



Un voile sur la mémoire : réinterprétations de la figure de Benvenuto Cellini du XIX^e siècle à nos jours

Marianne Tregouët

► To cite this version:

Marianne Tregouët. Un voile sur la mémoire : réinterprétations de la figure de Benvenuto Cellini du XIX^e siècle à nos jours. Histoire. 2025. <dumas-05583859>

HAL Id: dumas-05583859

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-05583859v1>

Submitted on 8 Apr 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-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



Master 2 Histoire, Civilisations, Patrimoine

Parcours Métiers de l'Histoire

UN VOILE SUR LA MÉMOIRE :
RÉINTERPRÉTATIONS DE LA FIGURE DE BENVENUTO CELLINI
DU XIXÈME SIÈCLE À NOS JOURS

Mlle TREGOUËT Marianne



Mémoire soutenu publiquement le 24 juin 2025

Sous la co-direction de M. BOURQUIN Laurent et de M. BOUCHET Renaud

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **1**

CHAPITRE I : UN SUJET D'ÉTUDE PLURIDISCIPLINAIRE **8**

I. A. Genèse et réception du texte littéraire 9

I. B. La redécouverte de Cellini au XIXème : une figure historique qui suscite le débat 12

I. B. 1. Entre validation du récit... 12

I. B. 2. ... et critique acerbe 16

I. C. Cellini : orfèvre, médailleur, sculpteur 18

I. C. 1. La question des attributions 18

I. C. 2. De l'artisanat à l'art... 26

I. C. 3. Cellini : maître ou disciple ? 33

I. D. Dans l'esprit de l'artiste : une analyse de son tempérament et de sa santé mentale 35

Conclusion du chapitre I 43

CHAPITRE II : CELLINI, UN MIROIR DE L'ARTISTE ROMANTIQUE **45**

II. A - Un maître d'atelier au service des puissants : de la représentation classique... 47

II. A. 1 - L'Italie au XIXème siècle : réappropriation patriotique et figure nationale 48

II. A. 2 - La France du XIXème et la construction d'un mythe national : Cellini au service de François Ier
56

II. A. 3 - Cellini : un héros européen ? 68

II. B. ... à la métamorphose romantique : un artiste libre, figure idéale du créateur affranchi 77

II. B. 1 - Transfigurer Cellini, se révéler soi-même : l'opéra de Berlioz, le poème d'Hugo et la fabrication romantique du mythe de l'artiste 77

II. B. 2 - Les Ascanio de Dumas et Saint-Saëns : Cellini romantisé, assagi et paternelisé 81

Conclusion du chapitre II	85
---------------------------	----

CHAPITRE III : DE L'ARTISTE INCARNÉ À LA FIGURE - SYMBOLE,

MÉTAMORPHOSES DE CELLINI DANS LES FICTIONS MODERNES 86

III.A. Les visages de Cellini à l'écran : icône spectaculaire, séducteur romanesque, aventurier flamboyant	87
III.A. 1 - La métamorphose féérique : <i>Benvenuto Cellini ou Une curieuse évasion</i> (Méliès, 1904)	87
III. A. 2 - Séduction et subversion dans l'Italie rêvée de Hollywood : <i>The Affairs of Cellini</i> (La Cava, 1934)	90
III. A. 3 - L'artiste dans la tourmente politique : <i>L'Aigle de Florence</i> (Freda, 1963)	97
III. B. La résurgence d'un Cellini romantique : introspection et mythe de l'artiste	109
III. B. 1 - <i>Le feu sacré de la création : Cellini – Una vita scellerata</i> (Battiato, 1990)	109
III. B. 1 - <i>Un créateur en lutte dans la modernité : Cellini</i> (Shanley, 2001)	122
III. C. Un nom pour figurer l'époque : Cellini dans la littérature contemporaine	125
III. C. 2 - Une figure-écran pour une Renaissance ésotérique : <i>L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre</i> (2006)	125
III. C. 3 - <i>Un artiste réinventé au service d'un récit politique fictif : Perspective(s) de Laurent Binet</i> (2023)	128
Conclusion du chapitre III	131

CHAPITRE IV : CELLINI ET L'ESPACE PUBLIC : USAGES, ENJEUX ET

MUTATIONS MÉMORIELLES 132

IV. A. Une mémoire sculptée : la célébration monumentale de Cellini à Florence	133
IV. A. 1 - <i>La statue commémorative de Cellini sur la Place des Offices</i>	133
IV. A. 2 - <i>Le monument commémoratif en l'honneur de Cellini sur le Ponte Vecchio</i>	136

IV. B. De l'atelier royal à la vitrine muséale : circulation et patrimonialisation des œuvres de Cellini	140
<i>IV. B. 1 - La Salière de François Ier : parcours d'un chef-d'œuvre d'orfèvrerie, de la commande royale à la collection impériale</i>	140
<i>IV. B. 2 - La Nymphe de Fontainebleau : de la porte Dorée au musée du Louvre, itinéraire d'une commande royale devenue objet patrimonial</i>	146
IV. C. Cellini en produit dérivé : des chromos Liebig à la collection Rolex	150
<i>IV. C. 1 - Images à consommer : les chromolithographies publicitaires de Liebig</i>	150
<i>IV. C. 2 - L'artification du luxe horloger : Benvenuto Cellini dans les campagnes publicitaires de Rolex</i>	164
IV. D. Cellini à l'épreuve du regard contemporain : une remise en cause de l'héritage	181
<i>IV. D. 1 - Déconstruire le mythe de Cellini : une mémoire héroïsée mise à l'épreuve</i>	181
<i>IV. D. 2 - Renverser un modèle pour repenser le récit mythologique : la Méduse de Garbati face au Persée de Cellini</i>	186
Conclusion du chapitre IV	191
CONCLUSION	192

REMERCIEMENTS

Ad augusta, per angusta. Il n'est guère de devise plus juste pour dire ce que fut ce travail de recherche : un chemin escarpé, exigeant, parfois éprouvant, mais toujours profondément formateur et stimulant. La recherche est un exercice de patience et d'obstination, traversé par le doute, la solitude, l'enthousiasme et lorsque nous sommes chanceux, l'émerveillement. Si elle engage souvent un parcours individuel, elle ne se construit jamais entièrement seule. Ce mémoire n'aurait pu voir le jour sans l'aide, la confiance et la présence d'un grand nombre de personnes, que je souhaite ici remercier avec une sincérité profonde.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma plus vive reconnaissance à mes directeurs de mémoire, Monsieur Laurent Bourquin et Monsieur Renaud Bouchet. Leur accompagnement a été à la fois attentif et respectueux, rigoureux et bienveillant. Ils m'ont offert une confiance rare, en me laissant toute latitude pour construire et déployer une réflexion personnelle, tout en étant toujours disponibles pour m'aider à recentrer mes analyses, à structurer mes hypothèses ou à élargir mes horizons. Leur regard critique, leurs conseils toujours justes et leur écoute attentive ont accompagné chaque étape de ce travail, depuis les premières intuitions jusqu'à sa rédaction finale. Ce mémoire leur doit énormément : à la fois sa solidité méthodologique, sa cohérence scientifique et la liberté intellectuelle dont il a pu bénéficier. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude. Je remercie très chaleureusement Madame Estelle Bertrand, qui a été bien plus qu'une tutrice de stage. Elle m'a offert, à travers cette opportunité, une occasion précieuse de participer pleinement à un projet de recherche collectif, vivant, en prise directe avec les enjeux patrimoniaux contemporains. Grâce à elle, j'ai pu faire l'expérience concrète du travail de terrain, de la collaboration interdisciplinaire et de ce que signifie réellement, aujourd'hui, la recherche en train de se faire. Ce fut une expérience profondément marquante et je n'oublierai pas ce moment suspendu, ce repas partagé à Rome, au pied de la muraille aurélienne. C'est à cet instant que j'ai réellement mesuré la chance qui m'était offerte de faire partie de cette aventure.

Je tiens également à remercier Monsieur Sourty, professeur d'histoire au lycée Montesquieu, qui m'a fait l'honneur d'être le tout premier lecteur « extérieur » de mon mémoire de Master 1 consacré au séjour français de Benvenuto Cellini. Nos discussions entre deux cours ou à l'entrée du lycée, ont été l'occasion d'échanger idées, intuitions et critiques constructives. Ces moments chaleureux, ont constitué une forme de compagnonnage intellectuel discret mais précieux. Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude à mes supérieurs, les CPE du lycée Montesquieu, Mme Virfollet et M. Delmau, pour le soutien constant qu'ils m'ont apporté tout au long de mon parcours universitaire, depuis la Licence 3 jusqu'à ce Master 2. Je pense également à certains de mes collègues de la vie scolaire, qui m'ont soutenue dans ce double engagement professionnel et universitaire, parfois difficile à concilier. Je pense en particulier à Mathilde, Étienne et Frédéric, vous qui avez su m'accompagner avec délicatesse, me rappeler à ce que j'aime faire et me préserver, dans la mesure du possible, quand la charge devenait trop lourde ou les circonstances plus éprouvantes.

Si ce chemin a pu être parcouru, c'est d'abord grâce aux miens. À Alexandre, dont la présence apaisante a été, tout au long de ce parcours, une force déterminante. Dans les moments de fatigue ou de doute, c'est son regard confiant, sa patience infinie et sa manière de croire en moi, sans jamais vaciller, qui m'ont permis d'avancer. Il m'a relue, conseillée, épaulée, toujours avec douceur, toujours avec justesse. Son soutien a profondément nourri ce travail ; il en est l'un des fondements les plus sûrs.

À mes grands-parents, je dois une reconnaissance profonde. Dans les instants les plus incertains, ils ont été pour moi une étoile fixe, discrète mais lumineuse, qui m'a permis de garder le cap. Leur parcours, fait de courage, de discrétion et de dignité, s'inscrit dans l'Histoire avec un grand H, celle qui ne s'écrit pas toujours dans les livres, mais qui se transmet dans les regards, les silences, les sourires et les larmes. J'ai la chance de grandir dans une famille où l'Histoire se vit, se raconte et se partage au fil des souvenirs, des récits et des émotions. Tandis que j'écris ces remerciements, une émotion particulière m'envahit en pensant à mon frère, qui vient tout juste de s'engager à son tour sur le chemin des études d'histoire. Le voir emprunter cette voie résonne en moi comme une transmission silencieuse, presque naturelle. Nos parents, par leur curiosité insatiable et leur confiance en nos choix, nous ont transmis bien plus que des repères : ils nous ont inculqué cette maxime lumineuse : ose savoir. À leur manière, ils nous ont transmis le goût de la pensée libre, l'élan de comprendre toujours davantage, et cette conviction profonde que le savoir est une force intime, silencieuse, que rien ni personne ne pourra jamais nous ôter. Les rédactions écrites à quatre mains avec ma mère, dès l'enfance, demeurent parmi mes souvenirs les plus précieux ; tout comme ces soirs où, pour m'endormir, elle me racontait des histoires. Il y a en elle une force, éprouvée par les pires tempêtes, qui continue de me bouleverser. Elle m'a appris à tenir bon, à me relever, à croire que rien n'est jamais tout à fait perdu. C'est à elle que je dois l'amour des livres, des lettres, des mots choisis, des mots qui dansent, qui consolent ou qui font sourire. Grandir auprès d'elle, c'est sans doute le plus beau des privilèges. C'est en parcourant, enfant, ses livres d'histoire sur la Seconde Guerre mondiale que m'est sans doute venu le goût de l'Histoire. Mon père les avait choisis, lus, commentés, avec cette passion discrète qui savait transmettre sans jamais imposer. Dès l'enfance, il nous a appris à questionner, à chercher, à comprendre, à aimer les récits du passé et à cultiver cette curiosité insatiable qui ne se satisfait jamais de réponses simples. Il nous a transmis le respect du travail rigoureux, l'attention portée aux détails, la joie d'apprendre et l'exigence de toujours aller plus loin. Ce mémoire porte en lui la trace silencieuse de cet héritage. Il est imprégné de cette filiation invisible, de cette rigueur apprise et de cette soif de savoir qu'il a su faire naître. J'espère, humblement, qu'il serait fier de ce chemin. Ce travail lui est dédié.

Enfin, je voudrais saluer les auteurs, penseurs, chercheurs et chercheuses dont les travaux ont nourri, inspiré, parfois même bousculé ce mémoire. Derrière les citations et les références bibliographiques se dessine une communauté intellectuelle, que je n'ai peut-être jamais rencontrée mais dont les textes ont accompagné mes nuits de lecture et mes hésitations méthodologiques. Leurs ouvrages, leurs méthodes, leur rigueur et leur capacité à transmettre un savoir éclairé continuent, aujourd'hui encore, de renouveler nos manières de penser les temps passés.

À toutes et à tous, je dis simplement : merci.

LISTE D'ABRÉVIATIONS

Op. cit. : *opus citatum* (ouvrage cité)

Vita : *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze* (La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui même)

KHM : *Kunsthistorisches Museum* de Vienne

MWTH : *Medusa With The Head*

INTRODUCTION

En 1892, Émile Molinier écrivait : « *Il y a peut-être quelque témérité à tenter de raconter encore une fois la vie de Benvenuto Cellini. (...) Peut-être cependant reste-t-il encore quelque chose à faire, et le sujet n'est-il pas tellement connu et tellement épuisé qu'il ne vaille la peine de l'exposer à nouveau.* » ¹ Cette remarque, formulée à la fin du XIX^{ème} siècle, reflète une impression récurrente dans l'historiographie cellinienne : celle d'un sujet largement exploré, voire considéré comme clos. Pourtant, plus d'un siècle plus tard, l'intérêt scientifique pour Cellini ne faiblit pas et sa figure continue de nourrir des débats féconds. Rares sont, en effet, les personnalités de la Renaissance italienne ayant autant divisé la communauté savante, suscité des prises de position contrastées et généré autant de lectures concurrentes de leur œuvre et de leur vie. Certes, la vie tumultueuse de Cellini, tout comme sa production artistique multiforme, ont fait l'objet de nombreuses analyses. Toutefois, l'essentiel des recherches s'est concentré sur l'image que l'artiste a lui-même construite dans sa *Vita*, autobiographie où il met en scène sa propre légende avec une maîtrise narrative remarquable. Si cette source constitue un document inestimable, elle impose également un filtre interprétatif complexe, tant elle mêle faits avérés, embellissements stratégiques et fictions assumées. Dans ce contexte, tenter de distinguer rigoureusement l'histoire du mythe se révèle un exercice périlleux, voire illusoire, tant le texte cellinien forme un tout indissociable, où réalité et narration s'enchevêtrent. Ce mémoire ne vise donc pas à démystifier intégralement le personnage, mais à interroger les multiples formes de réappropriation dont il a fait l'objet depuis le XIX^{ème} siècle. En s'appuyant sur un corpus représentatif et non exhaustif, cette étude entend éclairer les processus de transmission, de sélection et de transformation qui ont modelé, au fil du temps, l'image de Cellini dans la culture occidentale. Cette démarche repose sur un paradoxe apparent : Cellini n'est ni l'artiste le plus prolifique de son époque, ni celui dont les œuvres ont le plus marqué l'histoire de l'art. Pourtant, il demeure l'un des noms les plus durablement présents dans l'imaginaire collectif. Son nom, son visage, ses gestes, son tempérament flamboyant ont traversé les siècles pour apparaître dans des productions aussi diverses que des romans, des opéras, des films, des pièces de théâtre, des publicités ou des monuments. Cette présence transversale s'explique en partie par la forte plasticité symbolique de sa figure, qui semble se prêter avec une aisance remarquable aux réinvestissements les plus variés, de la glorification romantique à la critique postmoderne. Dans ce contexte, l'usage du terme « réinterprétation » mérite d'être précisé. Il ne s'agit pas d'évoquer une simple relecture ou une mise à jour, mais bien d'un processus de réélaboration profonde dans lequel l'image de Cellini, déjà largement codifiée à son époque, est mobilisée, reconfigurée et instrumentalisée selon les sensibilités et les enjeux de chaque période. Réinterpréter Cellini, c'est faire émerger, au sein d'un matériau chargé de sens, de nouvelles lectures qui tantôt exaltent, tantôt atténuent ou subvertissent certains traits du personnage. Loin d'un héritage figé, la mémoire de Cellini apparaît ainsi comme un champ mouvant, structuré par des strates successives de réception, d'appropriation et de fictionnalisation. Ce mémoire se propose précisément d'analyser ces dynamiques afin de comprendre comment se construit, se fragmente et se renouvelle une figure artistique dont l'aura déborde largement le cadre de sa production d'origine.

¹ MOLINIER Emile, *Benvenuto Cellini*, Hachette livre, Maurepas, 1894

Cette étude repose sur un corpus riche et diversifié, articulé en quatre axes complémentaires : les relectures historiographiques de la figure de Benvenuto Cellini, ses représentations artistiques et culturelles au XIX^{ème} siècle, ses reconfigurations dans les productions contemporaines (XX^{ème}-XXI^{ème} siècles) et les formes de sa patrimonialisation dans l'espace public, les musées et les dispositifs médiatiques. Dans une perspective de réinterprétation scientifique, les travaux d'Eugène Plon, d'Émile Molinier, de Louis Dimier et de Paul Courbon constituent les premières tentatives d'élaboration d'un discours critique fondé sur une lecture documentée de la vie et de l'œuvre de Cellini. Ces auteurs, inscrits dans les courants positivistes et psychanalytiques de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, ont contribué à fixer une image duale de Cellini, à la fois maître artisan de la Renaissance et figure fantasque en marge des normes académiques. Le second axe rassemble un corpus représentatif de représentations artistiques issues du romantisme européen, produites dans un XIX^{ème} siècle traversé par de profondes mutations politiques. En Italie, dans le contexte du Risorgimento, les tableaux de Francesco Podesti, Amos Cassioli et Eliseo Sala exaltent une image héroïque de Cellini, figure d'un art national et libre. En France, Jean-François Brémond, Louis-Joseph Grisée, Pierre-Charles Comte et Alexandre-Évariste Fragonard inscrivent l'artiste dans un cadre monarchique idéalisé, en phase avec les tentatives de légitimation historique des régimes contemporains. D'autres artistes européens, comme Solomon Alexander Hart, Joseph Nash, George Cattermole ou Karl von Piloty, s'inscrivent dans cette même dynamique en illustrant des épisodes marquants de la vie de Cellini. Ce mouvement iconographique rejoint les œuvres lyriques de Berlioz (*Benvenuto Cellini*, 1838) et de Saint-Saëns (*Ascanio*, 1890), inspiré du roman d'Alexandre Dumas, ainsi qu'un poème de Victor Hugo, qui contribuent à la construction d'un Cellini romantisé, entre virtuosité individuelle et imaginaire national. Le troisième axe s'attache aux reconfigurations contemporaines de la figure de Cellini à travers le cinéma, la scène, la bande dessinée et la littérature. De fait, le XX^{ème} siècle marque une diversification des supports : Georges Méliès évoque Cellini dans un court métrage burlesque (*Benvenuto Cellini ou une curieuse évasion*, 1904), Gregory La Cava en fait le héros d'une comédie de cour (*The Affairs of Cellini*, 1934), Riccardo Freda le réinvente dans un film d'aventure politique (*L'Aigle de Florence*, 1963) et Franco Battiato lui consacre une mini-série télévisée dense et réflexive (*Cellini – Una vita scellerata*, 1990). Dans les années 2000, John Patrick Shanley transpose la figure de Cellini sur scène dans une pièce introspective (*Cellini*, 2001), tandis que la bande dessinée *L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre* (Pécau, Pilipovic, 2006) et le roman *Perspective(s)* de Laurent Binet (2023) l'inscrivent dans des récits ésotériques ou uchroniques, révélateurs des mutations contemporaines de l'histoire culturelle. Enfin, un quatrième axe regroupe les supports et espaces de patrimonialisation et de médiatisation de la mémoire cellinienne. Sur le plan monumental, la statue de Cellini sur la Place des Offices et le buste du *Ponte Vecchio* à Florence constituent deux formes officielles de commémoration dans l'espace public. Sur le plan muséal, deux œuvres emblématiques cristallisent l'admiration pour son art : la *Salière* réalisée pour François I^{er}, aujourd'hui au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne et la *Nymphe de Fontainebleau*, conservée au musée du Louvre. Dans une perspective plus médiatique, l'étude intègre les six chromolithographies éducatives éditées par la société Liebig en 1939, ainsi qu'une série de quinze publicités diffusées par Rolex entre 1979 et 1993, qui mobilisent l'image de Cellini comme incarnation du raffinement artisanal. Enfin, certaines œuvres d'art contemporain, telles que *Les Grandes aventures de Benvenuto Cellini* de Pierre Ayot (1989) et *Medusa with the Head of Perseus* (2008) de Luciano Garbati, attestent de la permanence du mythe cellinien et de sa réactivation dans des contextes critiques et symboliques actuels. Ce corpus pluridisciplinaire permet ainsi d'interroger les mécanismes de

réception, de transformation et d'instrumentalisation de la figure de Cellini sur la longue durée, au croisement de l'histoire de l'art, des imaginaires collectifs et de la mémoire culturelle.

Ce mémoire s'inscrit dans la continuité de deux traditions historiographiques complémentaires. Par son objet, il relève de l'histoire des représentations et plus particulièrement de celle des artistes. Cette approche interroge la manière dont certaines figures créatrices, comme celle de Benvenuto Cellini, ont été perçues, reconstruites et réinvesties au fil des siècles. Par ses sources et ses méthodes, ce travail s'ancre également dans l'historiographie de l'analyse des images, qui considère les productions visuelles non comme de simples illustrations, mais comme des documents historiques à part entière, porteurs de sens, de mémoire et de pouvoir symbolique. Croisant ces deux perspectives, ce mémoire vise à explorer les formes successives de réinterprétation de la figure de Cellini à travers les images qui ont contribué à façonner sa postérité.

