres soient justement reconnues. À la cour de France, lorsqu'il doit présenter de nuit, à l'improviste, son Jupiter au roi, il parvient à déjouer l'effet désastreux que l'obscurité aurait provoquée et qui était, selon lui, recherché par la duchesse d'Étampes, pour mettre en valeur la sculpture en la plaçant sur des roulettes et en l'éclairant de flambeaux (II, 41). Mais lorsque Bindo Aldovinti installe son buste dans une pièce mal éclairée par en haut, il ne peut que pester contre l'indifférence dont son œuvre fait l'objet, et qui la condamne à être méconnue (II, 79). La clameur et l'enthousiasme publics, tant de la foule que des maîtres de l'école florentine, que provoque l'exposition du Persée, longtemps retardée et attentivement mise en scène, comblent Cellini comme un instant où l'évidence du génie prime sur tout calcul. Mais cette reconnaissance immédiate et spontanée est rapidement entachée par le récit des conflits avec le duc pour le paiement de l'incalculable Persée.

²⁷ *Vita*, II, 46, p. 507.

²⁸ *Vita*, II, 48, p. 509: « *allora era veramente tempo da militare e non da statuare* ».

²⁹ On peut à ce titre rapprocher la conception de la reconnaissance qui se dégage de l'œuvre de Cellini de l'importance que Machiavel consacre au besoin de considération. Voir Agnès Cugno, « De l'apparence efficace à l'existence effective. La reconnaissance chez Machiavel » dans *La Reconnaissance avant la reconnaissance. Archéologie d'une problématique moderne*, dir. Francesco Toto, Théophile Pénigaud de Mourgues et Emmanuel Renault, Paris, ENS Éditions, 2017, p. 11-26.

Qu'il soit ému par « l'infortune du pauvre marbre » (« *mosso a pietà del povero mal fortunato marmo* ») qui finit entre les mains d'Ammannati³⁰, ou qu'il se lamente sur son Persée « infortuné » (« *[lo] isfortunato mio Perseo* »)³¹, non rétribué à sa juste valeur, Cellini souligne que les œuvres matérielles sont elles aussi prises dans des rapports de force incontrôlables. Mais la personnification relève aussi de la métonymie et rappelle combien la gloire de l'artiste passe par la reconnaissance et l'admiration de ses œuvres. Une mauvaise exposition ou une rémunération injuste sont ainsi perçues par Cellini comme une dépossession douloureuse de son œuvre, synonyme de mépris à son égard. Le risque de dépossession est plus grand encore concernant les pièces d'orfèvrerie, œuvres non signées, dont la paternité est susceptible de lui être refusée, comme le montre l'exemple des vases réalisés pour le médecin charlatan, qui donnent lieu à un épisode de reconnaissance interdite (I, 28).

Alors que Rome est secouée par les épidémies, un chirurgien qui se fait appeler Iacomo da Carpi propose, à prix d'or, des remèdes miracles contre la vérole dont les effets désastreux ne se font observer que quelques semaines plus tard. Intrigué par les dessins préparatoires de deux vases réalisés par Cellini, il lui commande deux vases d'argent. Cellini s'y attèle d'autant plus volontiers que ses vases sont selon son propre caprice³². Astucieux, le médecin ne s'attarde pas à Rome pour éviter d'être reconnu par les malades qu'il a escroqués, et emporte ses vases. L'histoire pourrait s'arrêter là, mais le hasard des circonstances conduit Cellini à retrouver la trace de son œuvre, lors d'un passage à Ferrare. Alberto Bendidio lui dit avoir vu deux vases antiques inestimables, acquis par un célèbre chirurgien en récompense de la guérison d'un riche seigneur romain, qui ne sauraient avoir d'équivalents contemporains. Il lui montre avec fierté les copies en terre cuite qu'il a fait réaliser à partir du modèle. Cellini est saisi d'un éclat de rire en reconnaissant des copies de ses deux vases. Mais il est réduit au silence pour ne pas blesser le caractère ombrageux d'Alberto Bendidio et se trouve contraint d'admirer sa propre œuvre comme une extraordinaire antiquité. Ce n'est que bien plus tard, alors qu'il part pour la France, que Cellini peut revendiquer ouvertement la paternité de son œuvre (II, 8)³³. Que révèle cette reconnaissance empêchée, dans le récit qu'en propose Cellini ?

Tout d'abord, ce bref épisode campe deux modèles identitaires distincts. Alors que Cellini aspire à la gloire, il se trouve dépossédé de son travail par un charlatan qui affabule pour éviter toute reconnaissance possible et cherche à construire une identité mouvante. Le travestissement du passé, tout autant que le changement de lieu, font partie d'une stratégie destinée à permettre la répétition du même scénario de guérison miraculeuse sans être confronté à sa propre responsabilité.

D'autre part, le romanesque de l'extraordinaire trouvaille se révèle plus persuasif que l'explication rationnelle. Alors que toute l'Italie se passionne pour l'archéologie, les riches mécènes se flattent d'avoir déniché des vases antiques qui ne correspondent à rien de connu : la légende n'a besoin d'aucune preuve pour se répandre. Cellini en revanche doit étayer ses dires auprès des rares amis à qui il avoue être l'auteur des fameux vases en reproduisant le dessin, le médecin ayant pris soin d'emporter les dessins originaux avec lui pour ne laisser aucune trace de la transaction. Si la légende ne défigure pas l'œuvre, elle la transforme au point de la rendre méconnaissable.

Le récit souligne enfin combien la reconnaissance est un enjeu de pouvoir. Alors que les retrouvailles inattendues de l'orfèvre avec ses œuvres auraient pu donner lieu à une scène d'*agnitio*

³⁰ *Vita* II, 99, p. 619. Cellini s'exclame plus loin « *Ob sventurato marmo !* » (II, 101, p. 626).