L'histoire des représentations des artistes et de leur mémoire constitue un champ d'étude ancien, mais en constante évolution. Dès la Renaissance, la figure de l'artiste est investie d'un fort pouvoir symbolique, à la fois social, esthétique et idéologique. Les premiers grands récits biographiques, tels que les *Vite* de Giorgio Vasari (1550, 1568), fondent une tradition où la vie de l'artiste devient un modèle exemplaire, un récit d'accomplissement artistique et moral. Michel-Ange, en particulier, y est érigé en archétype du créateur total, presque déifié pour son style et sa virtuosité. Giovanni Pietro Bellori, au XVII^{ème} siècle, prolonge ce modèle en l'inscrivant dans une perspective plus normée, classicisante. Dans ces premières constructions historiographiques, l'artiste n'est pas seulement un producteur d'œuvres, il devient une figure culturelle, incarnant une forme de grandeur qui dépasse la simple pratique. Comme l'a montré Dominique Poulot dans *Musée, nation, patrimoine* ², la tradition des vies d'artistes ne vise pas uniquement à transmettre des faits, mais à construire une mémoire canonique où l'absence d'un nom équivaut à une mise à l'écart du récit de l'art. Au XIX^{ème} siècle, cette tradition connaît une mutation décisive. Dans un contexte marqué à la fois par le romantisme et le positivisme, la biographie d'artiste devient un genre prolifique, destiné à un public élargi. Julien Zanetta, dans *D'après nature. Biographies d'artistes au XIX^{ème} siècle* ³, insiste sur cette popularité, caractéristique d'un siècle fasciné par les destins singuliers et les figures d'exception. L'artiste romantique est souvent dépeint comme un être souffrant, en rupture avec les normes sociales, héros d'une vocation contrariée. Benvenuto Cellini, avec sa *Vita*, devient une figure centrale de cette mythologie moderne, admirée pour sa fougue, son individualité et son indépendance créatrice. Parallèlement, Michel-Ange par exemple, fait l'objet de commémorations nationales, notamment en 1875 à Florence, où son image sert de support à une construction identitaire italienne. Ce siècle est également celui de la première massification de la mémoire artistique, par le biais des grandes collections illustrées, des musées et des expositions universelles. Dans ce contexte, l'image de l'artiste se constitue à la fois par l'héritage écrit, par les usages publics de sa mémoire et par une série de récits, souvent romancés, qui nourrissent le culte du « génie ». La trajectoire posthume de Van Gogh illustre de manière exemplaire ce processus. Longtemps ignoré de son vivant, il devient au tournant du XX^{ème} siècle une figure incontournable, incarnant à lui seul le mythe du peintre maudit. Carol Zemel, dans *Van Gogh's progress : Utopia, modernity, and late-nineteenth-century*

² POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1997

³ ZANETTA Julien, *D'après nature. Biographies d'artistes au XIX^{ème} siècle*, Paris, Éditions Hermann, collection « Philosophie, Politique et Économie – Langue et Littérature », 2019

art ⁴, a bien montré comment cette image de l'artiste fou et isolé, valorisée par les premiers biographes, a longtemps éclipsé la réalité d'un artiste engagé, profondément conscient des enjeux esthétiques et sociaux de son temps. Cette réévaluation critique s'inscrit dans un vaste mouvement historiographique du XXème siècle, qui cherche à déconstruire les figures héroïques au profit d'une analyse plus contextuelle. En effet, à partir de la seconde moitié du XXème siècle, les approches critiques se multiplient. L'iconologie (Erwin Panofsky ⁵), l'histoire sociale de l'art (Arnold Hauser ⁶, Frederick Antal ⁷), mais aussi la sociologie de l'art (Pierre Bourdieu ⁸) redéfinissent le statut de l'artiste dans l'analyse historique. Loin du génie isolé, l'artiste est désormais compris comme un acteur d'un champ structuré par des logiques économiques, sociales et symboliques. Par ailleurs, les études sur la réception, telles que les a mises en valeur Pierre Vaisse dans *La Troisième République et les Peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et la peinture, de 1880 à 1914* ou « *Considérations sur la Seconde République et les Beaux-Arts* » ⁹, montrent que la notoriété artistique n'est jamais immédiate ni naturelle, mais résulte d'un travail d'interprétation, de légitimation et de circulation. L'image de l'artiste ne se construit pas seulement dans l'atelier ou l'œuvre, mais aussi et surtout dans les discours critiques, les salons, les biographies, les expositions, les reproductions. À cette même époque, les critiques féministes telles que Linda Nochlin dans *Why Have There Been No Great Women Artists ?* ¹⁰ et postcoloniales commencent à interroger les angles morts de cette historiographie : quels artistes sont oubliés, marginalisés, invisibilisés ? Qui a le droit d'être célébré et selon quels critères ? Dans les dernières décennies, les problématiques mémorielles ont pris une place croissante. Les travaux de Pierre Nora sur les *Lieux de mémoire* ¹¹ ont permis de penser les artistes comme des figures patrimoniales, activement reconstruites à travers des dispositifs de commémoration : monuments, musées, expositions, anniversaires, éditions critiques, dispositifs numériques. L'artiste devient alors un acteur de mémoire, voire un support d'appropriation idéologique. La muséographie contemporaine, les expositions rétrospectives, mais aussi les campagnes de communication (comme celles autour de Van Gogh ou Léonard de Vinci) participent à cette réactivation constante. Dans cette perspective, les *memory studies* ont profondément renouvelé les approches en articulant histoire de l'art, muséologie, anthropologie culturelle et sociologie des médias. L'ouvrage collectif dirigé par Astrid Erll et Ansgar Nünning, *Cultural Memory Studies* ¹², constitue aujourd'hui une référence majeure pour penser ces processus. Il montre que la mémoire des artistes ne se réduit pas à la conservation de leur œuvre, mais inclut les multiples formes de médiation, d'appropriation et de réinvention qui les rendent présents dans l'espace public. Ainsi, de la biographie vasarienne à la critique

⁴ ZEMEL Carol, *Van Gogh's Progress : Utopia, Modernity, and Late-Nineteenth-Century Art*, Berkeley, University of California Press, 1997

⁵ PANOFSKY Erwin, *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939

⁶ HAUSER Arnold, *The Social History of Art*, 2 volumes, New York : Alfred A. Knopf, Londres : Routledge and Kegan Paul, 1951

⁷ ANTAL Frederick, *Florentine Painting and Its Social Background : The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1948

⁸ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992

⁹ VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres, Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et la peinture, de 1880 à 1914*, Paris, Université Paris IV, 1980

VAISSE Pierre, « Considérations sur la Seconde République et les Beaux-Arts », In : *Bulletin de la Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIXème siècle*, 1985, p.59-76

¹⁰ NOCHLIN Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », In : *Art News*, vol. 69, n° 9, New York, janvier 1971

¹¹ NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984-1992

¹² ERLI Astrid, NÜNNING Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, De Gruyter, 2008

postmoderne, l'histoire des représentations des artistes s'est transformée en une histoire des constructions, des usages et des fonctions de leur mémoire. Elle met en lumière les choix opérés à chaque époque, les silences comme les surinvestissements, les filiations imaginaires comme les ruptures politiques. En interrogeant non seulement ce que les artistes ont produit, mais aussi ce que les sociétés ont fait de leur image, l'historiographie actuelle invite à penser l'artiste comme une figure mouvante, façonnée par des strates de réinterprétations successives. La mémoire artistique devient alors un objet d'histoire à part entière.

Ce questionnement sur la construction et la transformation des figures artistiques conduit naturellement à interroger les supports visuels par lesquels ces représentations circulent. Car si les artistes sont inscrits dans des récits, ils le sont aussi et peut-être surtout, dans des images : portraits, gravures, sculptures, films, illustrations ou objets publicitaires. Pour en saisir pleinement la portée, il est donc nécessaire d'articuler l'histoire des représentations à une autre tradition historiographique, plus méthodologique, celle de l'analyse des images par les historiens.

L'analyse des images occupe aujourd'hui une place centrale dans l'historiographie contemporaine, non seulement comme source documentaire, mais comme véritable objet d'étude. Longtemps marginalisée au profit des textes, l'image a progressivement été reconnue pour sa capacité à structurer les représentations collectives, à cristalliser des imaginaires et à participer activement à la construction de la mémoire historique. Cette revalorisation s'inscrit dans un long processus, amorcé dès le XIX^{ème} siècle par des figures comme Jules Michelet ¹³, qui insistait sur la puissance évocatrice des images pour incarner les grands mouvements de l'Histoire. Dans une perspective romantique et pédagogique, Michelet percevait dans les gravures, les emblèmes ou les figures allégoriques des instruments capables de restituer l'esprit d'une époque et de nourrir une mémoire nationale. Ce fil a été poursuivi et renouvelé par de nombreux historiens du XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Michel Pastoureau ¹⁴, en particulier, a profondément enrichi cette approche par ses travaux sur la symbolique des couleurs, des formes et des objets dans l'iconographie médiévale et moderne. En s'intéressant aux codes visuels implicites et aux régimes de signification propres à chaque culture graphique, il a permis de dégager une lecture anthropologique des images, en rupture avec l'analyse purement esthétique ou illustrative. Dans une tout autre perspective, Laurent Gervereau ¹⁵ s'est attaché à penser la prolifération contemporaine des images, en développant une grille de lecture des représentations visuelles dans les sociétés modernes. Ses travaux insistent sur le rôle des images dans la formation des opinions, des identités culturelles et des récits collectifs, appelant à une vigilance critique face à ce qu'il nomme « *l'histoire immédiate de l'image* ». L'institutionnalisation de cette approche s'est accompagnée de réflexions méthodologiques majeures. Des historiens tels que Francis Haskell, dans son oeuvre *L'Historien et*

¹³ MICHELET Jules, *Histoire de France*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie, 1846

¹⁴ PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles, Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989

PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011

¹⁵ GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, collection « Points Histoire », 2003

GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2000

GERVEREAU Laurent, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000

les images ¹⁶, ou Annie Duprat ¹⁷, à travers ses études sur l'image politique et la caricature, ont mis en évidence les difficultés propres à l'analyse des représentations visuelles : leur polysémie, leur charge idéologique, mais aussi leur dépendance à des contextes de production, de diffusion et de réception complexes. Ces travaux ont conduit à dépasser la vision documentaire de l'image, pour en faire un véritable opérateur de sens, un « actant » dans les constructions historiques. Ce renouvellement épistémologique s'appuie également sur des apports venus d'autres disciplines, en particulier l'histoire de l'art, la sémiotique, l'anthropologie visuelle et les *visual studies*. L'influence de l'iconologie warburgienne (Warburg, Panofsky ¹⁸) a ainsi été déterminante dans l'évolution des méthodes d'analyse, tout comme les réflexions de Georges Didi-Huberman ¹⁹ qui plaident pour une lecture non linéaire, anachronique et fragmentaire de l'image, attentive à ses tensions internes et à ses effets de survivance. Parmi les contributions majeures de ces dernières décennies, l'ouvrage de Philippe Descola, *La Fabrique des images* ²⁰, constitue une avancée décisive dans la compréhension anthropologique des systèmes de représentation visuelle. En proposant une typologie des régimes d'images fondée sur quatre ontologies ; animisme, totémisme, analogisme et naturalisme, Descola invite à rompre avec une vision occidentalocentrée de l'image et à envisager chaque production visuelle comme l'expression d'un rapport au monde culturellement situé. L'image ne sert pas seulement à représenter, mais à établir une relation active avec le réel. Elle participe, selon les sociétés, à des logiques d'interaction, de médiation, de pouvoir ou de filiation. Cette perspective élargit considérablement le champ d'analyse des historiens, en les incitant à envisager les images comme des constructions ancrées dans des régimes de pensée distincts et non comme de simples reflets ou témoins. Ces différentes approches convergent vers une reconnaissance croissante de l'image comme document historique à part entière, appelant des outils critiques spécifiques. Loin d'être secondaire ou illustrative, l'image est désormais perçue comme une source riche, multidimensionnelle, capable de porter en elle des tensions idéologiques, des structures symboliques, des affects et des stratégies de communication. En intégrant pleinement l'analyse des images à leur démarche, les historiens participent ainsi à une redéfinition des formes de récit historique, où le visuel n'est plus un décor, mais un acteur central de l'intelligibilité du passé.

Présent dans la littérature, les arts visuels, les fictions historiques, la culture populaire ou encore les objets commémoratifs, Cellini apparaît comme une figure malléable, capable de s'adapter à des contextes variés et à des récits parfois contradictoires. En croisant l'histoire des représentations et l'analyse des images, cette étude vise à éclairer les mécanismes de transmission et de relecture qui ont façonné cette mémoire mouvante. Ainsi, comment la figure de Benvenuto Cellini a-t-elle été réinterprétée au fil des XIX^{ème}, XX^{ème} et XXI^{ème} siècles et que révèlent ces réappropriations des usages culturels, symboliques et mémoriels de l'image d'un artiste ?

¹⁶ HASKELL Francis, *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995

¹⁷ DUPRAT Annie, *Images et Histoire, Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007

MÉNARD Michèle, DUPRAT Annie, *Histoire, images, imaginaires (fin XV^{ème} siècle – début XX^{ème} siècle)*, Le Mans, Université du Maine, publication du Laboratoire d'Histoire Anthropologique du Mans, 1998

¹⁸ WARBURG Aby, *Essais florentins*, présentation par Eveline Pinto, traduction de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Klincksieck, 1990

PANOFSKY Erwin, *op. cit.*

¹⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position*, L'Œil de l'histoire, Paris, Éditions de Minuit, 2009

²⁰ DESCOLA Philippe, *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy, 2010

Pour analyser les réappropriations successives de la figure de Benvenuto Cellini entre le XIX^{ème} et le XXI^{ème} siècle, ce mémoire adopte une structure en quatre chapitres, qui permet d'articuler l'examen des sources primaires et secondaires avec une réflexion historiographique, iconographique et culturelle. Il s'agit, à chaque étape, de croiser les régimes de représentation, les supports mobilisés et les usages mémoriels, afin de restituer la complexité des métamorphoses de Cellini dans la culture occidentale. Le premier chapitre constitue une mise en perspective critique de Cellini comme objet d'étude historiographique, artistique et littéraire. Il s'ouvre sur une analyse de la *Vita* et de ses conditions de réception, en insistant sur le rôle de l'autoreprésentation dans la construction de sa mémoire. Il examine ensuite les controverses historiographiques liées à la redécouverte de Cellini au XIX^{ème} siècle, entre validation philologique et soupçons de mystification. Ce chapitre propose également un état des lieux des recherches sur son œuvre matérielle ; orfèvrerie, sculpture, médaille, en posant la question de son statut artistique entre artisanat, maniérisme et héritage de la Renaissance. Enfin, il intègre une réflexion sur les tentatives d'analyse psychologique ou pathographique du personnage et sur leur rôle dans la constitution d'un imaginaire de l'artiste hors norme. Le deuxième chapitre s'intéresse à la manière dont Cellini est réinvesti, au XIX^{ème} siècle, comme incarnation d'un idéal romantique du créateur. Il étudie la double appropriation de sa figure par les récits nationaux italiens et français, dans une perspective à la fois patrimoniale et idéologique. À travers les œuvres de Berlioz, Hugo, Dumas ou Saint-Saëns, il montre comment Cellini devient un miroir dans lequel les artistes romantiques projettent leurs propres fantasmes de liberté, de souffrance ou de grandeur. Le chapitre met en lumière les mécanismes de transfiguration littéraire et musicale à l'œuvre dans ces représentations, tout en questionnant la tension entre fidélité historique et mythe artistique. Le troisième chapitre prolonge cette réflexion dans le champ des productions modernes, notamment audiovisuelles et fictionnelles. Il analyse les représentations de Cellini au cinéma, à la télévision et au théâtre, en insistant sur les évolutions de sa mise en image selon les contextes culturels. De l'illusion féerique de Méliès à la relecture introspective de Battiato, en passant par les fictions historiques de La Cava, Freda, Shanley ou Binet, le chapitre explore la manière dont Cellini devient une figure narrative, tour à tour séducteur, aventurier, créateur tragique ou allégorie politique. Il s'agit de comprendre comment ces représentations mobilisent, détournent ou subvertissent les traits originels du personnage pour les adapter à de nouveaux régimes de lecture. Le quatrième et dernier chapitre interroge les formes de patrimonialisation, de diffusion et de réappropriation mémorielle de Cellini dans l'espace public contemporain. À travers l'étude de ses monuments à Florence, des trajectoires muséales de ses œuvres, des chromolithographies publicitaires du XIX^{ème} siècle ou encore des campagnes de communication contemporaines (notamment Rolex), il met en évidence les usages culturels de sa mémoire dans des contextes institutionnels, marchands ou critiques. Ce chapitre accorde également une attention particulière aux relectures féministes et postmodernes qui, à travers des gestes artistiques ou des discours visuels, remettent en cause l'héroïsation du personnage et interrogent les implications idéologiques de son iconographie. En croisant ces quatre dimensions, ce mémoire entend offrir une lecture structurée des processus de réinterprétation qui ont façonné la postérité de Cellini et interroger plus largement les mécanismes par lesquels une figure d'artiste peut traverser les siècles en conservant, renouvelant ou fracturant son pouvoir de représentation.

CHAPITRE I : UN SUJET D'ÉTUDE PLURIDISCIPLINAIRE

Si, pour certains chercheurs tels que Louis Dimier ²¹, la *Vita* de Cellini ne constitue qu'un témoignage d'orgueil démesuré et de duplicité, elle est, pour d'autres, tels Eugène Plon ou Émile Molinier ²², une source précieuse et crédible, offrant un éclairage de première main sur la vie et les pratiques de l'orfèvre. Ces divergences de lecture ne se limitent pas au texte autobiographique : elles concernent également la place que Cellini occupe dans l'histoire de l'art. Fut-il un créateur véritablement original, porteur d'une vision singulière, ou simplement un brillant exécutant dans l'ombre des grands maîtres italiens comme Michel-Ange ? Pour répondre à cette question, les chercheurs se sont attelés à l'élaboration d'un catalogue raisonné de ses œuvres, recensant les moindres fragments et vestiges de sa production. Ce travail minutieux visait à établir un corpus stable et attribuable, conférant ainsi à Cellini une légitimité en tant qu'artiste à part entière. Ce processus d'authentification s'inscrit dans une dynamique plus vaste de reconnaissance de son rôle au sein du maniérisme, envisagé non seulement comme un style de transition, mais comme un moment-clé des mutations esthétiques de la Renaissance tardive. Les efforts de Plon, Molinier ou Pope-Hennessy pour documenter son œuvre reflètent ainsi une volonté de repositionner Cellini à la croisée des arts décoratifs et de la sculpture monumentale. Au-delà des aspects stylistiques, certaines lectures se sont attachées à explorer la personnalité de Cellini sous un angle psychologique ou psychiatrique. Ses accès de violence, son sentiment de grandeur exacerbé, ses visions mystiques ont nourri des interprétations cliniques, notamment dans l'étude pionnière de Paul Courbon, influencée par les débuts de la psychiatrie moderne. Toutefois, ces analyses demeurent profondément tributaires des cadres théoriques de leur époque, en particulier de la théorie de la dégénérescence, qui colorent inévitablement les diagnostics et les interprétations. L'instabilité psychique de Cellini est ainsi pensée à la fois comme symptôme pathologique et comme moteur de sa créativité, illustrant le lien ambigu entre folie et génie. *De facto*, ce portrait complexe de Cellini, nourri par des approches disciplinaires diverses, ne saurait être dissocié de son contexte de production. Car ces lectures, qu'elles soient historiques, esthétiques ou médicales, ne sont jamais entièrement neutres : elles émergent dans un XIX^{ème} siècle français traversé par de profondes tensions politiques et idéologiques. Tandis que les monarchistes exaltent la grandeur perdue de l'Ancien Régime et célèbrent les figures du passé comme emblèmes d'un ordre ancien à restaurer, les républicains cherchent à construire une culture savante nouvelle, fondée sur les principes de rationalité, de progrès et de démocratisation du savoir. Dans ce climat conflictuel, l'interprétation des œuvres et des figures historiques devient un enjeu symbolique majeur. Les premiers travaux consacrés à Cellini naissent précisément au cœur de cette opposition et ils en portent l'empreinte : le choix des sources, la valorisation de certains traits biographiques ou esthétiques, la manière même de poser les questions critiques révèlent des positionnements implicites. À cela s'ajoute l'influence déterminante du positivisme, courant historiographique dominant au XIX^{ème} siècle, qui ambitionne de fonder les sciences humaines sur une méthode rigoureuse, calquée sur le modèle des sciences naturelles. Dans cette perspective, la *Vita* de Cellini est traitée comme un document empirique, susceptible de livrer des vérités sur l'individu et

²¹ DIMIER Louis, « Le séjour de Benvenuto Cellini en France », In : *Revue de l'art ancien et moderne*, tome 16, Paris, 1904, p.241-253

²² PLON Eugène, *Benvenuto Cellini, Orfèvre, Médailleur, Sculpteur. Recherches sur sa vie, son œuvre et sur les pièces qui peuvent lui être attribuées*, Paris, E.Plon et Cie, 1883

MOLINIER Emile, *op. cit.*

son temps, pour peu qu'on sache en extraire les données « objectives ». Cette approche, tout en légitimant l'étude de Cellini dans les cercles savants, tend à gommer la dimension littéraire et performative de son écriture autobiographique. En adoptant une posture d'apparente neutralité, elle contribue paradoxalement à figer certains récits, à ériger en certitudes ce qui relève parfois d'une mise en scène de soi. Ce chapitre propose donc d'examiner les premiers travaux scientifiques consacrés à Cellini à l'aune de ces contextes politique et épistémologique. Il ne s'agit pas seulement de dresser un état des lieux de ces travaux mais d'interroger les conditions mêmes dans lesquelles elles ont été produites. Quels discours sur Cellini ont émergé en France dans les champs scientifiques en France au XIX^{ème} siècle ? Comment la figure de Cellini a-t-elle été mobilisée, consciemment ou non, dans les débats idéologiques de son temps ?

I. A. Genèse et réception du texte littéraire

Revenir sur la genèse et la réception de la *Vita* de Benvenuto Cellini, c'est retracer la vie mouvementée d'un texte qui, depuis sa rédaction au XVI^{ème} siècle jusqu'à ses lectures modernes, n'a cessé de susciter fascination, controverse et réinterprétations. Élaborée entre 1558 et 1562, vraisemblablement à partir de l'âge de 48 ans, la *Vita* est rédigée, en partie, de la main de Cellini dont le manuscrit autographe est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Laurenziana de Florence ²³. Ce moment d'écriture coïncide avec une phase particulièrement délicate de son existence : condamné pour sodomie en février 1557, Cellini voit sa peine de quatre ans de prison commuée en assignation à résidence, un isolement contraint qui constitue le terreau immédiat de son entreprise autobiographique. Dès les premières lignes, il adopte une posture réflexive et prescriptive : « *Ceux qui ont connu dans leur vie une grande réussite ou quelque chose d'approchant devraient avec la sincérité de l'honnête homme écrire eux-mêmes leur biographie* » ²⁴. Par cette déclaration, Cellini inscrit son projet dans la tradition florentine des *memoriali*, tout en s'en distançant nettement. En effet, la *Vita* ne se présente ni comme un journal intime ni comme un testament moral destiné aux descendants, mais comme un texte performatif et public, orienté vers une large audience et visant autant à légitimer une trajectoire individuelle qu'à construire la figure exemplaire de l'artiste. La transmission éditoriale de la *Vita* s'inscrit dans un parcours sinueux, marqué par des circulations multiples. Après la mort de l'auteur, le manuscrit passe entre les mains de ses héritiers, puis intègre la bibliothèque de la famille Cavalcanti. Acquis en 1691 par Francesco Redi, il n'est véritablement redécouvert qu'au début du XVIII^{ème} siècle, lorsque le médecin et lettré Antonio Cocchi en réalise la première édition imprimée à Cologne en 1728, assortie d'une dédicace à Lord Burlington ²⁵. L'édition porte la mention de Cologne comme lieu d'impression, probablement pour contourner les contraintes de censure (d'après Angela Biancafiore, il faudrait considérer Naples comme le véritable lieu d'édition). ²⁶ Cette première publication marque une étape décisive dans l'histoire de la réception du texte, en rendant accessible pour la première fois un document

²³ CELLINI Benvenuto, *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino scritta di lui medesimo*, manuscrit, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codice Mediceo-Palatino 234.2, Florence, 1558–1562

²⁴ BLAMOUTIER Nadine (traduction et notes), sous la dir. d'André Chastel, *La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, Paris, Éditions Scala, 1986 (rééd. Mercure de France, collection Le Temps retrouvé, 2009), Livre I, chapitre I, p.13

²⁵ COCCHI Antonio (éd.), *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta, nella quale molte curiose particolarità si toccano appartenenti alle arti ed all'Istoria del suo tempo, tratta da un ottimo manoscritto, e dedicata all'eccellenza di Milord Riccardo Boyle*, Cologne (en réalité Naples), 1728

²⁶ BIANCAFIORE Angela., *Benvenuto Cellini artiste-écrivain : l'homme à l'oeuvre*, Paris, L'Harmattan, Littératures, 1998

d'une rare densité sur les pratiques artistiques, les réseaux de pouvoir et la créativité d'un artiste du XVI^{ème} siècle. Au XIX^{ème} siècle, dans le contexte de l'essor du roman historique et de l'esthétique romantique, la *Vita* connaît une reconnaissance internationale accrue. De fait, la fortune européenne de l'œuvre est rapide : l'Anglais Thomas Nugent en publie une traduction dès 1771 ²⁷, suivie par celle de Goethe en allemand en 1798 ²⁸, qui s'appuie en grande partie sur la version anglaise. Cette traduction de Goethe, réalisée en 1798 mais publiée en 1803, joue un rôle fondamental dans ce processus, en contribuant à inscrire Cellini dans l'imaginaire culturel allemand et européen, au croisement de l'humanisme classique et de la sensibilité romantique. Elle est suivie par plusieurs traductions françaises (de Saint-Marcel, 1822 ; Farjasse, 1833 ; Leclanché, 1843 ; Lamartine, 1866) ²⁹. Lamartine est d'ailleurs vivement critiqué pour une certaine liberté de ton dans cette traduction. Ces nombreuses éditions et traductions témoignent d'une volonté éditoriale marquée par le fait de rendre le texte accessible à un lectorat cultivé, souvent bourgeois et amateur d'art. En Italie, Francesco Tassi publie une nouvelle édition augmentée de documents inédits en 1829 qui devient une référence pour les scientifiques internationaux. Les nombreuses éditions et traductions de la *Vita* s'accompagnent fréquemment de préfaces, de commentaires, de notes ou d'illustrations qui orientent la réception du texte vers une lecture à la fois esthétique et anecdotique. Tout en soulignant sa portée documentaire pour la compréhension des arts à la Renaissance, ces dispositifs éditoriaux tendent surtout à exalter la figure de Cellini en accentuant les traits romantiques, quitte à extrapoler ses propos, voire à les extraire de leur contexte pour en renforcer l'effet dramatique. Cette dynamique éditoriale, qui perdure jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, prépare le terrain à une relecture critique du texte, fondée sur des approches plus méthodiques et disciplinaires.

L'une des difficultés majeures soulevées par Pope-Hennessy ³⁰ concerne l'intraductibilité partielle de la *Vita*. De fait, le texte se distingue par sa dynamique orale : Cellini y mobilise une langue vive, colorée, traversée d'expressions idiomatiques, de brusques élans oratoires, d'archaïsmes, de solécismes et de glissements constants entre registres érudits et familiarité triviale. Ce style, situé à la croisée d'une rhétorique humaniste et d'un parler populaire florentin, a longtemps suscité la réprobation des critiques. Au XIX^{ème} siècle, Francesco Tassi, éditeur de l'édition italienne de 1829, multiplie les remarques normatives sur les fautes de grammaire du texte, dénonçant notamment l'usage fautif des accords verbaux. Cette approche grammaticalement prescriptive se prolonge chez des philologues comme Carlo Milanese ³¹ ou des lecteurs érudits comme Piero Calamandrei ³², qui adoptent une posture que Pope-Hennessy qualifie de presque condescendante, percevant dans cette prose un manque de rigueur incompatible avec les critères

²⁷ NUGENT Thomas (traduction), *The Life of Benvenuto Cellini*, 2 vols., Londres, T. Davies, 1771

²⁸ GOETHE Wolfgang von (traduction), « Benvenuto Cellini, Eine Geschichte des XVI. Jahrhunderts, nach dem Italienischen », parue initialement dans *Die Horen*, 1796–1797, puis publiée à Tübingen, 1803, 2 volumes, rééd. in *Sämtliche Werke*, Munich, George Müller Verlag, 1911

²⁹ SAINT-MARCEL M.T. de (traduction), *Mémoires de Benvenuto Cellini, Orfèvre et sculpteur florentin, écrits par lui-même, où se trouvent beaucoup d'anecdotes curieuses, touchants l'histoire et les arts*, Paris, Le Normant, 1822

FARJASSE Denis - Dominique (traduction), *Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, Paris, 1833

LECLANCHÉ Léopold (traduction), *Œuvres complètes de Benvenuto Cellini*, Paris, Garnier, 1843

LAMARTINE Alphonse de, *Vie de Benvenuto Cellini, suivie de son testament et d'extraits de ses œuvres*, Paris, M.Lévy frères, 1866

³⁰ POPE-HENNESSY John, *Cellini*, traduction française par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1985

³¹ MILANESI Gaetano (éd.), *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, Florence, 1906

³² CALAMANDREI Piero (éd.), « Scritti e inediti celliniani », *In : Opere*, II, a cura di C. Cordié, Florence, La Nuova Italia, 1971

académiques. Cette mise en doute stylistique a eu des répercussions sur la réception globale de l'œuvre, jetant le discrédit sur son contenu même : l'exubérance verbale, les hyperboles répétées et l'auto-célébration outrancière ont souvent été interprétées comme les symptômes d'un narcissisme pathologique, voire d'un déséquilibre mental ³³. La langue de Cellini, intrinsèquement liée à sa personnalité, à sa culture florentine orale et à son expérience du monde artisanal, perd donc une part de sa force expressive lorsqu'elle est transposée dans une autre langue. Les traductions du XIX^{ème} siècle, souvent destinées à un lectorat bourgeois et moralement normé, ont eu tendance à atténuer la crudité du texte par des euphémismes, des coupes et des procédés d'édulcoration. Or la *Vita* est tout sauf un récit policé : elle regorge d'injures, d'obscénités, de descriptions de violences physiques, sexuelles et politiques que l'auteur assume pleinement. Selon Pope-Hennessy, loin de choquer gratuitement, cette violence verbale et factuelle doit être replacée dans le contexte historique d'une Florence traversée par des luttes sanglantes, des meurtres d'État, des épidémies, des répressions judiciaires et une morale encore largement étrangère aux codes puritains de l'Europe du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle. Dans cette société instable et brutale, Cellini ne dissimule ni ses crimes (au moins trois meurtres revendiqués), ni ses liaisons illicites, ni ses amitiés sulfureuses ; il les revendique même avec une forme de fierté héroïque. Enfin, Pope-Hennessy montre que la *Vita*, loin d'être un texte isolé, doit être replacée dans l'ensemble de la production intellectuelle de Cellini. Outre ses *Trattati*, rédigés à partir de 1565 et publiés en 1568 ³⁴ avec le concours de l'Académie florentine, l'artiste laisse des documents comptables, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque Riccardiana. Ces archives témoignent de son inscription dans les réseaux culturels et politiques de son temps. Il fréquente effectivement des figures majeures telles que Benedetto Varchi, Ugolino Martelli, Pietro Bembo, Luigi Alamanni ou encore Girolamo degli Albizzi. À travers la *Vita*, ses traités, ses lettres et ses documents administratifs, se dessine un portrait singulier : celui d'un artiste dont l'œuvre, l'existence et l'affirmation de soi sont inextricablement liées.

Ce n'est qu'au XX^{ème} siècle que la *Vita* accède pleinement au statut de texte scientifique, grâce à la parution d'éditions critiques appuyées sur des analyses philologiques rigoureuses et un travail de contextualisation approfondi. En France, deux éditions font particulièrement autorité. La première est celle de Maurice Beaufreton, parue en 1965 ³⁵, qui s'attache à restituer le texte dans sa cohérence linguistique et narrative, tout en proposant des outils de lecture adaptés aux exigences des chercheurs. La seconde, dirigée par André Chastel et préparée par Nadine Blamoutier en 1986³⁶, s'impose comme une référence dans le champ des études sur Cellini : elle repose sur un examen attentif du manuscrit conservé à la Bibliothèque Médicéenne Laurenzienne, croise les apports de l'histoire de l'art et de la philologie et propose un appareil critique nourri. Ces deux éditions témoignent d'un déplacement progressif des enjeux liés à la *Vita* : du document pittoresque et biographique qu'il fut au XIX^{ème} siècle, il devient une source fondamentale pour les études renaissantes, mobilisée aussi bien pour l'étude des pratiques artistiques, de la langue toscane du XVI^{ème} siècle, que des formes d'autobiographie à la première personne.

³³ Voir *infra*, p.30 à 37

³⁴ CELLINI Benvenuto, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, collection « Beaux-Arts Histoire », Paris, 1992 puis réédition 2016

³⁵ BEAUFRETON Maurice (traduction), *Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, 2 vol., Paris, Julliard, 1965

³⁶ BLAMOUTIER Nadine (traduction), *La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, sous la direction d'André Chastel, Paris, Éditions Scala, 1986 et 1992, puis Mercure de France, collection « Le Temps retrouvé », Paris, 2009

I. B. La redécouverte de Cellini au XIXème : une figure historique qui suscite le débat

La redécouverte de Benvenuto Cellini au XIXème siècle ne saurait se réduire à un simple regain d'intérêt pour une figure artistique de la Renaissance : elle engage une relecture critique de l'histoire et de l'histoire de l'art, à travers le prisme des tensions idéologiques et méthodologiques qui traversent alors les milieux savants. Dominée par la pensée positiviste, l'historiographie du XIXème siècle repose sur l'idée que la vérité historique peut émerger de l'accumulation et du croisement rigoureux des sources, dans un effort de rationalisation et d'objectivité. Pourtant, cette ambition, aussi novatrice soit-elle, demeure tributaire des paradigmes de son temps, produisant parfois des lectures anachroniques ou des distorsions dans l'interprétation des faits. Dans ce contexte, l'œuvre de Cellini oscille entre deux pôles : tantôt élevée au rang de témoignage précieux sur la condition de l'artiste au XVIème siècle, tantôt disqualifiée comme une construction narcissique, entachée de subjectivité et jugée à l'aune de critères moraux et méthodologiques propres au XIXème siècle. Les analyses dont il fait l'objet sont, en outre, profondément marquées par les idéologies politiques contemporaines, notamment par le courant monarchiste attaché aux valeurs de l'Ancien Régime. Dès lors, la réception de Cellini se révèle ambivalente : d'un côté, il incarne l'artiste talentueux attiré par l'aura culturelle de la cour de France, symbole du prestige que le mécénat royal conférait au royaume ; de l'autre, ses critiques à l'égard de la monarchie française, qu'il décrit comme affaiblie, dépendante de sa cour et en proie à des difficultés financières, viennent nuancer, voire contrecarrer cette valorisation. Parallèlement, l'émergence des premières réflexions sur la psychologie et l'essor de la psychanalyse influencent les approches scientifiques, favorisant une lecture psychologisante de son récit. La figure de Cellini devient alors un objet d'étude malléable, dont la perception fluctue selon les cadres disciplinaires mobilisés. Histoire de l'art, histoire des sciences et histoire sociale s'entrelacent, construisant des interprétations qui, loin d'être neutres, traduisent les préoccupations intellectuelles de leur époque. Ainsi, les débats suscités au XIXème siècle par l'autobiographie de Cellini dépassent largement la simple analyse d'un texte du XVIème siècle : ils révèlent combien toute production scientifique est historiquement située, chaque discipline reconstruisant une image de Cellini à travers ses propres outils méthodologiques et ses présupposés idéologiques. Loin d'une quête de véracité, l'intérêt porté à Cellini au XIXème siècle témoigne avant tout des tensions qui traversent les sciences humaines et sociales en pleine mutation.

I. B. 1. Entre validation du récit...

Au XIXème siècle, une partie de l'historiographie s'attache à ériger la *Vita* de Benvenuto Cellini en document véridique, la considérant comme une source de première main, pleinement fiable, apte à restituer avec exactitude le contexte artistique, social et politique de la Renaissance italienne. Eugène Plon (1836-1895), historien de l'art français et directeur de la maison d'édition éponyme, s'est particulièrement illustré par ses travaux sur la sculpture italienne de la Renaissance. Son intérêt pour ce champ disciplinaire se manifeste notamment dans ses monographies consacrées à Benvenuto Cellini (1883) et aux sculpteurs Leone

et Pompeo Leoni (1887) ³⁷. Ces publications, saluées par l'Académie des beaux-arts, participèrent activement à la redécouverte de ces artistes, alors peu étudiés en France. En 1894, Émile Molinier (1857-1906), historien de l'art et conservateur français, reprend le travail de Plon sur Cellini en le synthétisant dans le but explicite de le rendre plus accessible à un public élargi ³⁸. Formé à l'École des Chartes, Molinier débute sa carrière au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, avant de rejoindre les collections du musée du Louvre. En 1893, il devient le premier conservateur du département des objets d'art. Spécialiste reconnu des arts décoratifs, il enseigne à l'École du Louvre et publie plusieurs études consacrées aux émaux, à la céramique italienne et au mobilier français. Entre 1892 et 1894, il dirige également la revue *L'Art*. Son approche méthodologique, tout comme celle de Plon, s'inscrit dans le cadre des théories positivistes alors dominantes, avec une volonté affirmée de fonder l'histoire de l'art sur une documentation historique exhaustive et vérifiable. Cependant, ce paradigme positiviste, bien que novateur à l'époque, fait aujourd'hui l'objet de critiques. Comme évoqué dans l'introduction, sa prétention à l'objectivité et sa confiance absolue dans les sources documentaires sont désormais perçues comme des limites épistémologiques. Cette approche tend en effet à négliger les dimensions interprétatives, les enjeux de subjectivité du chercheur, ainsi que les contextes politiques, culturels et idéologiques qui influencent à la fois la production et la réception des archives documentaires.

Dans son ouvrage sur Cellini, Molinier explique que deux courants opposés ont émergé au sein du monde scientifique lors de la parution des Mémoires de Cellini : d'un côté, les admirateurs inconditionnels qui lui attribuent des œuvres de manière parfois excessive ; de l'autre, les détracteurs qui minimisent ses capacités et réduisent son patrimoine artistique à une seule réalisation incontestable. Cette polarisation influe sur la perception de Cellini dans l'histoire de l'art. Selon l'auteur, si le début du XVI^{ème} siècle florentin est marqué par une effervescence artistique remarquable, la fin du siècle souffre de l'absence de figures capables d'initier de nouvelles tendances, comme ce fut le cas quelques décennies auparavant. On peut néanmoins remettre en cause ce jugement trop général de Molinier qui évince complètement des artistes majeurs tels qu'Angelo di Cosimo, Bartolomeo Ammannati, Giambologna ou Santi di Tito. Le penchant de Cellini pour l'exagération, perceptible dans ses écrits, remet en question l'image qu'il donne de lui-même en tant qu'artiste de premier plan. Molinier critique le biais moderne consistant à juger les figures historiques à l'aune de valeurs contemporaines. Il souligne que la Renaissance était une période où l'individualisme et l'affirmation personnelle étaient poussés à l'extrême, ce qui complique l'évaluation de Cellini selon des critères moraux actuels. Ses méthodes, parfois brutales, devraient être replacées dans leur contexte, où l'usage de la force et de l'intrigue était fréquent. En somme, la postérité de Cellini oscille entre une admiration fervente et un scepticisme méthodique. Loin d'être un mythe incontestable ou un imposteur total, il demeure une figure complexe, dont les exagérations autobiographiques requièrent une approche critique et nuancée. Le travail de Molinier souligne la véracité du récit de Benvenuto Cellini, notamment durant son séjour à Rome. L'orfèvre se distingue par une propension à régler ses différends avec la rigueur d'un

³⁷ PLON Eugène, *Benvenuto Cellini*, op. cit.

PLON Eugène, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone et Pompeo Leoni*, Paris, E.Plon et Cie, 1887

³⁸ MOLINIER Emile, *Op. cit.*

« *spadassin* » comme l'écrit Emile Molinier ³⁹. Lors du sac de Rome en 1527 par les troupes impériales du connétable de Bourbon, Cellini abandonne momentanément son rôle d'orfèvre pour celui d'artilleur et participe activement à la défense du château Saint-Ange, ultime refuge du pape. Pour cet épisode, Molinier reprend les recherches de Plon pour mettre en lumière le fait que son engagement dans la résistance au siège romain est attesté par plusieurs sources concordantes, notamment les comptes de la trésorerie pontificale, qui confirment sa présence parmi les défenseurs. Son récit, bien que rédigé dans un style souvent dramatique, repose donc sur des faits vérifiables, écartant l'hypothèse d'une pure exagération autobiographique. Parmi les épisodes les plus marquants, on note son rôle dans la fonte des trésors de la papauté pour financer la résistance. Il supervise notamment la transformation des troncs et des bijoux pontificaux en numéraire, après en avoir détaché les pierres précieuses, dissimulées ensuite dans les doublures des vêtements de Clément VII et de ses proches. Ce contexte de guerre et d'urgence lui permet de se rapprocher du pape, malgré l'hostilité des cardinaux qui redoutent ses excès et son tempérament incontrôlable.

L'étude de la vie de Benvenuto Cellini à Rome sous les pontificats de Clément VII et Paul III met en évidence un parcours jalonné d'actes de violence, d'intrigues politiques et de réalisations artistiques majeures. Molinier semble penser que le tempérament fougueux de l'artiste et son individualisme exacerbé sont caractéristiques d'une époque marquée par l'instabilité des États pontificaux et lui valent une réputation ambiguë. Si ses actes violents sont aujourd'hui jugés sévèrement, Molinier considère qu'ils s'inscrivaient alors dans un cadre de mœurs où l'affirmation personnelle passait souvent par l'usage des armes. Son séjour à Rome est ponctué de confrontations sanglantes. Il tue un soldat qui avait assassiné son frère et élimine l'orfèvre Pompeo, qu'il accuse de comploter contre lui. Ces homicides, bien que perçus aujourd'hui comme des crimes, auraient été, à l'époque, considérés comme des moyens de préserver son honneur et sa position. La société du XVI^{ème} siècle, en particulier celle de Rome sous l'autorégulation papale, était marquée par la violence. Les souverains pontifes, eux-mêmes confrontés à des intrigues incessantes, oscillaient entre favoritisme et répression à l'égard des artistes qu'ils employaient. Molinier justifie pleinement la violence exercée par Cellini contre ses rivaux ; il estime que l'orfèvre ne fait que réagir aux offenses subies, validant ainsi son discours « victimisant ». Selon lui, Cellini applique la loi du talion, « œil pour œil, dent pour dent », à la différence que sa supériorité technique et intellectuelle lui permet de triompher de ses adversaires. À la mort de Clément VII, Paul III lui succède et adopte une attitude plus pragmatique envers Cellini. Bien que son passé tumultueux lui vaille des accusations récurrentes, le pape lui accorde sa grâce officielle en 1536, dans le cadre des remises traditionnelles lors de la fête de l'Assomption. Malgré cette clémence pontificale, sa position à la cour demeure précaire. Molinier reprend les propos de Cellini sur les manœuvres de ses rivaux visant à le discréditer. Toutefois, il parvient à obtenir de nouvelles commandes, notamment une couverture de missel en or destinée à Charles Quint. Cet ouvrage, aujourd'hui disparu, atteste de la confiance que le pape plaçait encore en ses capacités. L'un des épisodes les plus marquants de son séjour à Rome concerne son arrestation pour vol de pierres précieuses lors de la fonte des bijoux pontificaux sous Clément VII. Présentée comme une machination orchestrée par ses détracteurs, cette affaire illustre surtout la fragilité de sa position dans les cercles du pouvoir. Une fois encore, Molinier valide la version de Cellini, qui se dépeint comme victime d'une injustice, sans considérer qu'il fût accusé de faits similaires en 1545, lors de

³⁹ MOLINIER Emile, *Op. cit.*

son départ de France, pour le transport illicite de matériaux appartenant au roi. Si une accusation peut effectivement être fabriquée par des adversaires, sa répétition dans un autre contexte temporel et géographique interroge sur la version du récit donnée par Cellini. Incarcéré au château Saint-Ange, il parvient à s'évader une première fois, au cours de laquelle il se fracture une jambe, avant d'être capturé à nouveau et soumis à des conditions de détention particulièrement difficiles. Ce n'est que grâce à l'intervention de puissants protecteurs qu'il échappe à une condamnation définitive.

Lorsque Cellini arrive en France, il jouit d'une renommée solide, acquise grâce à ses réalisations en Italie. Son tempérament reste inchangé : il se considère comme le plus grand artiste de son temps et attend d'être traité avec tous les honneurs. Il intègre la cour de François Ier avec un traitement de 700 écus par an, soit le même salaire que Léonard de Vinci quelques années auparavant (entre 1516 et 1519). Molinier ne remet nullement en cause le montant avancé par Cellini, qu'il juge vraisemblable, entérinant ainsi, une fois encore, le récit de l'orfèvre ou, à tout le moins, s'abstenant de le contester ou d'en vérifier l'exactitude.⁴⁰ Toutefois, contrairement à Léonard, Cellini ne bénéficie ni de la même indépendance ni du statut de « grand seigneur » qui aurait pu le préserver des intrigues et des jalousies de la cour. L'un des premiers épisodes marquants de son séjour est la prise de possession de l'hôtel du Petit-Nesle, un vaste édifice proche du Louvre où il installe son atelier. Le récit de Cellini décrit cet événement comme une véritable conquête, où il déloge les précédents occupants avec détermination, sans que François Ier ne s'en offusque. Plus encore, cette installation semble avoir été facilitée par le roi lui-même, qui, d'après Molinier, voyait en Cellini une personnalité spectaculaire, capable de dynamiser la vie artistique de sa cour. Cependant, ses relations avec la cour se dégradent rapidement. Son caractère colérique et son refus de flatter les puissants lui attirent l'hostilité de figures influentes, notamment la duchesse d'Étampes, favorite du roi et protectrice de son rival, le Primatice⁴¹.

En quittant la cour fastueuse de François Ier pour rejoindre Florence, Cellini espère retrouver un cadre plus favorable à son art. Mais Cellini fait face à de nombreuses vexations administratives à la cour de Cosme ; ses paiements étant systématiquement fractionnés et reportés. Émile Molinier justifie les assertions vindicatives de Cellini en expliquant que, de fait, le mécénat florentin repose sur des stratégies budgétaires restrictives, les artistes étant fréquemment payés en retard ou en partie seulement. Ce que Molinier passe sous silence, c'est le fait que Cellini se plaint régulièrement des paiements de ses mécènes, qu'ils soient français ou italiens, indépendamment de leur rang et de leur statut. Certes, le statut de l'artiste au XVI^e siècle, tributaire du soutien financier de ses commanditaires, était précaire et il est probable que certaines œuvres n'étaient pas rémunérées à leur juste valeur (ou du moins celle attendue par leurs producteurs). Il convient tout de même de garder à l'esprit que Cellini est coutumier de ce type de doléances. S'ajoute à cela une hiérarchie artistique rigide, où il doit composer avec des rivaux déjà bien établis, notamment Baccio Bandinelli, sculpteur officiel du duc. Bandinelli, bien que critiqué pour son style académique et ses

⁴⁰ Depuis, ce chiffre a été réévalué, notamment par Bertrand Jestaz, qui suggère une pension royale inférieure à celle revendiquée par Cellini lors de son installation en France.
JESTAZ Bertrand, « *Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545)* », Bibliothèque de l'École des Chartes, t. 161, livraison 1, Paris, 2003, p. 71-132

⁴¹ TREGOUËT Marianne, sous la direction de BOURQUIN Laurent *Cellini à la cour de François Ier (1540-1545), les mécanismes d'une disgrâce*, mémoire de Master 1, Histoire, Le Mans Université, soutenu publiquement le 28 juin 2024, <dumas-04797814>

compositions jugées pesantes, occupe une position privilégiée qui empêche Cellini d'obtenir certaines commandes prestigieuses.