³¹ *Vita*, II, 97, p. 612.

³² On notera l'emploi du mot « *capriccio* » (I, 28, p. 143), pour désigner un ouvrage fait selon son propre désir, lorsque le sculpteur n'est pas sujet aux caprices des mécènes, ni de la fortune.

³³ Alors que l'orgueilleux Messire Alfonso dit refuser de voir des vases depuis qu'il a été ébloui par un vase antique de toute beauté, qui s'avère encore être une copie de celui réalisé pour le chirurgien, Cellini rappelle ouvertement que c'est le sien et se flatte avec ironie de voir la renommée de son œuvre.

comique, la joie de la reconnaissance est empêchée et Cellini ne peut revendiquer publiquement la paternité des vases. Révéler la supercherie égratignerait l'autorité des mécènes qui ont cru à l'affabulation et ont été victimes de leur crédulité.

L'aspiration de Cellini à la sculpture, qui s'affirme lors du séjour en France, avant d'être confirmée par le Persée, peut ainsi se comprendre également comme la conquête d'un statut qui lui permette de signer ses créations et de se prémunir contre le risque d'être spolié de ses œuvres. L'écriture répond aussi à cet enjeu auctorial. Alors qu'il a éprouvé le risque d'être dépossédé de son art, raconter lui-même sa vie, sans dépendre d'un biographe comme Vasari qui ne lui consacre qu'une demi-page dans ses *Vies d'artistes*, lui permet de garder même la trace des œuvres qui ont disparu ou dont la paternité lui a été refusée : en se remémorant toutes les œuvres qu'il a réalisées et en les décrivant, Cellini laisse dans le texte des indices qui pourraient permettre d'en assurer l'identification.

Que Cellini refuse de jouer sur le schéma de la reconnaissance par hasard dans le récit des vases le confirme. En effet, il manifeste une réticence évidente à exploiter le suspense de l'épisode. Au lieu de restituer son propre point de vue partiel au moment des faits et la surprise éprouvée, ce qui supposerait d'induire les lecteurs en erreur avant de leur révéler la vérité, il recompose l'ensemble de l'épisode selon l'ordre chronologique des faits depuis un point de vue omniscient. Tandis qu'il n'a découvert le stratagème du médecin qu'après avoir retrouvé ses vases, il rapporte d'emblée la légende inventée par le charlatan avant de raconter l'entrevue à Ferrare : à aucun moment le lecteur ne peut croire que les vases sont bien antiques. Comment interpréter ce choix alors que le schéma de la scène de reconnaissance aurait pu manifester en même temps la part du hasard dans les actions humaines et la logique nécessaire par laquelle les événements sont disposés dans le récit ? Ce choix peut être le signe d'une insuffisante maîtrise des ressorts de l'intrigue, mais on peut aussi y lire le souci de ne pas jouer avec la fausse attribution pour ne pas répéter, même fictivement, la dépossession de son œuvre, ni faire reposer sa paternité sur des retrouvailles par trop hasardeuses avec des copies de ses créations.

La figure de la fortune est difficilement unifiable dans la *Vita* de Cellini tant elle entre dans divers systèmes d'opposition. Tout pouvoir lui est refusé dans l'exercice de l'art où son invocation est présentée comme une stratégie de mauvaise foi, mais l'allégorie apparaît comme un recours pour nommer les vicissitudes des relations interpersonnelles, les rivalités dans l'attribution ou le paiement des commandes : elle donne forme au sentiment d'injustice qu'il éprouve devant l'écart entre l'image qu'il a de lui-même et celle que lui renvoient ses interlocuteurs. La lutte contre la fortune, telle qu'elle est régulièrement formulée dans le récit, apparaît ainsi comme une lutte pour la reconnaissance : elle permet à Cellini de faire entendre ses récriminations contre tout ce qui entrave les conditions mêmes de possibilité de son art et dont il n'interroge pas les causes.

Un bref excursus merveilleux qui clôt la première partie de la *Vita* en condense les enjeux et le tourment essentiel en une image : celle de la fragile splendeur qui auréole sa tête depuis son emprisonnement au château saint-Ange (I, 128). Visible aux quelques personnes à qui il a bien voulu la montrer, elle s'aperçoit, dit-il, autour de son ombre le matin, quand l'herbe est encore couverte de rosée ou le soir, au coucher du soleil, bien mieux en France qu'en Italie, où les nuages sont plus nombreux. Cette étrange auréole qui témoigne de son élection divine, mais dépend des circonstances météorologiques offre une image frappante du conflit qui tenaille Cellini, entre l'orgueilleuse affirmation de soi et la conscience de sa fragilité : la reconnaissance de sa gloire et la possibilité même de laisser des traces susceptibles d'attester de son génie dépendent de contingences qui lui échappent.

Le geste d'écriture, affranchi de toute dépendance financière et de toute commande, répond précisément à cette vulnérabilité en inscrivant dans le texte signes évanescents et traces fragiles. Il

permet à Cellini de ressaisir son parcours accidenté et d'en offrir une image signée dans laquelle il puisse se reconnaître et être reconnu. Le projet aura réussi au-delà de ce que Cellini pouvait anticiper : si d'innombrables médailles se sont perdues, oubliées, la *Vita* séduit encore, intacte, par le portrait immédiatement reconnaissable qu'elle livre de son auteur.

Référence de l'article : Louise Dehondt, « Lutte contre la Fortune et reconnaissances empêchées dans la *Vita* de Cellini », dans L. Dehondt et O. Guerrier (éd.), *Hasard et reconnaissance en littérature*, Publications de l'ANR ALEA, 2024, p. 39-49.