En définitive, les travaux d'Eugène Plon et d'Émile Molinier s'inscrivent pleinement dans une démarche positiviste caractéristique de l'historiographie du XIX^{ème} siècle. Dans ce cadre épistémologique, la *Vita* de Cellini est appréhendée comme une source documentaire à valider, ou à infirmer comme nous le verrons ci-dessous, à partir de recoupements rigoureux avec les archives et les pièces officielles. L'ambition de ces chercheurs n'est pas tant d'interroger les logiques d'auto-représentation ou les constructions littéraires du récit, que de mesurer l'écart ou la fidélité entre ce dernier et les « faits » établis. Cependant, malgré l'apparente rigueur critique de leur démarche, leur enthousiasme palpable à l'égard de Cellini trahit une forme d'adhésion implicite à sa version des faits : là où les sources font défaut, c'est souvent l'intuition de la véracité qui prévaut. La *Vita* est alors érigée au rang de témoignage exemplaire et son auteur célébré comme l'un des grands artistes de la Renaissance florentine. Cette inclination à accréditer son récit, même au-delà des preuves tangibles, révèle autant l'influence du positivisme documentaire que la fascination pour les individualités artistiques fortes, perçues comme les incarnations d'un idéal de l'artiste créatif, souvent considéré comme fou. Ainsi, plus qu'une analyse critique, ces études s'apparentent à un projet intellectuel visant à légitimer Cellini au sein du canon artistique, où l'objectivité affichée coexiste avec une admiration à peine dissimulée. Nous verrons cependant que ce récit, loin de faire l'unanimité, a aussi donné lieu à des lectures sceptiques, cherchant à en déconstruire les illusions et les stratégies d'autolégitimation.⁴²

I. B. 2. ... et critique acerbe

À l'inverse des lectures qui cherchent à valider le témoignage de Cellini, une autre partie de l'historiographie du XIX^{ème} siècle adopte une lecture critique de la *Vita*, en relevant ses incohérences et contradictions, dans une perspective toujours positiviste mais étroitement liée à des convictions politiques monarchistes. Louis Dimier (1865-1943) est un historien de l'art, critique et enseignant français, dont les travaux se sont principalement concentrés sur la peinture française de la Renaissance et de l'Ancien Régime. Agrégé et docteur en lettres, il a occupé des fonctions académiques et était membre de l'Institut catholique de Paris. Dimier s'inscrit dans une lignée historiographique commune à ses contemporains, tels que Eugène Plon ou Auguste Molinier, bien que sa position sur Cellini diverge fortement de la leur. Le travail de Dimier est également marqué par une lecture idéologiquement orientée. Son regard sur Cellini est profondément teinté par ses convictions politiques : monarchiste convaincu, proche de l'Action française et nostalgique d'un Ancien Régime idéalisé, il conçoit la cour de François Ier comme l'apogée de la grandeur artistique française, un moment de rayonnement civilisationnel orchestré par un roi mécène, protecteur éclairé des arts et des sciences. Or, le récit de Cellini contredit cette image idéalisée : l'artiste y dépeint un François Ier certes

⁴² Cependant, il est à noter que le travail de J. Pope-Hennessy (*op. cit.*) va dans le même sens que les écrits de Plon et Molinier. *De facto*, il souligne que, malgré les apparences de grandiloquence ou les libertés de ton, les faits rapportés dans la *Vita* s'avèrent, dans l'écrasante majorité des cas, parfaitement exacts. Depuis les recherches archivistiques entreprises à la suite de la monographie fondatrice d'Eugène Plon (1883), de nombreux épisodes évoqués par Cellini ont été authentifiés. Le cas de l'interrogatoire de 1538, consécutif à un vol supposé de pierres précieuses appartenant au trésor pontifical, illustre cette fidélité narrative : les procès-verbaux retrouvés reproduisent à l'identique les termes de la *Vita*. De même, des événements aussi marquants que le meurtre du rival Pompeo (pour lequel Cellini bénéficia d'un sauf-conduit papal) ou ses interactions avec les papes, les ducs et les souverains européens, témoignent moins d'une distorsion fantasmatique que d'un procédé de stylisation. J. Pope-Hennessy va jusqu'à comparer la mémoire de Cellini à un dispositif d'enregistrement audiovisuel, tant les descriptions techniques présentes dans les *Trattati* témoignent d'une exactitude remarquable et d'une restitution fidèle de l'expérience professionnelle.

bienveillant, mais faible, dépendant des intrigues de cour, manipulé par Mme d'Étampes, les secrétaires royaux ou Primatice et surtout, incapable d'honorer ses engagements financiers. L'orfèvre italien met en avant les difficultés de paiement, les œuvres non réglées, les promesses non tenues, la précarité de sa position malgré les apparences. Cette critique implicite du roi, qu'elle soit juste ou exagérée, est sans doute intolérable et injustifiée pour Dimier, qui s'attache méthodiquement à disqualifier le témoignage de Cellini, en en pointant les contradictions, les exagérations et les anachronismes.

Dans le premier article consacré à l'analyse critique de la *Vita* de Benvenuto Cellini ⁴³, Louis Dimier remet en cause l'authenticité d'un épisode marquant du récit : celui de la présentation au roi François Ier, dans le château de Fontainebleau, d'un Jupiter en argent réalisé par l'artiste en 1544. Selon Cellini, cette scène aurait eu lieu en présence du roi et de plusieurs membres de la cour. Or, Dimier confronte ce récit aux données tirées du Catalogue des actes de François Ier, un recueil méthodique des déplacements et décisions royales et observe que le souverain ne se trouvait pas à Fontainebleau à la date indiquée dans le texte. Cette divergence conduit l'auteur à une conclusion radicale : non seulement Cellini aurait déformé les circonstances de la présentation, mais il est même possible, selon Dimier, que cette dernière n'ait jamais eu lieu. Il en résulte une mise en doute globale de l'épisode dans le contexte décrit ⁴⁴. Toutefois, dans un second article publié peu après⁴⁵, Dimier revient sur cette affirmation à la lumière d'un document nouvellement identifié : une lettre diplomatique contemporaine de l'événement, qui évoque la présentation du Jupiter par Cellini à François Ier et sa cour. Ainsi, un épisode que Dimier avait initialement considéré comme fictif retrouve une part de légitimité historique, démontrant la fragilité des conclusions fondées exclusivement sur l'état des sources à un moment donné. Ce cas souligne avec acuité les limites d'une approche strictement positiviste de l'histoire de l'art, telle que celle adoptée par Dimier dans un premier temps. La confiance dans les archives administratives et diplomatiques, aussi méthodiquement qu'elles soient organisées, ne garantit pas une connaissance exhaustive des faits, d'autant plus lorsque l'on travaille à partir d'un texte autobiographique à visée littéraire et autoréflexive comme la *Vita*.

L'enjeu dépasse ici la seule exactitude historique : il s'agit de protéger la figure du monarque mécène de toute atteinte à son autorité ou à son image. En ce sens, Dimier se fait non seulement historien, mais aussi gardien d'un certain récit national, où l'artiste doit sa grandeur à la magnanimité du souverain et où la critique du pouvoir royal apparaît comme une forme d'ingratitude. Ce que Dimier refuse d'envisager, c'est que la contradiction entre récit cellinien et documents d'archives n'implique pas nécessairement le mensonge ou la mauvaise foi de l'artiste, mais révèle un processus d'auto-construction, commun aux écrits mémoriels. Cellini, en exagérant ses succès et ses persécutions, façonne une figure d'artiste autonome, héroïque, en lutte contre les puissants — posture tout aussi idéalisée que celle du roi mécène. Il oppose brutalement fiction et vérité, témoignage et document, sans jamais questionner la subjectivité des sources elles-mêmes. Ainsi, même lorsqu'il met à jour l'incohérence du récit cellinien, il néglige le potentiel herméneutique de ces déformations — ce qu'elles disent du rapport de l'artiste au pouvoir, de son statut, de ses revendications

⁴³ DIMIER Louis, *Op. cit.*

⁴⁴ La conclusion est un peu attive car ce Catalogue des Actes de François Ier est incomplet.

⁴⁵ DIMIER Louis, *Op. cit.*

identitaires et sociales. À l'inverse, son traitement des sources administratives repose sur une foi aveugle dans leur neutralité, alors même qu'elles sont produites dans un contexte de domination, où l'artiste reste toujours subordonné à l'autorité royale. L'œuvre critique de Louis Dimier sur Cellini, aussi précieuse soit-elle par la richesse de sa documentation et la rigueur de ses recoupements, reste marquée par un double biais : idéologique et méthodologique. D'un côté, une volonté de rétablir l'autorité de François Ier, mécène glorieux injustement attaqué ; de l'autre, une adhésion sans recul au paradigme positiviste, fondé sur l'accumulation de preuves et la foi dans la vérité documentaire.

I. C. Cellini : orfèvre, médailleur, sculpteur

Benvenuto Cellini présente un profil artistique pluriel, exerçant diverses activités au sein des champs de l'art et de l'artisanat, ce qui soulève la question de sa qualification professionnelle. Bien qu'il soit principalement désigné comme orfèvre, son œuvre la plus célèbre, *Le Persée* (1554), est une sculpture en bronze, ce qui le place également parmi les sculpteurs de la Renaissance. Paradoxalement, s'il est avant tout célébré pour son travail d'orfèvrerie, les objets qui nous sont parvenus témoignent principalement de son activité de médailleur, en raison du grand nombre de médailles qu'il a produites. Cette diversité d'activités a conduit les historiens de l'art du XIX^{ème} à s'interroger sur la manière dont il convient de caractériser l'œuvre de Cellini. Doit-il être considéré avant tout comme orfèvre, médailleur ou sculpteur ? ⁴⁶ La question des attributions constitue un enjeu central dans l'étude de son corpus lors de la redécouverte de l'artiste au XIX^{ème} siècle : quelles œuvres peuvent être attribuées avec certitude à Cellini ? L'examen de ces questions s'inscrit dans une démarche plus large visant à évaluer la place de Cellini dans l'histoire de l'art et à déterminer la nature de son apport artistique. Ces interrogations alimentent également un débat plus vaste sur la qualité et l'originalité de sa production : Cellini était-il un artiste véritablement talentueux, ou son prestige repose-t-il davantage sur sa réputation et son récit autobiographique que sur l'excellence effective de ses œuvres ? Les historiens de l'art, en s'efforçant de répondre à ces interrogations, participent à une relecture critique du statut de Cellini et de son positionnement au sein des courants artistiques du XVI^{ème} siècle.

I. C. 1. La question des attributions

Au XIX^{ème} siècle, face à la redécouverte de l'œuvre de Benvenuto Cellini, la nécessité s'est imposée de confronter les récits autobiographiques de l'artiste avec les œuvres matérielles qui lui étaient attribuées afin de déterminer son style propre et de quantifier avec précision sa production réelle. Ce travail critique répondait à un enjeu scientifique majeur : démêler les traditions et les légendes d'attribution déjà solidement enracinées, en étudiant l'histoire, l'origine et le parcours des objets prétendument réalisés par l'orfèvre. En effet, en l'absence d'une définition rigoureuse du style de Cellini et d'une évaluation critique de sa réalité historique, toute pièce vaguement semblable à un artefact de la Renaissance pouvait aisément être considérée comme issue de sa main. L'étude entreprise par Eugène Plon ⁴⁷ s'inscrit dans cette volonté de clarification. Elle met également en lumière la réalité bien plus restreinte de l'œuvre de Cellini au regard de la postérité qui lui a été forgée. De nouveau, sa méthode positiviste, fondée sur la confrontation systématique

⁴⁶ Questionnement typique du XIX^{ème} siècle. De nos jours, l'histoire de l'art ne cherche pas tant à classer les artistes dans un type artistique précis.

⁴⁷ PLON Eugène, *Op. cit.*

des sources écrites et des objets, a permis des avancées notables tout en révélant ses propres limites : les documents mobilisés peuvent se contredire, certains objets ne sont appuyés par aucune documentation fiable et la confiance excessive dans les sources textuelles peut mener à des attributions erronées ou à l'oubli de critères stylistiques et matériels essentiels. L'enjeu central de ce travail était de faire la distinction entre mythe et réalité, entre œuvre réelle et héritage construit. L'analyse menée par Eugène Plon sur les productions artistiques de Benvenuto Cellini révèle une œuvre multiforme, dont la réception historiographique est largement tributaire des difficultés d'identification et d'authentification des objets conservés. Dans chacun des domaines investis par l'artiste : orfèvrerie, numismatique, sculpture, armement, dessin, les problèmes d'attribution sont exacerbés par la disparition de nombreuses pièces, les remaniements successifs et la rareté des sources documentaires directes. Plon adopte une méthode critique rigoureuse, fondée sur la confrontation des sources textuelles (notamment les *Mémoires* de Cellini), des données stylistiques et de l'histoire matérielle des œuvres. Cette approche permet de cerner, sinon un corpus définitif, du moins les contours plausibles d'un héritage artistique complexe. Il ne sera pas question ici d'examiner de manière exhaustive les cent-onze œuvres recensées et analysées par Eugène Plon dans le cadre de son étude consacrée à Benvenuto Cellini. Nous renvoyons le lecteur, pour un aperçu synthétique et structuré de ce corpus, au tableau récapitulatif figurant en annexe, lequel reprend l'ensemble des attributions proposées par Plon ⁴⁸. Parmi ces cent-onze œuvres, l'auteur maintient une attribution certaine à Cellini pour un ensemble de vingt pièces, réparties comme suit : trois bijoux ou joyaux, sept objets d'orfèvrerie, deux médailles ou monnaies, deux sculptures, deux éléments relevant de l'armement (armes et armures) et cinq dessins. Cette sélection témoigne du souci de Plon de distinguer les œuvres dont l'authenticité cellinienne lui paraît la plus assurée, au regard des critères stylistiques, documentaires et historiques qu'il mobilise dans son analyse.

Plon consacre une attention particulière à la production joaillière de Cellini, tout en soulignant les obstacles majeurs à son étude. Si certaines pièces sont mentionnées dans les *Mémoires* de l'artiste ou dans des archives contemporaines, la majorité des bijoux réalisés par Cellini ont disparu. Cette disparition résulte principalement des pratiques de démontage et de remploi des pierres précieuses, motivées par l'évolution des goûts et des modes. Contrairement à d'autres formes de destruction (accidents, vols), c'est l'usage même de l'objet, sa valeur matérielle et son adaptabilité qui ont entraîné la perte des montures originales. Des exemples emblématiques illustrent cette fragilité : le fermoir liturgique réalisé pour Clément VII, détruit au XIX^{ème} siècle, l'anneau du pape Paul III serti d'un diamant offert par Charles Quint, ou encore la bague offerte par la duchesse Éléonore à Philippe II, tous susceptibles d'avoir été refondus ou transformés. Le pendentif de la duchesse de Toscane aurait, selon les propres dires de Cellini, été modifié peu après sa création. À ces pertes s'ajoutent d'autres pièces évoquées dans les sources ; bol de Donati, parures de Francesca Sforza, pour lesquelles aucune trace matérielle n'a été conservée. Dans ce contexte, Plon insiste sur l'absence de certitudes absolues concernant les bijoux subsistants, même lorsqu'ils présentent des affinités stylistiques évidentes avec les productions connues de Cellini. L'étude repose donc essentiellement sur l'analyse formelle : traitement des reliefs, qualité de la ciselure, motifs ornementaux. Toutefois, même ces indices doivent être maniés avec prudence. Si l'empreinte de Cellini est manifeste dans l'orfèvrerie de la Renaissance, sa trace directe demeure difficile à isoler. Parmi les bijoux et joyaux dont Plon a confirmé

⁴⁸ Voir Annexe 1, Tableau récapitulatif des attributions d'œuvres de Cellini par Eugène Plon

l'attribution à Benvenuto Cellini, plusieurs pièces remarquables retiennent l'attention. La première est une bague en acier et en or, aujourd'hui conservée au Cabinet de Vienne ⁴⁹. Attribuée initialement par Joseph Arneth, elle a été validée par Plon au terme d'un examen stylistique et technique conforme à ses critères d'authenticité. La seconde œuvre, également conservée au Cabinet de Vienne, est une composition représentant *Léda et le cygne*, dont la finesse d'exécution et les éléments ornementaux ont conduit Plon à la considérer comme une production autographe. Enfin, une monture de camée antique conservée au Cabinet de France a également reçu son aval : bien que M. Chabouillet ait noté une dissociation manifeste entre la facture rigide et peu gracieuse des bustes antiques représentés dans le camée et la monture elle-même, cette dernière se distingue par une ornementation typiquement inspirée de la Renaissance italienne, en particulier de Michel-Ange. Ce contraste a renforcé l'hypothèse d'une intervention de Cellini pour la seule monture, validée en ce sens par Plon. Plusieurs œuvres longtemps intégrées au corpus de Benvenuto Cellini ont été écartées par Plon en l'absence de preuves documentaires ou de correspondances stylistiques déterminantes. C'est le cas de la monture d'un camée antique, conservée au Cabinet des gemmes de Florence, que M. Labarte supposait provenir de la Casa Médici : bien que la monture date vraisemblablement du XVI^{ème} siècle, Plon ne la reconnaît pas comme une œuvre de Cellini. De même, le Char d'Apollon, pièce élégante de la collection du duc d'Aumale à Chantilly, est salué pour sa composition gracieuse et son raffinement, mais aucune preuve ne vient étayer une attribution à Cellini, malgré des affinités avec son esthétique et ses procédés techniques. Dans la collection Debruge-Dumesnil, plusieurs objets sont concernés : un cartouche ou petit cadre de portrait, ainsi qu'un médaillon représentant Adam et Ève, tous deux ultérieurement acquis par M. Fabre, sont identifiés comme des pièces italiennes du milieu du XVI^{ème} siècle, sans que leur lien avec Cellini ne soit établi. Un fermoir de pluvial, conservé à l'église Santa Barbara de Mantoue, présente une exécution soignée, mais Plon se borne à y voir une œuvre contemporaine, sans paternité déterminée. La grenade de Notre-Dame del Pilar, entrée dans la collection du baron Gustave de Rothschild, bien qu'accompagnée d'un document d'authenticité daté du XVII^{ème} siècle, est jugée d'origine espagnole par le baron Davillier, et cette hypothèse est retenue par Plon. Le Jugement de Pâris conservé au Grüne Gewölbe de Dresde, malgré la beauté de son exécution, est stylistiquement rattaché aux écoles de Nuremberg, Augsbourg ou Munich. Un autre pendant représentant le même thème, provenant de la collection du baron Ferdinand de Rothschild, est également exclu : bien qu'il s'agisse d'un bijou italien du XVI^{ème} siècle, aucun élément ne permet de le relier à Cellini. La même prudence s'applique à la Chasse au faucon, pièce également conservée par le baron de Rothschild, qui fait l'objet d'avis divergents : M. Sauzay penche pour Nuremberg, M. Lièvre pour l'Italie, M. Darcel pour la France. Le bijou Vénus et l'Amour est rapproché quant à lui de l'orfèvre liégeois Théodore de Bry, en raison de similitudes de composition. Plon rejette également la Licorne marine, malgré une attribution initiale par Labarte, qu'il considère comme un ouvrage espagnol de la fin du XVI^{ème} siècle, ainsi que la Sirène et le Dragon, tous deux issus de la collection Rothschild. Le premier est décrit comme un bijou espagnol ou italien du XVI^{ème} siècle, tandis que le second, représentant des dieux fabuleux et des animaux fantastiques, est attribué à Hans Collaert. Le bijou de l'ordre de la Jarretière, conservé chez Lord Conyngham à Londres, n'est pas retenu non plus, Plon soulignant l'absence de tout lien entre Cellini et Henri VIII, et rappelant que son séjour français est antérieur au Camp du Drap d'Or.

⁴⁹ Les planches reproduisant les œuvres mentionnées par Plon ont été placées en annexe car elles remplissent une fonction illustrative, sans faire l'objet d'une analyse développée dans le corps du texte. Leur sélection, non exhaustive, est justifiée dans les annexes (Voir Annexe 2)

La production d'objets de grande orfèvrerie, que Cellini désigne sous le terme de *lavori di grosseria*, par opposition aux bijoux (*di minuteria*) est mieux documentée, bien que les incertitudes d'attribution y subsistent également. La seule pièce que Plon considère comme incontestablement autographe est la célèbre *Salière de François Ier*, conservée à Vienne. Cette œuvre, qui a échappé à la destruction pendant trois siècles, constitue un jalon essentiel pour l'étude stylistique des travaux en métal précieux de Cellini. Plon souligne que la carrière de l'orfèvre commence très tôt : à Pise dès l'adolescence, puis à Rome où il ouvre, en 1530, une boutique florissante près des banques, employant cinq ouvriers et recevant des commandes pontificales. En 1532, il s'associe à Félix Guadagni, ce dernier gérant les affaires commerciales tandis que Cellini se consacre à la production artistique. De retour de France, il inaugure en 1537 un atelier plus vaste, où il dirige une équipe d'orfèvres spécialisés. Il y réalise notamment le bassin et l'aiguière du cardinal de Ferrare. Lors de son séjour à la cour de François Ier, il exécute plusieurs œuvres de prestige (vases, objets d'apparat) bien que ses Mémoires n'en livrent qu'un aperçu partiel. Plon souligne l'ampleur de l'organisation mise en place, impliquant plusieurs assistants, dont des artisans allemands et une production soutenue. À Florence, sous Cosme Ier, la production est moins abondante, mais l'artiste reste actif : il collabore avec les frères Poggini à l'exécution de vases ciselés, fournit des dessins à des ateliers vénitiens et reste en contact avec plusieurs commanditaires. La reconnaissance des pièces lui étant attribuables repose en grande partie sur les procédés décrits dans son *Traité de l'orfèvrerie* : assemblage méthodique, fonte précise, ciselure en ronde-bosse ou en bas-relief. Les éléments ornementaux (figures allégoriques, motifs grotesques, animaux stylisés) offrent des pistes pour l'analyse comparative, sans toutefois suffire à une attribution formelle. Parmi les œuvres d'orfèvrerie attribuées à Benvenuto Cellini, Eugène Plon en valide plusieurs avec prudence mais conviction, en s'appuyant sur des éléments stylistiques, des témoignages ou des concordances historiques. Il retient ainsi l'attribution de l'aiguière et du plateau conservés par Lord Cowper, exposés au South Kensington Museum puis au château de Panshanger : J. C. Robinson les avait déjà identifiés comme œuvres de Cellini, et Plon confirme ce jugement en raison de leur parenté stylistique avec d'autres pièces de l'orfèvre, ainsi que de leur datation correspondant au milieu du XVI^{ème} siècle italien. Il accorde également une attribution quasi certaine à deux coupes aujourd'hui disparues de la Galerie des Gemmes à Florence, sur la foi du témoignage de M. Labarte. D'autres objets, comme un vase et quatre coupes de la Galerie d'Apollon au Louvre, sont reconnus par Plon, Barbet de Jouy et Philippe Burty comme relevant de l'époque de François Ier et de la manière de Cellini. Le bassin du baron Pepoli, conservé à Trapani, est également jugé compatible avec le style de l'orfèvre, tant par la composition des sujets que par l'ornementation ; Plon rappelle que Cellini, lié aux comtes de la Mirandole, aurait très bien pu travailler pour Claudia à Rome. La coupe aux devises de Henri II, conservée aux Offices, pourrait avoir été réalisée par Cellini ou par ses élèves après son départ, bien qu'une attribution à un orfèvre français ne soit pas exclue en raison du mariage du dauphin et de Catherine en 1533. La couverture de missel exposée au South Kensington Museum en 1872 ne dispose d'aucun document d'authenticité, mais son style italien du milieu du XVI^{ème} siècle ne contredit pas la tradition qui l'attribue à Cellini ; elle aurait été destinée à Marguerite, sœur de François Ier, ou à Marguerite de France, épouse du duc de Berry puis du duc de Savoie, deux figures évoquées dans la *Vita*. Enfin, la paix de l'argenterie des Médicis, conservée au Palais Pitti à Florence, pourrait relever de l'entourage de Cellini, étant florentine, contemporaine et conservée dans la chapelle Médicis après Cosme Ier ; toutefois, son cadre est vraisemblablement d'origine flamande. Parmi les nombreuses œuvres d'orfèvrerie que la tradition ou certains collectionneurs avaient attribuées à Benvenuto Cellini, Eugène Plon rejette fermement un grand

nombre d'entre elles, en s'appuyant sur l'absence de documents, des incohérences stylistiques ou des erreurs de datation. Il écarte ainsi des pièces comme la salière du prince Rospigliosi (Lamporecchio), le bassin et l'aiguière de Lercaro (Modène), ou encore le bassin de Santa Barbara (disparu), malgré leur prestige ou leur association à Cellini dans la mémoire familiale ou régionale. De même, des œuvres majeures conservées dans des musées européens — telles que le vase de cristal de roche du Kunstgewerbemuseum de Berlin, le plat de cristal de roche de Florence, la paix du prince Borghese (Rome), ou encore la Déposition du Christ du Dôme de Milan — sont exclues du corpus cellinien, parfois réattribuées à d'autres orfèvres comme Valerio Vicentino, Leone Leoni, ou des élèves de Cellini tels que Manno. Plon écarte également de nombreuses œuvres conservées au Vatican, au Louvre, à Munich, à Windsor, à Naples, à Dresde, à Gênes ou à Londres, notamment plusieurs reliquaires, paix, vases, coffrets, aiguières, chandeliers, nautes et pièces en cristal ou corne, souvent attribués à tort à Cellini. Certaines de ces pièces sont identifiées comme allemandes, flamandes, hollandaises ou italiennes du XVI^e siècle, mais rien ne permet de les relier à Cellini ; d'autres appartiennent même au XVII^e ou XVIII^e siècle, rendant toute attribution anachronique (comme le coffret de la confession de Saint-Pierre ou le plat du combat des Amazones). Dans plusieurs cas, Plon souligne que les poinçons, les blasons, ou les sources iconographiques internes contredisent les attributions, comme pour la coupe du mariage des Médicis, les flacons de l'argenterie du Palais Pitti ou encore l'aiguière du palais Durazzo. Il insiste également sur l'importance d'une méthode critique rigoureuse, basée sur l'étude des provenances, des inscriptions, et des éléments stylistiques comparés, pour éviter les erreurs d'interprétation fondées sur la seule notoriété du nom de Cellini.

L'activité de Cellini dans le domaine numismatique est l'objet d'un examen critique approfondi. Plon distingue les médailles et monnaies dont la paternité est avérée de celles qui lui ont été attribuées sans fondement solide. Les premiers travaux de Cellini en tant que médailleur remonteraient, selon sa *Vita*, à l'année 1530, une datation retenue notamment par Julius Friedländer⁵⁰. Toutefois, des documents exhumés par l'abbé Ciabatti, Munz et Bertolotti contredisent cette chronologie⁵¹. Eugène Plon, s'appuyant sur ces sources archivistiques, confirme que les premières interventions de Cellini dans le domaine de la médaille à Rome doivent être situées dès 1529, dans le contexte de la frappe de monnaies pontificales. Bien que certaines médailles représentant des figures contemporaines de Cellini méritent une analyse plus nuancée, plusieurs attributions ont déjà été invalidées par la comparaison des styles ou des techniques, à l'image des médailles de Benedetto Varchi, dont le traitement semble incompatible avec celui du maître florentin. Parmi les ouvrages relatifs aux médailles et monnaies, Eugène Plon valide l'attribution à Cellini pour deux pièces. La première est la médaille d'Alexandre de Médicis, dont il reconnaît pleinement la paternité. La seconde, représentant le cardinal Hippolyte d'Este, fait l'objet d'une attribution jugée possible par Plon, en raison des liens étroits entre Cellini et le cardinal, ainsi que de la présence attestée de l'orfèvre à Ferrare à cette période, selon un document rapporté par le marquis Campori. En revanche, Eugène Plon invalide ou, à tout le moins, émet des réserves sur plusieurs médailles traditionnellement attribuées à Cellini. La médaille du cardinal Bembo, bien que soutenue par Friedlaender et Armand comme œuvre de Cellini, est rejetée par Plon, qui

⁵⁰ FRIEDLÄNDER Julius, *Münzen und Medaillen des Benvenuto Cellini*, Berlin, 1855

⁵¹ Pour les archives étudiées par l'abbé Ciabatti et Munz : *Archivio del convento di Santa Maria Novella di Firenze*, libri Spe. di papa Clément VII, ms. 329, daté de l'année 1528, sous le titre « Donativi ». Pour le document étudié par Bertolotti (Mémoire sur Cellini) : pièce de comptabilité In : PLON Eugène, *op. cit.*

souligne une incohérence chronologique (Bembo nommé cardinal en 1538, après le passage de Cellini à Padoue), ainsi qu'un manque de ressemblance avec les descriptions figurant dans les écrits de l'orfèvre. Si certains traits – comme la barbe longue – rappellent les codes esthétiques celliniens, d'autres hypothèses d'attribution ont été formulées, notamment à Valerio Belli (Arneth, Abbé Guido Ciabatti), ou à Leone Leoni, ce qui montre la complexité du dossier et les limites d'une lecture strictement positiviste fondée sur des sources contradictoires. Une autre médaille du cardinal d'Este, annoncée comme conservée à Milan (selon Litta), ne peut être vérifiée, aucune pièce correspondante n'étant localisée. La médaille du cardinal Jean de Lorraine, attribuée à Cellini par Friedlaender et Armand, est également écartée par Plon, qui estime que le style manque de cette vitalité expressive propre aux œuvres de l'orfèvre. La médaille de Bindo Altoviti, bien que justifiée par les relations étroites entre Cellini et le banquier florentin, est probablement due à Michelangelo ou Leone Leoni, selon d'autres sources comme Moreni. Enfin, les deux médailles représentant Benedetto Varchi, malgré l'amitié qui liait le poète à Cellini, ne lui sont pas attribuées : elles portent le monogramme « DP », identifié comme celui de Domenico Poggini, orfèvre florentin actif dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle.

Contrairement aux objets d'orfèvrerie ou aux monnaies, les sculptures de Cellini peuvent, pour certaines, être identifiées avec une relative certitude grâce aux témoignages de l'artiste lui-même. Plon rappelle que les grandes œuvres ; le *Persée* (1554), le *buste de Cosme Ier* (148), le *Christ en croix* (entre 1556 et 1562) sont décrites en détail dans les Mémoires et bien documentées. En revanche, les attributions tardives de sculptures anonymes doivent être envisagées avec la plus grande prudence. Plon insiste sur la lourdeur des techniques de la sculpture en bronze ou en marbre, qui impliquent des durées d'exécution longues, des équipes spécialisées et une forte visibilité institutionnelle. Il est donc improbable que Cellini ait réalisé des œuvres sculptées majeures sans les mentionner. Quelques modèles ou ébauches en cire ou en plâtre peuvent être rattachés à son atelier, mais la plupart des attributions supplémentaires relèvent de la spéculation, surtout en l'absence de preuves matérielles ou de sources écrites. Parmi les sculptures attribuées à Benvenuto Cellini et reconnues comme telles par Eugène Plon, deux œuvres majeures retiennent l'attention. La première est le célèbre *Persée* en bronze, conservé au musée national de Florence, dont l'attribution est confirmée malgré l'absence de document formel, Plon considérant qu'en l'absence de cette œuvre dans le Corpus, il faudrait supposer une imitation contemporaine, ce qui paraît hautement improbable. Il évoque par ailleurs la possibilité d'une composition intermédiaire de Cellini servant d'étape dans le travail de fonte de la statue. La seconde est une figurine de *Persée* en bronze, issue de la collection du baron Charles Davillier à Paris, dont l'attribution est également validée, bien qu'aucune source écrite ne la mentionne. Plon en souligne les qualités remarquables : richesse des accessoires, finesse du détail, élégance précieuse de l'exécution — autant d'éléments qui, loin d'alourdir l'ensemble, concourent à sa grâce. Il y voit l'expression d'un Cellini pleinement maître de son art dans les ouvrages de petit format, plus encore que dans la statuaire monumentale, à laquelle il fut parfois contraint. En revanche, Eugène Plon refuse l'attribution à Cellini pour plusieurs sculptures qui lui avaient été associées. Le buste du marquis del Vasto, conservé à Naples, est écarté en raison d'une discordance historique : Cellini ne débute la sculpture qu'après son installation en France, ce qui rend l'attribution improbable ; Plon évoque plutôt les noms de Leone Leoni ou de Cesare da Bagno. Une tête d'homme en terre cuite, appartenant au cabinet de M. Dury Fortnum à Stanmore, est également exclue, et rapprochée de l'œuvre de Bandinelli ou de Baccio. Divers ouvrages en bronze, non

précisément localisés, sont jugés postérieurs et identifiés comme des productions vénitiennes du XVII^e siècle. Quant aux sculptures en ivoire du musée de Dresde, Plon les rejette en rappelant que le travail de l'ivoire, à cette époque, relevait d'un métier spécifique, souvent dédié à la reproduction des maîtres italiens, et qu'aucun élément n'indique la participation de Cellini dans ce domaine, comme l'avait déjà noté M. Labarte. Enfin, à propos des cires peintes, Plon souligne que Cellini ne les mentionne pas dans ses écrits, ce qui n'exclut pas totalement son intervention – de nombreux artistes s'y étant essayés – mais aucune documentation ne vient confirmer une telle pratique dans son œuvre.

La participation de Cellini à la fabrication d'armes et d'armures reste marginale selon Plon. Seuls quelques objets (poignées de poignards ornées, lames décorées) peuvent lui être associés avec un degré raisonnable de vraisemblance. Dans la *Vita*, il décrit une technique d'incrustation d'or dans l'acier, inspirée de traditions orientales, qu'il appliquait aux armes courtes. Ces procédés, bien qu'originaux, ne relèvent ni du damasquinage traditionnel ni des grandes productions armurières. Plon écarte donc l'hypothèse d'une activité soutenue de Cellini dans ce domaine. Aucune source ne mentionne la réalisation d'armures complètes, de casques ou de boucliers et les ateliers spécialisés de Milan, Augsbourg ou Nuremberg sont bien mieux équipés pour ce type de production. Si certaines pièces décoratives lui ont été attribuées, Plon considère qu'elles relèvent plus de l'influence stylistique que de l'intervention directe. Pour les armes et armures, Plon admet l'attribution à Cellini pour deux pièces, ou du moins ne s'y oppose pas. Il s'agit tout d'abord d'un stylet, conservé dans la collection du chevalier V. Funghini à Arezzo et présenté à l'Exposition d'art antique de la Société Donatello à Florence en 1881. L'élégance du dessin, la tradition familiale de transmission et le souvenir d'une attribution ancienne renforcent la plausibilité de l'œuvre, que Plon ne confirme pas explicitement mais ne conteste pas. La seconde pièce est une serrure accompagnée de sa clef en fer ciselé, appartenant à la comtesse Potocka à Wilanów, près de Varsovie. Cette attribution, validée dès 1818 par Sebastiano Campi, n'est pas non plus remise en cause par Plon. Plon refuse l'attribution à Cellini pour plusieurs armes et pièces d'armurerie qui lui avaient été associées, souvent sur la base de traditions ou d'hypothèses anciennes non étayées. L'épée dite du comte de Lannoy, conservée au musée d'Artillerie à Paris, est reconnue comme un bel ouvrage italien du XVI^e siècle, mais sans aucun lien documenté avec Cellini. L'épée de Charles-Quint, conservée à Ambras (Vienne), est écartée par Arneth et Plon, qui y voient un travail milanais signé Antonio Piccinino et son fils, sans rapport avec Cellini. De même, l'épée et le poignard d'Alexandre Farnèse, au musée de Naples, sont rejetés, Plon les attribuant plutôt à Lucio Piccinino, orfèvre actif auprès du duc de Parme. Une poignée d'épée de l'Armeria de Turin, bien que datée du XVI^e siècle et proche de l'école de Michel-Ange, ne repose sur aucun fondement permettant de la rattacher à Cellini. L'épée de John Hampden, conservée à Windsor, est considérée comme une œuvre d'un serrurier français ou d'un armurier, et l'épée exposée à Munich en 1875 (musée de Cassel) est attribuée à Hans Muelich, dont le dessin original est conservé au musée national bavarois. Le célèbre bouclier de Windsor, exposé en 1862 puis installé à St George's Hall, ne peut être de Cellini selon Plon : offert à Henri VIII lors du Camp du Drap d'Or en 1520, il serait antérieur à l'activité de l'artiste et correspond à une production milanaise de la seconde moitié du siècle. Le bouclier de l'Armeria de Turin est également une œuvre milanaise, datable du milieu du XVI^e siècle, sans lien avec Cellini, tout comme le bouclier de l'Armeria de Madrid, pour lequel Plon ne se prononce pas, en évoquant toutefois un armurier lombard, peut-être milanais, en raison de la technique de damasquinure. Le casque et le bouclier du Bargello à Florence sont

exclus du corpus : Plon rejette l'interprétation du symbole de la salamandre comme référence à François Ier, la rattachant plutôt aux Médicis. Suivant les travaux de Milanese et Angelucci, il propose des noms comme Gasparo Mola. Le bouclier de Charles-Quint (château de Skokloster) est attribué à la famille milanaise des Negroli, en l'absence de tout document en faveur de Cellini. L'armure de Charles IX de Suède, datée de 1609, est incompatible avec la chronologie, Cellini étant mort en 1570 ; il s'agirait d'un travail germanique imitant l'art italien. L'armure de François Ier, jadis dans la collection Horace Walpole, est également rejetée : Cellini n'ayant jamais réalisé ce type d'objet, l'œuvre est attribuée à Filippo Negroli, selon Labarte et Vasari. Le hausse-col de la collection Léopold Double, typique du XVII^{ème} siècle, est incompatible avec la période d'activité de Cellini. Enfin, la clef de la famille Strozzi, exposée en 1878 au Trocadéro par le baron Adolphe de Rothschild, bien que longtemps attribuée à Cellini, est selon Eugène Piot et Plon l'œuvre d'un artisan français de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle.

Enfin, Plon aborde la pratique du dessin, essentielle dans la formation et le travail de Cellini. L'artiste, dès son apprentissage, copie les œuvres de Michel-Ange, Masaccio ou Raphaël, tout en affirmant très tôt son autonomie créatrice. Il rejette les modèles imposés, préférant créer ses propres compositions, ce que confirment les témoignages contemporains ⁵². Cellini produit de nombreux dessins, tant comme études personnelles que comme modèles pour ses assistants. Dans ses écrits, Cellini indique qu'en 1540, il vend 300 dessins au cardinal de Ravenne et en 1544, il déplore la perte de ses carnets lors de son départ de Paris. Malgré ces indices, presque aucun dessin ne nous est parvenu. Les quelques œuvres conservées, dans les collections de Vienne, Munich, ou au Louvre, sont d'attribution incertaine. Seul un croquis préparatoire au *Persée* présente une cohérence avec une œuvre connue. Plon conclut que l'immense majorité de la production graphique de Cellini a été perdue ou réattribuée, rendant toute tentative de reconstitution particulièrement délicate. Pour les dessins attribués à Cellini, Plon en retient plusieurs comme plausibles ou fondés. Le dessin du buste d'un Farnèse, conservé dans la collection du marquis de Chennevières, présente des similitudes avec d'autres tracés de l'artiste et une inscription manuscrite qui pourrait correspondre à son écriture, ce qui conduit Plon à valider l'attribution, tout en reconnaissant la possibilité d'autres auteurs. Le dessin représentant Apollon, conservé à la galerie royale de Munich, est considéré comme une attribution possible en raison de son style, proche de l'école de Michel-Ange, et de certains détails évoquant le Persée. Un dessin de salière, conservé à la Galerie des Offices à Florence, est également retenu comme une attribution envisageable, ce qui engagerait aussi les dessins similaires conservés au South Kensington Museum. La feuille figurant Hercule et Antée, à la bibliothèque des Beaux-Arts de Paris, est considérée comme une œuvre possible de Cellini, certains spécialistes y retrouvant des caractéristiques de son trait, mêlées à des éléments de l'influence de Bandinelli. Enfin, un croquis du Persée, appartenant à M. Alessandro Castellani et exposé à Paris en 1879, est présenté comme un projet préparatoire probable pour la réalisation de la statue. En revanche, Plon ne retient pas plusieurs attributions proposées à Cellini pour certains dessins. Une page de croquis, issue de la collection His de La Salle et exposée au Musée des Arts décoratifs en 1880, avait été attribuée à Cellini par son propriétaire et acceptée par de nombreux spécialistes ; Plon rejette cette attribution au profit de Perino del Vaga, bien qu'aucune preuve décisive ne vienne confirmer l'un ou l'autre nom. Le médaillon de l'Ordre de Saint-Michel, provenant de la collection du marquis de Valori, ne permet

⁵² VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550 ; rééd. amplifiée : Florence, Filippo et Iacopo Giunti, 1568

pas de trancher : Plon juge l'attribution indécidable. Pour les modèles de casques, exposés à la Galerie des Offices lors de l'exposition de l'Art antique à Florence en 1880, il ne se prononce pas non plus, évoquant une origine possible allemande, italienne ou française. Le dessin d'une tasse, de la collection Santarelli, est écarté en raison d'une incompatibilité chronologique, Cellini étant déjà décédé à la date supposée de réalisation. Enfin, le dessin d'un vase en forme de nef, également conservé dans la collection Santarelli et exposé lors de la même manifestation, est attribué avec certitude par Plon, ainsi que par Georges Duplessis, à Hans Hirtz de Wurtzbourg, actif à Nuremberg dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle.

I. C. 2. De l'artisanat à l'art...

L'analyse des caractéristiques techniques des œuvres de Benvenuto Cellini constitue un levier essentiel pour appréhender concrètement l'étendue de ses compétences artisanales, telles qu'elles furent documentées et reconnues par certains spécialistes du XIX^{ème} siècle. Selon Eugène Plon ⁵³, Benvenuto Cellini s'est illustré, tout au long de sa carrière, par un engagement constant dans l'art de l'orfèvrerie et de la joaillerie. Dès ses années de formation, il se distingue par la réalisation d'ouvrages en or fin, de montures de pierres précieuses et de pièces ciselées, témoignant d'une précision remarquable. Ce savoir-faire, salué par ses contemporains tels que Giorgio Vasari et Benedetto Varchi ⁵⁴, s'inscrit dans une tradition prestigieuse, à une époque où l'Italie comptait encore parmi ses rangs des orfèvres de renom, tels que Lorenzo Ghiberti, Amerigo ou Antonio del Pollaiuolo. À Rome, cette tradition se perpétue avec des artisans travaillant d'après les dessins de Raphaël et Michel-Ange. La production de Cellini dans ce domaine se révèle abondante et diversifiée, incluant des œuvres exécutées de sa main comme celles réalisées par ses élèves sous sa supervision. Même lorsqu'il se tourne progressivement vers la sculpture et la gravure de médailles à Rome, il continue de répondre à d'importantes commandes joaillières, en particulier pour le compte de l'aristocratie et du haut clergé, comme en atteste l'inventaire établi lors de son incarcération. À Paris, bien qu'il se consacre davantage à la statuaire, il reçoit encore des demandes dans ce domaine. À Florence, il exprime parfois son agacement face à des commandes jugées frivoles imposées par la duchesse Éléonore, mais s'y prête néanmoins avec un plaisir manifeste à certaines occasions. Son œuvre joaillière inclut des pièces d'exception, mentionnées tant dans les archives que dans ses propres écrits. Parmi elles figurent des fermoirs de ceinture, des montures de pierres précieuses, des médailles comme Léda et le Cygne ou Hercule et le lion de Némée, ainsi que des bijoux prestigieux destinés au pape Paul III et à la noblesse italienne. L'attrait profond que Cellini éprouve pour l'orfèvrerie transparaît dans l'enthousiasme avec lequel il évoque cet art, qu'il perçoit comme une synthèse du luxe et du raffinement technique. À travers cette passion affirmée, se dessine le rôle déterminant qu'il a joué dans le renouveau de la joaillerie à la Renaissance.

⁵³ PLON Eugène, *op.cit.*

⁵⁴ VASARI Giorgio, *Op. cit.*

VARCHI Benedetto, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori et scultori sopra la quistione sopradetta*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549

Dans son étude sur l'œuvre de Benvenuto Cellini, Eugène Plon insiste sur la place centrale de l'orfèvrerie dans le panorama artistique de la Renaissance. Loin d'être reléguée au rang d'art mineur, cette discipline était alors pratiquée par des maîtres d'exception, qui ne la considéraient en rien inférieure à la peinture ou à la sculpture. Il souligne ainsi la double vocation de l'orfèvrerie : à la fois activité lucrative et champ d'apprentissage permettant aux artistes de développer une virtuosité dans le dessin et la composition en relief sur de petites surfaces, préalable aux entreprises monumentales. L'orfèvre de la Renaissance devait, selon Plon, posséder une polyvalence remarquable. Il devait être architecte lorsqu'il concevait des tabernacles, coffrets ou vases ; sculpteur lorsqu'il exécutait des ornements en relief ou des figures en ronde-bosse ; peintre enfin, lorsqu'il associait émail translucide, pierres précieuses et métaux colorés afin d'enrichir ses compositions. L'adage de Vasari rapporté par Plon selon lequel « *celui-là n'était pas tenu pour bon orfèvre, qui n'était pas bon dessinateur et qui ne savait pas bien travailler en relief* » ⁵⁵ illustre l'exigence technique de cette profession, en particulier dans le modelage précis du relief. Cette complexité s'explique également par la fonction sociale et symbolique de l'orfèvrerie : les objets produits servaient à orner autels et instruments liturgiques, mais aussi à incarner le pouvoir à travers les sceptres, couronnes et regalia. Le faste des cours européennes, notamment dans l'Italie morcelée politiquement, favorisa une multiplication des commandes princières et ecclésiastiques, stimulant ainsi une production florissante entre les XVe et XVIème siècles. Des centres majeurs comme Rome, Milan, Venise et Florence devinrent alors les foyers d'une orfèvrerie à la fois somptueuse et novatrice. C'est dans ce contexte que Cellini s'impose comme une figure décisive. Il contribue activement à la transition stylistique qui conduit l'orfèvrerie à s'émanciper des rigidités gothiques pour adopter des formes plus libres, parfois inspirées de l'Antiquité païenne, y compris dans les objets liturgiques. Son nom reste ainsi indissociable de cette évolution, au point que de nombreuses œuvres de cette période lui furent par la suite attribuées, qu'il les ait mentionnées ou non dans ses écrits. Plon établit une liste significative d'œuvres documentées de Cellini ou issues de son atelier, certaines étant authentifiées par des sources historiques. Cette production comprend notamment des salières d'or, des chandeliers, des aiguères commandées par l'évêque de Salamanque, ainsi que des vases précieux destinés à des cardinaux tels que Sibo, Cornaro et Ridolfi. Il réalisa également plusieurs objets liturgiques, dont un reliquaire pour Mantoue et un calice pour le pape Clément VII. Son savoir-faire fut aussi sollicité par des souverains européens : un livre d'heures pour Charles Quint, des pièces pour François Ier, ou encore une statue en argent représentant Jupiter. D'autres objets, plus délicats, comme des figurines en or, des gobelets et des vases ciselés, témoignent de son habileté à concilier finesse ornementale et richesse matérielle. Enfin, l'inventaire de sa boutique romaine, daté du 23 octobre 1538, atteste de l'ampleur et de la diversité de sa production, mêlant œuvres de prestige et pièces décoratives de grande valeur. À travers cette démonstration, Plon met en lumière non seulement l'excellence technique de Cellini, mais aussi son rôle majeur dans l'épanouissement de l'orfèvrerie renaissante, qu'il contribua à élever au rang d'art total, à la croisée des disciplines ⁵⁶.

⁵⁵ Traduction proposée par Plon pour citation de VASARI Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, éd. Gaetano Milanesi, t. IV, Florence, 1878, p.135 ; In : PLON Eugène, *op. cit.*, Section 2 « Recherches sur son oeuvre », Chap. 2 « L'orfèvrerie », p.151

⁵⁶ Plon est sans doute l'un des premiers, à cette époque, à s'intéresser, avec autant de précision, au domaine des arts décoratifs.

Parmi les nombreuses compétences que Benvenuto Cellini développa au cours de sa carrière, la gravure des sceaux occupe une place singulière. Eugène Plon met en évidence l'intérêt particulier que l'artiste porta à cette spécialité, dans laquelle il chercha explicitement à rivaliser avec Lautizio de Pérouse, réputé à Rome pour la qualité de ses sceaux cardinalices, rémunérés cent écus l'unité. Bien que relevant d'un registre technique distinct de l'orfèvrerie traditionnelle, la gravure des sceaux fut abordée par Cellini avec la même exigence de perfection et une rigueur méthodique remarquable. Dès 1525, l'artiste entreprend la réalisation de sceaux pour plusieurs prélats — sans toutefois en nommer les destinataires. Ces œuvres, généralement exécutées en argent, mesuraient environ la taille de la main d'un enfant de dix ans et adoptaient une forme caractéristique en amande. Chaque sceau représentait les armoiries de son commanditaire, enrichies de compositions symboliques reflétant son statut ou ses fonctions. Dans une recherche constante d'équilibre et de raffinement, Cellini ornait également les manches des sceaux de figures en ronde-bosse — animaux, allégories ou emblèmes — en lien avec les devises ou les titres des détenteurs. Plon insiste sur la valeur de cette activité dans la trajectoire artistique de Cellini, en rappelant que celui-ci consacre plusieurs passages de son *Traité de l'orfèvrerie*⁵⁷ aux procédés techniques de gravure, tant ceux de Lautizio que les siens. Malheureusement, la quasi-totalité de ces sceaux semble aujourd'hui perdue et l'absence de descriptions précises dans les sources contemporaines complique toute tentative d'identification formelle. Néanmoins, deux exemplaires exécutés quelques années plus tard ont pu être retrouvés par Plon suite à des recherches documentaires approfondies : l'un réalisé pour le cardinal de Mantoue, Hercule de Gonzague, l'autre pour le cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este. Cellini en fournit lui-même une description suffisamment détaillée pour permettre l'identification des empreintes conservées. Un autre sceau important lui est également attribué : celui de la fabrique de Saint-Pierre de Rome, mentionné dans un document inédit qui atteste de sa participation à sa gravure. Ces œuvres révèlent non seulement l'étendue de la virtuosité de Cellini dans un domaine hautement technique, mais aussi sa capacité à satisfaire les commandes des plus hautes sphères ecclésiastiques et politiques de son temps. Elles témoignent, enfin, de l'ambition de l'artiste à exceller dans des registres variés de la création sur métal, où la finesse de l'exécution ne cède en rien à la complexité du support.

L'étude de Plon met également en lumière l'apport décisif de Cellini à l'art de la gravure monétaire et médallistique, domaine dans lequel il parvint à rivaliser avec les plus grands praticiens de son temps. Formé à l'orfèvrerie, Cellini s'intéressa de près aux techniques de gravure sur acier utilisées pour la fabrication des coins servant à frapper les monnaies et les médailles. Il observa attentivement les procédés en usage et s'inspira des méthodes développées par des artistes expérimentés dans ce champ spécifique. Sa maîtrise fut rapidement reconnue lorsque le pape Clément VII, impressionné par un bouton de chape qu'il avait ciselé, lui confia la gravure des coins monétaires. Bien que Cellini n'eût jamais exercé cette spécialité auparavant, il releva le défi avec assurance, fort de ses observations et de sa confiance en ses compétences de graveur. Ses Mémoires datent cette nomination de 1530 ; toutefois, un document conservé aux archives du couvent de Santa Maria Novella à Florence atteste qu'il fut en réalité engagé dès le 12 juin 1529 et rémunéré comme maître pour la réalisation de ses premières matrices. Son service auprès de la monnaie pontificale s'étend du 17 juin 1529 au 17 janvier 1534. À l'issue de cette période, bien que Paul III admirât son travail, il ne le

⁵⁷ CELLINI Benvenuto, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, op. cit.

confirma pas dans ses fonctions. En 1535, Cellini reçoit une nouvelle commande : Alexandre de Médicis lui confie la gravure des coins des pièces de cent réaux. Toutefois, l'artiste se plaint alors d'être injustement mis en concurrence avec Bastiano da Sangallo, qu'il jugeait techniquement inférieur. La qualité de ses productions fut saluée par Vasari ⁵⁸, qui affirme que jamais Rome n'avait produit de monnaies plus belles que celles exécutées sous la direction de Cellini. Après la mort de Clément VII, de retour à Florence, Cellini poursuit ses travaux de gravure monétaire. Il y réalise notamment des pièces à l'effigie d'Alexandre de Médicis, exécutées avec un soin tel qu'elles furent ultérieurement conservées comme des médailles antiques. Contrairement à nombre de médailleurs italiens du XVe siècle, qui privilégiaient la fonte pour la réalisation de leurs œuvres, Cellini opta pour la gravure sur coin et la frappe, comme il l'explique dans son *Traité de l'orfèvrerie* ⁵⁹. Il y décrit avec minutie les techniques de gravure des matrices destinées tant aux monnaies qu'aux médailles, en prenant pour exemple deux pièces réalisées pour Clément VII, de 39 mm de diamètre. Il omet cependant de traiter la technique de la fonte, pourtant répandue chez ses contemporains, sans doute parce qu'il la considérait comme acquise de tous. Dans une perspective complémentaire, Plon s'appuie sur les recherches numismatiques les plus récentes, notamment celles de Friedländer, Joseph Arneth ainsi que sur le catalogue d'Alfred Armand ⁶⁰ afin de compléter les lacunes laissées par Cellini lui-même. Cette approche permet d'établir une typologie des monnaies et médailles attribuées à l'artiste, selon leur chronologie et leur sujet. Parmi les productions les plus remarquables, on relève les doubles d'or frappés pour le pape Clément VII, des pièces d'argent de deux carlins à son effigie, plusieurs médailles portant le nom de l'artiste, ainsi que des écus d'or réalisés sous le pontificat de Paul III. À Florence, il exécute des monnaies pour Alexandre de Médicis, telles que des pièces d'un jules d'argent et des demi-jules, ainsi que des médailles armoriées. Il réalise également des médailles pour des figures éminentes telles que François Ier, Hercule de Gonzague, duc de Ferrare et d'autres dignitaires, dont certaines sont recensées dans l'inventaire de sa boutique romaine dressé en 1538. Par cette analyse, Plon met en lumière la contribution qu'il juge déterminante de Cellini à l'évolution de la numismatique renaissante. L'artiste y allie une rigueur technique exceptionnelle, une finesse graphique remarquable et un goût prononcé pour l'ornementation, conférant à ses œuvres une place singulière dans l'histoire de la gravure sur métal.

L'œuvre de Benvenuto Cellini témoigne d'une transition progressive de l'orfèvrerie vers la sculpture, transition largement influencée par la figure tutélaire de Michel-Ange. Ce dernier, par son exemple et ses commentaires, incita nombre d'orfèvres florentins à s'orienter vers la sculpture monumentale. Selon Plon, une remarque prononcée en 1528 par Michel-Ange au sujet de l'Hercule déchirant la gueule du lion réalisé par Girolamo Marretti à Florence, aurait marqué profondément Cellini. Michel-Ange aurait affirmé que cette œuvre aurait pu susciter l'admiration si elle avait été exécutée en marbre ou en bronze, suggérant ainsi les potentialités expressives des matériaux durables pour des compositions de grande envergure. Néanmoins, les circonstances ne permirent pas à Cellini de se consacrer immédiatement à la sculpture. Si l'on a longtemps

⁵⁸ VASARI Giorgio, *op. cit.*

⁵⁹ CELLINI Benvenuto, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, *op. cit.*

⁶⁰ FRIEDLÄNDER, *op. cit.*

ARNETH Joseph Calasanza von, *Die Cinque-Cento-Kameen und Arbeiten des Benvenuto Cellini und seiner Zeitgenossen*, Wien, 1858

ARMAND Alfred, *Les Médailleurs italiens des XVème et XVIème siècles*, Plon et Cie, Paris, 1879 et 1883, suppléments en 1887

cru que son intérêt pour cet art ne s'était manifesté qu'à son arrivée en France, des documents comptables issus de la cour du cardinal de Ferrare présentés par Plon révèlent que ses premières tentatives remontent à un séjour à Ferrare, après sa libération du château Saint-Ange. Il y modèle notamment une tête de prélat, conçue en vue d'une fonte en bronze. Lorsqu'il s'installe en France, Cellini entreprend simultanément plusieurs projets sculpturaux : une statue de Jupiter, un buste de Jules César et une tête de femme. Cependant, des désaccords techniques avec les ouvriers français au sujet des méthodes de fonte entraînent l'échec du projet principal. Les deux autres sont menés à bien. L'artiste en conclut alors que les fondeurs français sont techniquement en retard sur leurs homologues italiens. Toutefois, cette hypothèse est rapidement invalidée par la qualité des fontes antiques exécutées peu après à Fontainebleau par des artistes comme le Primatice et Pierre Bontemps. Une fois officiellement mandaté par François Ier pour la réalisation du relief colossal de *La Nymphe de Fontainebleau* et d'autres sculptures, Cellini bénéficie d'un appui logistique conséquent, avec la possibilité d'engager librement ses collaborateurs. Ce soutien contraste avec l'accueil réservé à son retour à Florence, où il se heurte à l'hostilité de Cosme Ier de Médicis, qu'il présente comme influencé par son rival Baccio Bandinelli. Ce dernier, pour discréditer Cellini, soutient qu'un orfèvre ne saurait réussir dans le domaine de la sculpture monumentale. Privé d'un véritable soutien financier, l'artiste doit alors achever la réalisation de son *Persée* (1554) presque entièrement à ses frais, assisté d'un seul ouvrier qu'il forme lui-même. La fonte de cette œuvre majeure, minutieusement décrite dans ses Mémoires, constitue un épisode dramatique. Alors qu'un problème technique menace de ruiner la coulée (le métal s'étant accumulé en masse solide) Cellini, fiévreux et exténué, fait preuve, selon Plon, d'un sang-froid et d'une inventivité remarquables. Dans un geste désespéré, il jette toute sa vaisselle d'étain dans le fourneau, parvenant ainsi à fluidifier le bronze et à sauver l'opération, malgré un incendie qui manque de ravager son atelier. *Le Persée vainqueur de Méduse*, installé sous la Loggia dei Lanzi en 1554, s'impose comme l'œuvre sculpturale la plus ambitieuse de Cellini. Commandée par Cosme de Médicis pour affirmer son autorité, cette statue en bronze représente Persée brandissant la tête tranchée de Méduse, dont le corps gît à ses pieds. D'un point de vue technique, Molinier ⁶¹ souligne que la fonte en une seule coulée constitue un exploit remarquable, surtout dans un contexte où la réussite d'une telle opération était largement mise en doute. Cellini nourrissait encore d'autres ambitions sculpturales, notamment un Neptune colossal qu'il envisageait de réaliser à partir d'un bloc de marbre initialement destiné à Bandinelli. Toutefois, il ne bénéficia jamais du soutien institutionnel accordé à ses concurrents, mieux introduits à la cour ducale. À la mort d'Henri II, Catherine de Médicis envisagea de le rappeler en France pour exécuter un monument funéraire en l'honneur du roi, mais les négociations échouèrent et le projet fut confié au Primatice et Germain Pilon. Si l'influence de Cellini sur la sculpture française demeure réelle, elle reste toutefois plus discrète que celle exercée par l'école de Fontainebleau. Plon dresse un inventaire des œuvres sculptées de Cellini, issues à la fois de ses écrits et de sources documentaires. Y figurent notamment le Buste du cardinal de Ferrare, le Buste de Jules César, la Nymphe de Fontainebleau (1542), plusieurs modèles de fontaines et de monuments funéraires, ainsi que des figures mythologiques comme Apollon et Hyacinthe (1540), Léda et le Cygne, *Persée tenant la tête de Méduse* (1554), ou encore Ganymède (vers 1558). S'ajoutent à cela les bustes de Cosme Ier de Médicis et de la duchesse Éléonore, un crucifix en marbre (1557) et divers bas-reliefs pour Santa Maria del Fiore. Cet ensemble témoigne du fait que Cellini, loin d'être un sculpteur occasionnel,

⁶¹ MOLINIER Emile, *Op. cit.*

consacra une part significative de son activité à cet art. Toutefois, le manque de reconnaissance officielle et de soutien financier limita considérablement l'envergure de son œuvre sculptée, en dépit de compétences techniques jugées indéniable par des spécialistes tels que Plon.

Contrairement à certains de ses contemporains, Benvenuto Cellini ne s'investit que très ponctuellement dans le domaine de l'architecture. Tandis que des figures comme Nanni Unghero, Niccolò de' Pericoli dit Il Tribolo, Jacopo Sansovino ou Giovan Battista del Tasso surent conjuguer leur pratique d'orfèvre ou de sculpteur à une véritable carrière architecturale, Cellini ne semble s'être aventuré dans cette discipline que de manière épisodique et souvent indirecte. Certaines réalisations mentionnées dans ses écrits et confirmées par des inventaires peuvent être rattachées à des projets à caractère architectural : ainsi en va-t-il d'un modèle de fontaine monumentale conçu pour le parc de Fontainebleau ou encore d'un monument funéraire commandé par le cardinal de Ravenne. Toutefois, il ne semble pas avoir dirigé l'exécution de ces œuvres en tant qu'architecte à part entière. Plon évoque également une possible implication de Cellini dans le domaine des fortifications militaires à l'époque de François Ier. Comme rapporté par Cellini dans sa *Vita*, le roi l'aurait consulté lors d'une menace impériale pesant sur Paris, alors que les troupes de Charles Quint, en 1544, avançaient jusqu'à Épernay et Château-Thierry. Dans ce contexte d'urgence, le dauphin mobilisa son armée pour défendre la capitale et François Ier ordonna le renforcement des fortifications des faubourgs de Montmartre, du Temple, de Saint-Antoine, de Saint-Jacques et de Saint-Michel. Néanmoins, l'amiral Claude d'Annebault, influencé par Madame d'Étampes, préféra confier cette mission à Girolamo Bellarmati, célèbre ingénieur et professeur de mathématiques, qui avait déjà dirigé les travaux de défense du port du Havre. Cellini fut ainsi écarté de ces opérations. Plus tard, durant le siège de Sienne par les troupes impériales et françaises (1554 – 1555), Cellini fut appelé à participer à la mise en défense de Florence. Toutefois, son tempérament indépendant et son aversion pour les travaux exécutés à partir de plans d'autrui suscitèrent de nouvelles tensions. À ses critiques à l'encontre des projets proposés par les ingénieurs officiels, Cosme Ier de Médicis répondit sèchement : « *Que tu fasses bien les figures, je te l'accorderai ; mais pour les choses de cette profession, j'entends que tu me le cèdes. Ainsi, observe le dessin que je t'ai donné.* »⁶² Malgré cette admonestation, Cellini parvint à faire accepter certaines de ses modifications, qu'il mit en œuvre non sans difficulté. Une altercation avec un capitaine de la garde dégénéra même au point qu'il dégaina son épée en pleine querelle. Bien qu'il ne soit pas reconnu comme architecte, Cellini manifesta un intérêt certain pour la théorie architecturale et la science de la perspective. Il rédigea un *Discours sur l'architecture*, publié au XVIII^{ème} siècle par l'abbé Jacopo Morelli⁶³. Dans ce texte, il exprimait le souhait de consacrer un traité entier à cette discipline et de mettre en lumière les principes développés par Léonard de Vinci dans un ouvrage de perspective dont il prétendait posséder un manuscrit. Ainsi, l'étude de Plon confirme que, bien que Cellini ait touché à l'architecture et à l'ingénierie militaire, il ne s'y engagea jamais pleinement. Ces domaines restèrent périphériques dans sa trajectoire, dominée avant tout par l'orfèvrerie et la sculpture, où il déploya ses capacités.

⁶² Extrait de la *Vita* de Cellini, In : PLON Eugène, *op. cit.*, p.240

⁶³ MORELLI Jacopo, *Discorso dell'Architettura* de Benvenuto Cellini, publié à partir d'un manuscrit de la Libreria Marciana de Venise, In : *I codici manoscritti volgari della Libreria Naniiana*, Venise, 1776

En dépit de la diversité de ses occupations, Benvenuto Cellini n'a laissé que peu de traces de son activité dans le domaine des armes et des objets réalisés en fer ou en acier. Comme le souligne Eugène Plon, les écrits de l'artiste comportent très peu de mentions à ce sujet et les sources documentaires disponibles ne permettent d'identifier qu'un nombre limité de pièces relevant de cette catégorie. Contrairement à d'autres orfèvres de son époque, qui firent de la fabrication d'armes de prestige un véritable champ d'expression artistique, Cellini semble avoir abordé cette pratique de manière plus marginale. Toutefois, certaines pièces en métal forgé et incrusté d'or, qui lui sont attribuées, attestent de la capacité de l'artiste à transposer ses capacités de ciseleur et de graveur à des matériaux bien plus résistants que l'or ou l'argent. Parmi ces objets, on recense notamment un poignard incrusté d'or, une escopette (arme à feu à canon lisse), un anneau et un miroir d'acier, ainsi qu'une autre dague, un poignard supplémentaire et une masse de cheveu-léger. Bien que peu nombreuses, ces réalisations témoignent, pour Plon, d'un haut niveau de maîtrise technique, révélant une attention constante portée à l'ornementation et au raffinement, même dans des objets à vocation militaire. Plon souligne que, dans ces œuvres, Cellini n'adopte pas une approche utilitaire, mais poursuit plutôt sa recherche habituelle de perfection esthétique. Il semble ainsi avoir appliqué aux métaux ferreux les mêmes principes décoratifs que dans ses créations d'orfèvrerie, alliant complexité du travail de surface et choix précieux des matériaux. En définitive, bien que cette facette de son œuvre reste marginale par rapport à ses contributions majeures en orfèvrerie, sculpture ou gravure, elle complète le portrait d'un artiste animé par une exigence constante d'excellence et de virtuosité, quel que soit le matériau travaillé ou l'usage de l'objet.

L'étude de l'œuvre de Benvenuto Cellini, telle qu'elle est restituée par Eugène Plon, révèle un artiste dont la maîtrise technique se manifeste dans la diversité des procédés employés, qu'il s'agisse de la ciselure de métaux précieux, de la gravure sur acier, de la fonte de grandes statues en bronze ou encore de l'ornementation d'armes et d'objets utilitaires ; preuve d'une grande polyvalence de l'artiste. Nombre de ses réalisations s'inscrivent dans une logique fonctionnelle, répondant à des usages précis (religieux, politiques ou militaires) qui rattachent son travail à la tradition de l'artisanat d'excellence. Toutefois, au-delà de cette fonctionnalité, Cellini poursuit une recherche constante de virtuosité technique et d'inventivité ornementale, conférant à chacune de ses œuvres une valeur esthétique affirmée. Cette quête du raffinement, du détail et de la beauté place son œuvre à la croisée de l'artisanat et des arts, dans un espace où l'exécution matérielle devient le vecteur d'une expression artistique à part entière. Dans le contexte du XVI^{ème} siècle, où la distinction entre art et artisanat n'est pas encore institutionnalisée comme elle le sera plus tard, Cellini incarne parfaitement cette figure hybride du créateur polyvalent. Son habileté manuelle, sa capacité à maîtriser les matériaux les plus variés et sa sensibilité esthétique le situent au cœur d'une Renaissance qui valorise autant l'invention que la maîtrise technique. C'est précisément cette polyvalence qui fascine les critiques du XIX^{ème} siècle, dont Eugène Plon, pour qui Cellini représente l'idéal de l'artiste-artisan. En lui, se conjuguent l'excellence du métier et l'ambition artistique, faisant de son œuvre un témoignage exemplaire de l'humanisme renaissant, où la main et l'esprit ne sont jamais dissociés.

I. C.3. Cellini : maître ou disciple ?

Figure singulière de la Renaissance italienne, Benvenuto Cellini suscite dès le XIX^{ème} siècle des interprétations contrastées qui révèlent la richesse et l'ambiguïté de sa place dans l'histoire de l'art : tandis qu'Eugène Plon, dans une lecture admirative, le présente comme l'incarnation de l'artiste-artisan, alliant maîtrise technique, autonomie créative et ambition esthétique, Émile Molinier, bien qu'héritier de ses travaux, s'en écarte partiellement en recontextualisant Cellini dans la Florence du XVI^{ème} siècle, où il apparaît non comme un maître fondateur, mais comme un disciple brillant, influencé par les figures majeures que furent Michel-Ange et Raphaël. Son apport à l'orfèvrerie et à la sculpture est certes significatif, mais il demeure un artiste parmi d'autres dans l'Italie du XVI^{ème} siècle, plutôt qu'une figure dominante. L'analyse de ses œuvres révèle une production variée et techniquement aboutie, mais dépourvue d'une singularité propre à un talent incontesté. Malgré son tempérament querelleur, Cellini bénéficie de la bienveillance de Clément VII, qui lui confie des commandes importantes. Il est nommé graveur officiel de la monnaie papale et réalise plusieurs pièces monétaires, telles que des doublons d'or et des carlins ornés de figures religieuses et pontificales. Cependant, la qualité artistique de ces productions reste débattue : pour Molinier, si elles surpassent techniquement les anciennes monnaies, elles demeurent inférieures à celles d'autres graveurs contemporains. Ce paradoxe est d'autant plus surprenant que Cellini excelle dans l'orfèvrerie, mais peine à s'adapter aux contraintes du monnayage. La paternité du reliquaire du Saint Sang, commandé à Cellini lorsqu'il travaille à Mantoue, a fait également l'objet de débats, mais les sources indiquent que l'original a disparu en 1848, volé par les troupes autrichiennes ⁶⁴. Un moulage en bronze et un dessin ancien portant le monogramme BC, attribuable à Cellini, offrent cependant un témoignage indirect de son intervention. Ce reliquaire, bien que d'importance modeste, constitue l'une de ses premières œuvres datables et témoigne de son influence michelangelesque dont il eut grande peine à se détacher. Après sa libération, Cellini se spécialise dans la gravure de sceaux et la réalisation de médailles. Il produit plusieurs matrices pour des figures influentes, dont le cardinal de Ferrare et le cardinal Cybo. L'analyse de ces œuvres par Molinier met en évidence une surcharge ornementale et une influence prononcée de Michel-Ange. En France, Cellini diversifie sa pratique en accédant à des commandes de grande envergure. Parmi ses réalisations les plus notables figurent la statue de *Jupiter en argent*, le modèle du *colosse de Mars*, le bas-relief de la *Nymphe de Fontainebleau* et surtout la *Salière d'or*. La *Nymphe de Fontainebleau* incarne les contradictions du style de Cellini. Conçue comme un bas-relief monumental, cette œuvre représente une figure féminine allongée accompagnée d'un cerf. Pour Molinier, son maniérisme est flagrant : proportions étirées, courbes exagérées et inspiration directe de Michel-Ange. Cependant, son intégration architecturale s'avère maladroite et la fonte du bronze révèle des défauts d'exécution. En revanche, la *Salière d'or*, conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, illustre parfaitement la maîtrise de Cellini en orfèvrerie. Commandée par François I^{er}, elle présente les figures allégoriques de la Terre et de la Mer. L'exécution de la *Salière* témoigne d'une remarquable précision technique, mais elle n'échappe pas à certaines critiques formulées notamment par Émile Molinier. Ce dernier lui reproche un excès de sculpturalité, une dépendance trop marquée à l'influence de Michel-Ange, ainsi que plusieurs défauts stylistiques : enflure des formes, exagération des volumes, mouvements contournés jugés fatigants, voire inquiétants. Il s'interroge enfin sur la pertinence d'un tel

⁶⁴ MOLINIER Émile, *op. cit.*, p.18 reprenant les recherches menées par PLON Eugène, *op. cit.*, section 2 « Recherches sur son œuvre », chap. 2 « L'orfèvrerie », p.161-162

déploiement musculaire sur des figures de si petites dimensions ⁶⁵. De retour à Florence, Cellini réalise un buste en bronze du duc Cosme Ier, aujourd'hui conservé au Bargello. Ornementé à l'excès, ce portrait idéalisé manque de naturel et souffre d'une rigidité qui contraste avec d'autres représentations du duc. *Le Persée tenant la tête de Méduse* (1554), son œuvre la plus ambitieuse, témoigne d'une prouesse technique, réalisée en une seule coulée. Cependant, sur le plan stylistique, la sculpture est critiquée pour ses proportions lourdes et sa rigidité, loin de la grâce classique attendue. Le socle, excessivement ornementé, renforce une impression de surcharge. Néanmoins, pour nuancer quelque peu les propos de Molinier, on peut s'interroger sur le fait que Cellini n'est peut-être pas le seul responsable de ce rendu esthétique. En effet, l'orfèvre répond avant tout à une commande et il est possible que ces caractéristiques furent demandés par le commanditaire de l'œuvre, Cosme Ier de Médicis. De plus, il semble que la richesse ornementale et des proportions de corps assez uniques soient les traits caractéristiques de Cellini et c'est peut-être pour ce rendu, pour ces raisons mêmes, que le duc lui confie cette statue. Tout cela n'est qu'hypothèse mais dans le contexte de la relation artiste - mécène, le commanditaire n'est jamais très loin de la main de l'artiste. Parmi les dernières œuvres de Cellini, le *Crucifix en marbre de l'Escorial* (1557), initialement destiné à son propre tombeau, traduit une évolution stylistique. Contrairement au *Persée*, cette sculpture se distingue par la pureté des traits et son expressivité contenue. Offerte par Cosme de Médicis à Philippe II en 1576, elle témoigne d'une recherche de sobriété et d'un certain dépassement de l'influence michelangelesque. L'œuvre de Cellini révèle ainsi un artisan plutôt doué mais dont l'ambition dépasse parfois ses compétences techniques et artistiques.

Au XXème siècle, la place de Benvenuto Cellini dans l'histoire de l'art de la Renaissance italienne continue de faire l'objet d'évaluations contrastées, révélant la persistance des tensions entre lecture stylistique, reconnaissance technique et statut artistique. Tandis que certains historiens, à l'instar de John Pope-Hennessy, s'attachent à réhabiliter la figure de Cellini, d'autres, comme Bertrand Jestaz ⁶⁶, adoptent une posture plus critique, soulignant les limites de son œuvre. Spécialiste britannique de la sculpture italienne, Pope-Hennessy propose, dès 1949 dans son ouvrage intitulé *Benvenuto Cellini* ⁶⁷, une relecture profondément novatrice de la *Vita*. Rompant avec les jugements dits « moralisateurs » ou « strictement esthétiques » qui dominaient jusqu'alors, notamment chez Plon, Molinier ou Dimier, il défend une double thèse : d'une part, que Cellini doit être reconnu comme un véritable artiste à part entière, dont le savoir-faire ne saurait être disqualifié par des écarts stylistiques ou des partis pris ornementaux ; d'autre part, que son autobiographie constitue un document historique de première importance, animé d'une langue singulière et d'une remarquable exactitude dans la restitution des faits. Dans cette perspective, J. Pope-Hennessy accorde une attention particulière à certaines œuvres emblématiques, telles que la *Salière de François Ier* (1542) et le *Persée* (1554). Il considère la *Salière* comme une synthèse virtuose des savoir-faire de l'orfèvre et de l'imaginaire mythologique maniériste, où l'agencement symbolique — l'alliance de la mer et de la terre — est soutenu par une exécution d'une rare finesse, mêlant sculpture, orfèvrerie et allégorie politique. Quant au *Persée*, il en souligne la puissance plastique et la tension dramatique, y voyant moins une œuvre maladroite qu'un manifeste sculptural révélant la capacité de Cellini à transposer dans le bronze les excès mêmes de sa

⁶⁵ MOLINIER Émile, *op. cit.*, p.59 - 60

⁶⁶ JESTAZ Bertrand, *op. cit.*

⁶⁷ POPE-HENNESSY John, *op. cit.*

personnalité. L'expressivité exacerbée, la théâtralité de la mise en scène et la maîtrise technique de la fonte en une seule coulée sont pour lui autant de preuves de l'ambition artistique du florentin. À l'inverse, Bertrand Jestaz adopte une lecture plus mesurée, voire critique, de la production de Cellini ⁶⁸. S'il reconnaît la virtuosité technique de l'artiste, il tend à relativiser son statut dans l'histoire de l'art de la Renaissance. Commentant notamment la reproduction gravée du *Jupiter (1544)*, Jestaz met en évidence plusieurs faiblesses. La posture du dieu, mal équilibrée, confère à la composition une lourdeur incompatible avec les canons classiques de grâce et de dynamisme. Le modelé rigide, peu expressif, renforce cette impression de raideur ⁶⁹. Pour Jestaz, ces éléments trahissent une forme d'indécision stylistique et une absence de vision esthétique cohérente, qui empêchent de considérer Cellini comme un grand maître. Il le classe dès lors parmi les artisans doués, capables d'exploits techniques remarquables, mais dépourvus, selon lui, de cette conception élevée de la Beauté qui caractérise les véritables artistes de la Renaissance. Ce clivage historiographique, entre réhabilitation esthétique et critique des limites formelles, illustre la difficulté persistante à situer Cellini dans une catégorie stable. Il met également en évidence la complexité des rapports entre art et artisanat au XVI^{ème} siècle, époque où la distinction entre la main et l'esprit, entre l'objet utile et l'œuvre d'art, reste fondamentalement poreuse.

I. D. Dans l'esprit de l'artiste : une analyse de son tempérament et de sa santé mentale

À travers l'étude des écrits autobiographiques de Cellini, notamment sa *Vita* et une analyse croisée avec les observations contemporaines, le docteur Paul Courbon met en évidence des traits tels que l'instabilité émotionnelle, la susceptibilité exacerbée et les pulsions violentes, révélant ainsi la complexité de l'artiste. Cette approche s'inscrit dans un contexte intellectuel marqué par les débats sur les interactions entre psychiatrie, criminologie et psychanalyse. Paul Courbon (1879-1958), psychiatre français, s'est illustré par ses contributions majeures à l'étude des troubles psychologiques, notamment les phénomènes délirants. Spécialisé en neurologie et en psychiatrie, disciplines en plein essor au début du XX^{ème} siècle, il est particulièrement reconnu pour la co-description, en 1927 avec le Dr G. Fail ⁷⁰, du syndrome d'automatisme mental. Ce concept, définissant la sensation d'une influence externe sur les pensées, les actes ou les perceptions, constitue un apport fondamental à la compréhension des mécanismes délirants, notamment dans le cadre de la schizophrénie ⁷¹. Au-delà de ses recherches cliniques, Courbon s'est intéressé aux dimensions psychiatriques des figures historiques et artistiques. Sa thèse consacrée à Benvenuto Cellini ⁷² s'inscrit dans une démarche médico-psychologique visant à analyser les liens entre personnalité complexe et troubles psychologiques. Il évolue au sein d'un réseau de psychiatres et psychanalystes influents, tels que Toulouse, Lacassagne, Lombroso puis Laignel-Lavastine, qui ont contribué à structurer la pensée psychiatrique de

⁶⁸ JESTAZ Bertrand, *op. cit.*

⁶⁹ TREGOUËT Marianne, *op. cit.*

⁷⁰ COURBON Paul, FAIL Georges, « Syndrome d'« illusion de Fregoli » et schizophrénie », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, mai 1927, p.121-126

⁷¹ GUILLEMAIN Hervé, *Schizophrènes du XX^e siècle, Des effets secondaires de l'histoire*, Paris, Alma éditeur, collection « Essai Histoire », 2018

⁷² COURBON Paul, *Étude psychiatrique sur Benvenuto Cellini*, Paris, A. Malouine, 1906

l'époque ⁷³. Son choix d'étudier Cellini, artiste au parcours marqué par des comportements violents et des transgressions, traduit l'intérêt croissant pour l'application de la psychiatrie aux personnalités controversées. Cette approche répond à une dynamique intellectuelle plus large, où la psychopathologie des artistes et criminels devient un objet d'étude privilégié pour les psychiatres du début du XX^e siècle. Toutefois, ce type d'analyse requiert une prudence particulière face aux risques inhérents à la médecine rétrospective. Attribuer une pathologie posthume suppose d'en démontrer la présence effective et l'application de diagnostics contemporains à des figures historiques peut entraîner des anachronismes. La thèse de Courbon s'inscrit ainsi dans une démarche stratégique, structurée autour de références précises, mais qui nécessite une attention aux biais argumentatifs sous-jacents. Sa réception a été favorable au sein des cercles spécialisés, comme en témoignent sa publication et sa présence dans certaines bibliographies académiques. Cependant, son impact demeure restreint au domaine scientifique, sans résonance notable auprès du grand public.

Bien que la physionomie soit déjà considérée comme une discipline obsolète à l'époque des travaux de Courbon, celui-ci choisit néanmoins d'en proposer une brève analyse en introduction de son étude. Si les limites de cette approche sont aujourd'hui bien établies, l'idée que les traits du visage puissent révéler la personnalité restait alors ancrée dans les pratiques de son temps, souvent par tradition plutôt que par véritable pertinence scientifique. L'analyse repose sur la comparaison de deux représentations majeures de Benvenuto Cellini : l'illustration de Francesco Tassi dans *Vie de Cellini* (1829) et le buste d'Adèle de Négrin, exposé à Turin en 1880. Courbon cherche non seulement à déterminer laquelle de ces images semble la plus fidèle à la perception qu'il se fait de l'artiste, mais aussi à dresser une liste, non exhaustive mais instructive, des choix iconographiques effectués par ceux qui ont cherché à représenter Cellini, qu'il s'agisse de biographes ou de chercheurs. Dans cette perspective, il met en évidence les similitudes et les divergences entre ces représentations, tentant d'y déceler des indices sur le tempérament du sculpteur. Cette démarche s'étend à d'autres sources visuelles et historiques, notamment la fresque du Palazzo Vecchio de Florence, où Giorgio Vasari représente Cellini aux côtés de Cosme I^{er} et d'autres artistes, la statue réalisée par Ulysse Cambi en 1845, ainsi que diverses gravures issues d'ouvrages florentins du XVIII^e siècle. Si certaines conclusions avancées par Courbon, notamment celles suggérant l'existence de stigmates physiques attribués à une hypothétique paralysie faciale ou à des signes de dégénérescence, peuvent aujourd'hui sembler infondées ; traduisant davantage les biais médico-scientifiques de son époque que de véritables observations empiriques, sa méthodologie comparative reste rigoureuse. Elle permet ainsi de mettre en lumière les portraits de Cellini connus au XIX^e siècle et d'analyser l'évolution de sa représentation au fil du temps.

⁷³ Plusieurs figures majeures ont contribué à structurer la pensée médico-légale et psychiatrique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. À travers son *Enquête médico-psychologique sur Émile Zola* (Paris, 1896), Édouard Toulouse s'attache à cerner les liens entre création littéraire et singularité psychique. Alexandre Lacassagne développe une approche sociologique du crime dans son *Précis de médecine légale* (Paris, 1906) et sa conférence sur *L'évolution de la médecine légale et les théories modernes de la criminalité* (Université de Lyon, janvier 1897). Ces perspectives prolongent ou nuancent les thèses de Cesare Lombroso, qui, dans *L'Homme de génie* (éd. orig. en italien 1859), associe étroitement génie et dégénérescence. Enfin, bien que postérieur à cette génération mais contemporain de Courbon, Maxime Leignel-Lavastine, avec Vasile V. Stanciu, systématise ces doctrines dans un *Précis de criminologie* (Paris, 1950), en posant les bases d'une typologie des personnalités criminelles.

Dans la première partie de son analyse, Paul Courbon s'intéresse aux antécédents familiaux de Benvenuto Cellini, qu'il considère comme un élément déterminant pour comprendre son tempérament singulier. Il met en évidence la présence de traits de caractère marqués au sein de sa famille : une sœur hypersensible contrastant avec un frère et un grand-père au tempérament colérique et intense. Au centre de cette dynamique familiale complexe se trouve la figure du père de Cellini, dont le comportement oscillait entre autoritarisme rigide, emportements violents face aux contradictions et manifestations d'émotions excessivement vives lorsque ses opinions étaient validées. À ces caractéristiques s'ajoutent des tendances prophétiques troublantes, une vanité exacerbée et une instabilité émotionnelle chronique, que Courbon interprète comme une adhésion superficielle aux normes morales de son époque. Bien que le vocabulaire employé puisse sembler excessif, son analyse repose sur une réalité avérée : le père de Cellini possédait un tempérament intense et nourrissait de grandes ambitions pour son fils, qu'il destinait principalement à la musique. Le psychiatre postule que cet héritage familial, marqué par une nervosité excessive, aurait entraîné une dégénérescence progressive, rendant Cellini particulièrement vulnérable psychiquement. Il souligne également l'âge avancé de ses parents – tous deux quadragénaires à sa naissance –, suggérant que ce facteur aurait pu influencer sur la constitution mentale de leur enfant. Ainsi, Courbon conclut que l'hérédité de Cellini, caractérisée par une transmission de traits nerveux exacerbés et une prédisposition innée, aurait façonné un individu d'une sensibilité extrême et d'une instabilité émotionnelle marquée. Si son hypothèse sur l'influence paternelle dans la formation du tempérament de Cellini repose sur certains fondements, son analyse demeure imprégnée des théories dégénératives et des biais médico-sociaux de son époque ⁷⁴. En effet, il convient d'éviter toute lecture anachronique en projetant sur cette réalité historique des interprétations issues de nos conceptions contemporaines. Dès lors, le comportement du père de Cellini ne saurait être perçu comme exceptionnel au regard des normes de son époque. Il s'inscrit plutôt dans un contexte culturel dans lequel les aspirations élevées pour sa descendance et les démonstrations de caractère étaient monnaie courante, atténuant ainsi la singularité des traits que Courbon analyse sous l'angle de la pathologie.

L'analyse des antécédents médicaux de Benvenuto Cellini met en évidence une santé marquée par des affections récurrentes, principalement infectieuses et nerveuses. Dès l'âge de 18 ans, il contracte le paludisme, qui réapparaît à plusieurs reprises au cours de sa vie. À 24 ans, alors qu'il séjourne à Rome, il est atteint d'une maladie qu'il attribue à la peste, bien que les médecins de l'époque soupçonnent une pathologie vénérienne, hypothèse que Courbon rejette en raison du contexte épidémique. À 32 ans, il souffre d'une iritis accompagnée d'une roséole syphilitique, un diagnostic qu'il établit lui-même. Ses troubles oculaires récurrents, aggravés par un accident lors de son travail sur Narcisse, affectent fréquemment sa capacité à travailler. Son emprisonnement au Château Saint-Ange entraîne une détérioration physique notable, avec une perte de cheveux et de dents, probablement liée aux conditions de détention et aux carences nutritionnelles. Lors de son évasion, à 38 ans, il se fracture la jambe. À 60 ans, il survit à une tentative d'empoisonnement et à 65 ans, il mentionne des douleurs goutteuses et des troubles nerveux que Courbon qualifie de « *folie diathésique* », les rattachant à un terrain arthritique. Malgré ces affections, Cellini maintient une activité artistique intense jusqu'à sa mort en 1571, vraisemblablement due à une pleurésie. Courbon considère que cette fragilité physique s'accompagne d'un déséquilibre psychique perceptible dans ses écrits et son

⁷⁴ Il s'agit d'une lecture caractéristique de son époque. Courbon plaque sur Cellini une interprétation décontextualisée, peu adaptée au XVI^{ème} siècle où la violence imprègne davantage la vie quotidienne

comportement : une instabilité émotionnelle, des relations polarisées et une dispersion artistique. Il inscrit cette analyse dans le débat du XIX^{ème} siècle sur les liens entre génie et pathologie mentale. Si Moreau de Tours et Lombroso postulaient une relation directe entre génie et névrose, d'autres, comme Hirsch et Regnard, nuançaient cette association, dénonçant une pathologisation excessive. Courbon adopte une position intermédiaire, inspirée de Lacassagne et de la théorie de la progénérèse, selon laquelle la transmission héréditaire d'un terrain nerveux fragile favoriserait à la fois l'instabilité mentale et la créativité exceptionnelle. Dans cette perspective, il interprète les comportements extrêmes de Cellini – oscillant entre euphorie et instabilité, recherche obsessionnelle de reconnaissance et réactions excessives – comme caractéristiques d'une personnalité brillante mais vulnérable. Il ne réduit cependant pas son génie à une simple pathologie, suggérant au contraire que sa neuro-atypie aurait constitué un moteur essentiel de son exceptionnelle créativité et de son influence artistique durable. A nouveau, on retrouve cette idée que la création irait, nécessairement et intrinsèquement, de pair avec une certaine folie.⁷⁵

Paul Courbon analyse l'inconstance de Benvenuto Cellini comme un indicateur de son instabilité psychologique. Cette caractéristique se manifeste d'abord par la diversité de ses activités. Bien que l'orfèvrerie demeure son domaine principal, c'est à travers la sculpture, qu'il aborde tardivement à 44 ans après un séjour à Paris, qu'il acquiert une notoriété durable. Cette transition tardive traduit sa tendance à la dispersion, qui contribue à sa disgrâce à la cour de François Ier. Il s'essaie également brièvement à la musique sous Clément VII, à l'artillerie à Rome à 27 ans, affirmant avoir inventé une poudre à canon et étudié l'art militaire. Il prétend en outre avoir proposé un projet de fortifications pour Paris en 1544, bien que les sources indiquent que cette initiative émanait du roi avant d'être abandonnée sous l'influence de la duchesse d'Étampes. Courbon souligne que cette dispersion a nui à sa carrière artistique, l'empêchant de mener à bien ses projets d'orfèvrerie et de sculpture. Toutefois, il omet de replacer cette pluridisciplinarité dans le contexte de la Renaissance, où elle était courante, à l'instar de Léonard de Vinci. Plutôt qu'une simple inconstance, Cellini présente un manque de rigueur et des compétences inégales selon les disciplines, ce qui a contribué à ses échecs répétés. Sur le plan littéraire, Cellini se consacre à l'écriture en 1557, parallèlement à la seconde édition des Vies des artistes de Vasari. Il rédige la *Vita* ainsi que deux traités sur l'orfèvrerie et la sculpture. Courbon minimise cet aspect de son œuvre, se limitant à mentionner la traduction allemande de Goethe. Pourtant, c'est bien la *Vita* qui assure sa renommée posthume, alors que ses œuvres matérielles ont en grande partie disparu. Cette redécouverte au XIX^{ème} siècle, reconnue pour sa valeur littéraire, joue un rôle fondamental dans la postérité de Cellini, un point que Courbon sous-estime. L'instabilité de Cellini se manifeste aussi dans sa vie personnelle et spirituelle. En 1558, sous Paul IV, il envisage la vie religieuse, reçoit la tonsure, mais abandonne cette vocation après deux ans. À 63 ans, il contracte un mariage tardif et adopte un enfant, Spartasenni, avant de révoquer cette adoption quelques années plus tard. Courbon y voit une preuve supplémentaire de son inconstance, soulignant une personnalité aux engagements fluctuants.

⁷⁵ MOREAU (de Tours) Jacques-Joseph, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, 1859

LOMBROSO Cesare, *op. cit.*

LACASSAGNE Alexandre, *op. cit.*

HIRSCH William, *Genie und Entartung. Eine psychologische Studie*, Berlin, 1894

RÉGNARD Albert-Adrien, « Le génie et la folie », *Annales médico-psychologiques*, 6e série, vol. 56, 1898, p.481-499

Cellini se distingue également par une grande instabilité dans ses relations. Il passe souvent de l'admiration à la déception, transformant des éloges en critiques virulentes, parfois accompagnées de violences. Ce comportement cyclique, marqué par une alternance entre attachement intense et rejet, s'accompagne d'un sentiment de persécution, que Courbon associe à une tendance paranoïaque. Il reconnaît néanmoins que le génie de Cellini a attisé de nombreuses rivalités avec des artistes comme Pompeo, Tobbia, Rosso, Primatice et Bandinelli, exacerbées par la compétition pour le mécénat dans le contexte du XVI^{ème} siècle italien. Un conflit marquant de cette dynamique est sa querelle avec la duchesse d'Étampes, influente à la cour de François I^{er} et protectrice du Primatice. Offensée par l'attitude arrogante de Cellini, qui ignorait son statut, elle aurait contribué à sa disgrâce en France. Courbon interprète cet affront comme un « *froissement de vanité féminine* », une lecture aujourd'hui datée et misogyne mais révélatrice des tensions de l'époque et de la réalité de l'influence de la duchesse d'Étampes et du manque de discernement de Cellini à son égard ⁷⁶. Après son exclusion de la cour en 1545, Cellini est accusé de vol, illustrant selon Courbon un manque de rectitude morale. Régulièrement accusé d'abus de confiance, il reporte la responsabilité de ses déboires sur des conspirations imaginaires, traduisant une méfiance exacerbée et un sentiment constant de persécution. Courbon souligne que l'ego démesuré de Cellini, bien que perçu comme excessif, était fréquent parmi les artistes de la Renaissance, en particulier ceux issus du sud de l'Europe. Il analyse également sa vengeance contre Pierre-Luigi Farnèse sous le prisme des doctrines de Machiavel, y voyant une gestion calculée des rapports de force où l'ambition personnelle l'emporte sur toute considération morale. Ainsi, Cellini apparaît comme un personnage oscillant entre génie créatif, paranoïa et calcul stratégique, reflet d'un tempérament à la fois impulsif et habile à manipuler les cercles de pouvoir. L'errance géographique de Benvenuto Cellini est un élément central de son parcours, interprété par Courbon à travers le prisme de la dromomanie, un trouble de l'errance pathologique largement étudié au début du XX^{ème} siècle avant de tomber en désuétude. Dès son enfance, Cellini manifeste un besoin de mouvement constant, alternant entre déplacements contraints par des conflits ou des démêlés judiciaires et voyages spontanés dictés par une agitation intérieure. Son parcours oscille ainsi entre des périodes de relative stabilité et des épisodes d'exil ou de fuite. Dès l'adolescence, il quitte Florence à plusieurs reprises : en 1515 pour Sienne, en 1516 pour Pise après une querelle familiale, puis en 1519 pour Rome. Ses retours à Florence sont souvent de courte durée, interrompus par des rixes ou des obligations professionnelles. Si cette vie nomade est parfois destructrice, elle façonne aussi l'image d'un artiste en quête de liberté et de reconnaissance. Son errance évoque la figure romantique du créateur indépendant, bien que chez Cellini, ce vagabondage prenne une dimension plus chaotique et conflictuelle, nourrie par son tempérament passionné et son incapacité à trouver un équilibre durable.

Paul Courbon observe que l'excentricité et l'impulsivité de Benvenuto Cellini dépassent parfois les limites de la rationalité, notamment lors de périodes de stress intense, de maladie ou d'emprisonnement. Il identifie des épisodes de bouffées délirantes, marqués par des altérations de la perception, des illusions et des

⁷⁶ TREGOUËT Marianne, *op. cit.*

hallucinations, témoignant d'un chaos intérieur. L'un de ces épisodes survient lors d'une maladie où Cellini affirme avoir été soulagé après l'application de vingt sangsues au périnée, illustrant la gravité de ses symptômes. Courbon relève également une manifestation délirante majeure durant son emprisonnement en 1539. Soumis à des conditions extrêmes, Cellini rapporte des visions mystiques, affirmant qu'un être divin aurait touché son front, y laissant une lueur visible à jamais. Courbon interprète cet épisode comme un cas de folie pénitentiaire, trouble psychologique exacerbé par l'isolement et la souffrance. Toutefois, cette caractérisation suscite un débat parmi les psychiatres contemporains, certains, comme Magnan, y voyant une expression classique de bouffées délirantes induites par une détérioration psychologique. L'étude de Courbon met en parallèle ces crises avec les théories psychiatriques modernes, notamment les travaux de Régis sur les hallucinations mystiques. Ces dernières, fréquentes chez les individus prédisposés, se caractérisent par des visions récurrentes et des conséquences marquantes. Cette description correspond aux récits de Cellini, notamment sa prétendue « *langue de feu* » sur le front, visible selon lui de tous. Au-delà des épisodes religieux, Courbon s'intéresse également à une crise anxieuse survenue lors de la fonte de la statue de *Persée*, marquée par des cris incohérents et des hallucinations. Magnan relie ces épisodes à des prédispositions neurologiques, tandis que Féré propose une interprétation physiologique des sensations rapportées par Cellini. En conclusion, Courbon considère ces manifestations délirantes comme révélatrices d'un tempérament prédisposé aux troubles psychologiques, exacerbés par des conditions de vie extrêmes et un surmenage intellectuel ⁷⁷. Ces crises mêlent hallucinations mystiques et instabilité émotionnelle, traduisant une personnalité où la frontière entre génie créatif et désordre mental demeure fragile. Benvenuto Cellini est décrit comme un homme d'une réactivité extrême, incapable de contenir sa colère et ses désirs de vengeance, ce qui le conduit fréquemment à des affrontements violents, voire à des actes meurtriers. Goethe résume cette impulsivité en affirmant que « *le moindre sujet excite en son âme une rage violente* » ⁷⁸, au point de l'inciter à quitter une ville ou un pays pour un simple affront. Toute atteinte à son honneur ou à sa propriété déclenche une réaction immédiate, souvent excessive. Si la Renaissance tolérât un certain niveau de violence dans la défense de l'honneur, les excès de Cellini dépassaient les normes de son époque, ce que Vasari souligne en le qualifiant de « *terrible* » ⁷⁹. Courbon observe que ses actes de vengeance ne résultent pas d'une préméditation réfléchie, mais d'impulsions incontrôlées. Toutefois, il omet d'analyser des cas, comme celui de Catherine et Paolo, où Cellini semble avoir planifié sa vengeance. Il propose une interprétation neurologique de cette instabilité, suggérant une déficience dans le « *rhéostat* » du cortex cérébral, expliquant son incapacité à maîtriser ses réactions. Incapable de réfréner ses instincts, il agit sous le coup de l'émotion, regrettant parfois ses actes, mais prolongeant inévitablement les cycles de violence. En parallèle de cette impulsivité, Cellini manifeste des tendances obsessionnelles, notamment dans ses idées fixes. Un exemple significatif est le meurtre du soldat responsable de la mort de son frère, où il éprouve des remords avant même d'agir mais s'y sent contraint psychiquement. Courbon y voit une impulsion née d'une obsession, l'exécution de l'acte procurant un soulagement psychologique temporaire. Il interprète cela comme une forme de névrose où l'obsession ne disparaît qu'avec la réalisation de l'action. Cellini apparaît ainsi

⁷⁷ FÉRÉ Charles, *L'instinct sexuel. Évolution et dissolution*, Paris, 1902 ; « Les auréoles névropathiques », *Revue de médecine*, 25, 1905, p.473-488

MAGNAN Valentin, *Leçons sur les maladies mentales. Considérations générales sur la folie, les héréditaires ou dégénérés, les délinquants chroniques, les intermittents*, Paris, 1893 ; av. LEGRAIN Paul Maurice, *Les dégénérés*, Paris, 1895

⁷⁸ GOETHE Wolfgang, *op. cit.*

⁷⁹ VASARI Giorgio, *op. cit.*

comme un homme tiraillé entre des instincts irrépressibles et des moments de lucidité tardifs. Courbon, bien qu'appuyé par des observations concordantes, tend à pathologiser systématiquement son tempérament. Il est essentiel de replacer cette analyse dans le cadre des connaissances psychiatriques de l'époque, encore limitées et de considérer les biais interprétatifs liés aux théories de la dégénérescence. Si certains traits de Cellini traduisent une instabilité manifeste, l'assimilation systématique de ses comportements à des pathologies doit être nuancée afin d'éviter une lecture exclusivement clinique de sa personnalité et de son génie.

Courbon examine la sexualité de Benvenuto Cellini sous un prisme comportemental et psychologique, en s'appuyant sur ses écrits et les accusations portées contre lui. Contrairement à d'autres artistes de son époque, les femmes jouent un rôle mineur dans sa vie affective. Bien que certaines maîtresses soient mentionnées – Angelica la Sicilienne, Catherine, Jeanne Casse-Cou, Dorothée ou Piera –, leur importance reste anecdotique. Il évoque avec plus de respect Dona Porzia Chigi et la fille de Raphael del Moro, bien qu'elles n'exercent aucune influence majeure sur lui. Ses relations féminines se limitent principalement à des considérations physiques, sans attachement durable. Toutefois, Courbon omet d'analyser l'épisode où Cellini cherche à laver son honneur après avoir surpris sa maîtresse Catherine avec son ouvrier Paolo. Si son acte relève davantage de la vengeance que d'un réel attachement amoureux, il serait réducteur d'exclure toute implication sentimentale. En parallèle, Cellini est accusé à plusieurs reprises de comportements considérés comme déviants à l'époque. En 1543, Catherine l'accuse devant un tribunal de pratiques homosexuelles, alors qualifiées de « *mœurs italiennes* », une expression désignant la sodomie. Une autre plainte est déposée par Gambetta, la mère de son apprenti Censio, qui l'accuse d'abus sur son fils. Bien que ces accusations puissent être des moyens de discréditer un rival, elles s'ajoutent à divers indices suggérant des préférences sexuelles ambivalentes. De la Touche, lors d'une conférence ⁸⁰, souligne l'absence d'hommages à la féminité dans les Mémoires de Cellini et insiste sur l'intensité de ses descriptions de jeunes apprentis comme Félix, Ascanio, Diego et Paulino, laissant entendre qu'elles dépassent l'admiration professionnelle ⁸¹. Courbon s'appuie sur ces éléments pour analyser la sexualité de Cellini à la lumière des théories psychiatriques de son époque. Il mobilise notamment les travaux de Kraft-Ebing sur l'hermaphrodisme psycho-sexuel, selon lequel certaines personnes développent une attraction alternée pour les deux sexes. Toutefois, il rejette l'hypothèse de l'« *uranisme* », une forme d'homosexualité où une « *âme féminine* » serait enfermée dans un corps masculin. Selon Courbon, Cellini ne présenterait pas une bisexualité innée, mais une « *inversion acquise* », concept défendu par Lacassagne, expliquant que son attirance pour la beauté de certains adolescents aurait éveillé des désirs refoulés. Courbon relie ces tendances à son tempérament florentin, marqué par une forte expressivité et un rapport ambigu aux conventions sociales. ⁸²

Paul Courbon présente Benvenuto Cellini comme un exemple emblématique de personnalité dégénérée, caractérisée par un ensemble de symptômes physiques, psychologiques et comportementaux. Il insiste sur l'influence de l'hérédité dans la formation de son tempérament, soulignant que ses parents, âgés

⁸⁰ DE LA TOUCHE, Conférence

⁸¹ DE LA TOUCHE, *op. cit.*

⁸² KRAFT-EBING, LACASSAGNE

lors de sa conception, auraient pu lui transmettre une prédisposition morbide. Cette fragilité se manifeste tout au long de sa vie par des maladies récurrentes – paludisme, syphilis, peste – qui affaiblissent non seulement son corps, mais révèlent aussi une vulnérabilité psychologique sous-jacente. Cette instabilité se traduit par des impulsions criminelles, une tendance aux rixes violentes et une absence de sens moral, accompagnées d'obsessions, de fugues répétées et d'un délire de persécution et de grandeur. Cellini se perçoit à la fois comme victime de conspirations et comme un être élu, convaincu que Dieu a marqué son front d'une flamme divine. Ses hallucinations mystiques, exacerbées en prison, en période de maladie ou sous pression créative – notamment lors de la fonte du *Persée* –, renforcent l'idée d'une instabilité psychique profonde. Courbon relève également une détérioration mentale progressive dans les dernières années de Cellini, certains biographes suggérant qu'il aurait « *perdu la tête* ». S'ajoutent à cela des accusations de sodomie et des relations ambiguës avec ses apprentis, ainsi qu'une propension à la violence impulsive et une incapacité à maîtriser ses émotions. Cette combinaison de troubles constitue, selon les théories psychiatriques de l'époque, un syndrome dégénératif typique. Pour Courbon, Cellini incarne ainsi un individu marqué par des contradictions : un génie artistique indéniable, mais une personnalité tourmentée par des déséquilibres mentaux. Si certains aspects de son comportement peuvent être expliqués par le contexte culturel et social de la Renaissance, cette analyse met en lumière une dimension plus pathologique, inscrite dans son héritage biologique et psychologique. Cette étude, par son existence même, contribue à entretenir la mémoire de Cellini en renforçant son statut d'artiste et de génie, tout en inscrivant son tempérament et ses troubles dans une grille de lecture scientifique. En explorant l'hypothèse d'un lien intrinsèque entre talent et folie, elle participe indirectement à sa glorification : si ses comportements extravagants et ses troubles psychologiques traduisent un désordre mental, ils deviennent aussi le moteur de sa créativité ⁸³. Cette folie, perçue comme un facteur déterminant de ses capacités, magnifie son image en consacrant son caractère hors norme. Cependant, l'étude ne se limite pas à une idéalisation romantique de Cellini. Elle met également en lumière ses faiblesses, ses erreurs et son tempérament problématique, adoptant une approche historique et scientifique. En soulignant ses impulsions violentes, ses perversions sexuelles, ses idées délirantes et son instabilité, elle propose une analyse qui ne se contente pas de dresser un portrait admiratif, mais cherche à comprendre les aspects les plus sombres de sa personnalité. Cette démarche s'inscrit dans les débuts de la psychiatrie moderne, marqués par la volonté de classer certains comportements dans le domaine des pathologies mentales, de les caractériser et d'en saisir les mécanismes, notamment par des biais inhérents aux théories dominantes de l'époque, en particulier celles de la dégénérescence. Ainsi, cette étude participe à la fois à la construction du mythe de Cellini et à une évaluation critique et nuancée de sa personnalité complexe. Elle illustre les tensions entre la fascination pour le talent et les limites des sciences émergentes, qui cherchent à rationaliser des comportements atypiques sans toujours échapper aux présupposés de leur temps.

⁸³ Voir aussi : GUILLEM Jean-Pierre, « Psychopathologie du peintre », In : *Romantisme*, n° 66 : Folie de l'Art, 1989, p. 75-86

Conclusion du chapitre I

La *Vita* de Benvenuto Cellini, rédigée dans les dernières années de sa vie mais publiée seulement au XVIII^{ème} siècle, illustre le paradoxe d'un texte à la genèse tardive dont la réception posthume est marquée par un engouement immédiat. La richesse narrative de l'œuvre, sa tonalité singulière et l'aura de son auteur ont favorisé une rapide circulation du texte à l'échelle européenne. À partir de la première édition imprimée en 1728 par Antonio Cocchi, la *Vita* fait l'objet de multiples traductions (anglaise, allemande, française) et de rééditions successives, attestant l'intérêt croissant pour ce récit à la croisée de l'autobiographie, du roman picaresque, du témoignage historique et du manifeste artistique. Cette dynamique éditoriale s'inscrit dans un processus plus large : la constitution progressive d'un corpus critique consacré à l'examen méthodique de Cellini, de son œuvre et de son autobiographie. La genèse de ces recherches, principalement amorcée au XIX^{ème} siècle, répond à plusieurs objectifs convergents. D'une part, il s'agit de confronter les assertions factuelles de Cellini à la documentation archivistique disponible, afin d'établir la véracité des faits rapportés et d'évaluer la fiabilité historique du texte. L'enjeu est double : faire du récit une source légitime pour l'histoire culturelle de la Renaissance et déterminer avec rigueur ce qui relève de l'expérience vécue, de la reconstitution fictionnelle ou de l'hyperbole rhétorique. D'autre part, ces travaux visent à replacer Cellini dans l'histoire de l'art, en tant que sculpteur, orfèvre et intellectuel de son temps. Il devient alors nécessaire de définir les caractéristiques propres à son style, d'en délimiter les contours, d'en établir la chronologie, afin de distinguer les œuvres authentiques de celles qui lui ont été attribuées à tort. La *Vita* apparaît ainsi comme un outil précieux mais ambivalent pour l'attribution, car elle mêle descriptions techniques précises, souvenirs personnels et glorification de soi. Parallèlement, le XIX^{ème} siècle voit émerger un nouveau champ d'interprétation fondé sur les sciences médicales et psychiatriques, dans un contexte intellectuel profondément marqué par les théories de la dégénérescence (Morel, Lombroso), l'intérêt croissant pour les figures criminelles et la volonté de classer les formes d'exception mentale. Le cas de Cellini, artiste violent, provocateur, séducteur et multirécidiviste, attire dès lors l'attention non seulement des historiens, mais aussi des médecins et aliénistes. Certains tentent de diagnostiquer rétrospectivement des pathologies psychiques ; bipolarité, paranoïa, trouble narcissique, afin d'expliquer le tempérament démesuré de l'artiste, tout en cherchant à comprendre les ressorts biologiques, moraux ou sociaux du talent créateur. Cette approche, qui associe étude de la personnalité et réflexion sur les mécanismes de la création, reflète une époque où le discours médical investit les domaines de l'esthétique et de la biographie, au point de faire de Cellini une figure-limite entre talent et folie. Ces différentes grilles de lecture doivent enfin être resituées dans le cadre plus vaste des représentations culturelles et des clivages idéologiques propres au XIX^{ème} siècle.

La réception moderne de Cellini est en effet profondément conditionnée par l'imaginaire romantique, qui valorise l'individualisme héroïque, la rébellion contre l'ordre établi, l'exubérance des passions et l'affirmation du moi. Dans cette perspective, la *Vita* est perçue comme une œuvre de rupture, un acte d'auto-légitimation artistique, une célébration de l'homme démesuré. En parallèle, le positivisme historique impose d'autres exigences, orientées vers l'objectivation des sources, la recherche documentaire, la vérifiabilité des faits. Loin d'être contradictoires, ces deux paradigmes, romantique et positiviste, coexistent dans la réception critique du texte, nourrissant une tension constante entre fascination pour la personnalité hors-norme de

Cellini et besoin d'en contenir les excès par un appareil critique rigoureux. Ainsi, l'histoire de la réception de la *Vita* comme celle de son auteur apparaît indissociable de l'évolution des sensibilités intellectuelles en Europe moderne. À travers les débats qu'elle suscite, sur la valeur documentaire du récit, sur la psychologie de l'artiste, sur les critères d'attribution des œuvres, l'autobiographie de Cellini devient un objet d'étude protéiforme, situé à la croisée de l'histoire de l'art, de la critique littéraire, de la psychologie et de l'histoire culturelle.

CHAPITRE II : CELLINI, UN MIROIR DE L'ARTISTE ROMANTIQUE

« J'avais une telle envie de réussir, ou un talent inné si réel, ou les deux, qu'en quelques mois j'égalai les bons et même les meilleurs et je commençai à récolter les fruits de mes efforts » ⁸⁴ Cette phrase que Benvenuto Cellini écrit dans sa *Vita* résonne, trois siècles plus tard, avec une force inattendue dans l'Europe du XIX^{ème} siècle, alors en pleine redéfinition de la figure de l'artiste. À une époque où les mutations politiques, sociales et culturelles bouleversent l'ordre ancien, l'art devient, plus que jamais, un miroir tendu à la société, révélant ses tensions, ses aspirations et ses contradictions. L'orfèvre florentin, par sa vie tumultueuse, sa maîtrise technique revendiquée, son orgueil créateur et son récit autobiographique hors norme, réapparaît alors comme une figure emblématique : celle du créateur romantique par excellence. Mais cette affirmation de Cellini dans l'imaginaire du XIX^{ème} siècle ne se limite pas à une redécouverte érudite ; il devient l'objet de multiples appropriations artistiques, dans lequel chaque région européenne projette ses propres enjeux esthétiques et historiques. Le XIX^{ème} siècle constitue en effet une période charnière pour les grandes puissances européennes, toutes confrontées à la nécessité de se réinventer. En Italie, le siècle est dominé par le *Risorgimento*, vaste mouvement politique et culturel visant à l'unification de la Péninsule, alors morcelée entre plusieurs États ⁸⁵. La quête d'une identité nationale italienne passe notamment par la réactivation d'un passé glorieux et en particulier de la Renaissance, considérée comme l'âge d'or de l'art italien. Dans ce contexte, Cellini, artiste florentin, devient une figure mobilisable : Francesco Podesti, Amos Cassioli ou Eliseo Sala par exemple lui consacrent des œuvres où il incarne la continuité d'un esprit national, à la fois savant, combattif et souverain. En magnifiant sa relation avec les Grands, ou en le représentant en maître de son art, ces artistes construisent une figure héroïque capable d'incarner les idéaux patriotiques d'une Italie en construction. En France, la situation est différente mais tout aussi mouvante. Le siècle est marqué par une instabilité politique chronique : monarchie restaurée, monarchie libérale, république, empire puis république à nouveau. Cette succession de régimes s'accompagne d'une effervescence artistique inédite, où se succèdent et se chevauchent le néoclassicisme, le romantisme, le réalisme, puis les avant-gardes de la fin du siècle. La figure de l'artiste romantique, apparue dans les années 1820-1830, se développe autour de l'idéal d'un individu inspiré, autonome, souvent en rupture avec les institutions. Dans ce contexte, Cellini incarne une figure double : à la fois collaborateur du pouvoir (en particulier du roi François I^{er}) et artiste libre, impulsif, imprévisible. Les représentations françaises de Cellini au XIX^{ème} siècle mettent souvent en scène cette ambivalence, en soulignant les tensions entre reconnaissance officielle et indépendance créatrice. À travers lui, c'est aussi la relation entre la France et l'Italie, entre Renaissance et romantisme, entre monarchie et modernité, qui se rejoue. L'Allemagne, quant à elle, connaît au XIX^{ème} siècle un long processus de construction nationale. Après la dissolution du Saint-Empire en 1806, les États allemands se regroupent dans une confédération sans unité politique réelle, avant d'être progressivement réunis sous l'égide de la Prusse. Ce processus culmine avec la proclamation de l'Empire allemand en 1871, à l'issue des

⁸⁴ CELLINI Benvenuto, *Vita*, op.cit., Livre I, Chap. X, p.23

⁸⁵ Voir PÉCOUT Gilles, *Naissance de l'Italie contemporaine (1770 – 1922)*, Paris, Armand Colin, Collection Histoire U, 2004

guerres dites d'unification ⁸⁶. Dans cette Allemagne romantique, la figure de l'artiste prend une dimension quasi mystique : l'artiste est perçu comme un être inspiré, en dialogue intime avec le divin ou avec l'inconscient collectif de la nation ⁸⁷. La réception de Cellini y est marquée par cette vision introspective et spiritualisée : ce n'est pas tant l'homme de cour que l'on célèbre, que le créateur visionnaire, le talent solitaire, l'âme en lutte avec le monde. Dans l'Empire d'Autriche, dominé par la monarchie des Habsbourg, le XIX^{ème} siècle est traversé par une tension permanente entre conservation et modernisation. L'État impérial cherche à maintenir l'ordre face aux revendications nationales et sociales, tout en intégrant progressivement des formes nouvelles d'expression artistique. À Vienne, capitale cosmopolite, les arts jouent un rôle central dans la construction d'une culture impériale ⁸⁸. La figure de Cellini y est réinterprétée à travers une esthétique du raffinement, du travail maîtrisé, de la mémoire culturelle. Mais cette image lisse se fissure à la fin du siècle avec l'apparition de la Sécession viennoise, qui redonne à l'artiste une posture de rupture, d'indépendance, voire d'isolement. Cellini devient alors, pour certains artistes, un modèle de résistance au conformisme académique et au pouvoir étatique, un artisan libre dans un monde normatif. Enfin, en Angleterre, le XIX^{ème} siècle est dominé par l'ère victorienne, marquée par la révolution industrielle, l'expansion impériale et les profondes transformations sociales. Cette modernité, qui s'accompagne de progrès techniques mais aussi d'uniformisation culturelle, suscite des réactions artistiques variées. Les préraphaélites, par exemple, prônent un retour à la précision, à la sincérité, à l'harmonie formelle des maîtres italiens du XV^{ème} siècle ⁸⁹. En parallèle, le mouvement *Arts and Crafts* valorisent l'artisanat comme antidote à la mécanisation industrielle ⁹⁰. Dans ce contexte, Cellini est redécouvert comme le symbole d'un artisan créateur, maître de son outil, de sa matière et de son récit. Il incarne une figure d'intégrité esthétique, d'authenticité et de liberté face aux impératifs économiques de la production moderne. À travers ces divers prismes nationaux, la figure de Cellini subit des ré-interprétations qui dépassent largement l'historicité de sa personne. Tantôt héros national, tantôt talent maudit, tantôt homme de cour ou artisan solitaire, il devient au XIX^{ème} siècle un personnage malléable, investi de significations multiples. Ce sont les valeurs du romantisme qui assurent la cohérence de ces réinventions : la valorisation de la subjectivité, l'exaltation de l'artiste, la méfiance envers les normes, l'identification de l'artiste à une figure de l'exception. Mais ce romantisme n'est pas homogène ; il s'exprime différemment selon les contextes nationaux. En Italie, Cellini est politique et patriote ; en France, dramatique et intellectuel ; en Allemagne, mystique ; en Autriche, institutionnalisé et académique ; en Angleterre, éthique et artisanal. Ces nuances traduisent la manière dont chaque société du XIX^{ème} siècle pense son rapport à l'art, à l'histoire et à la modernité à travers la figure de Cellini.

⁸⁶ Voir WINKLER Heinrich August, *Histoire de l'Allemagne, XIX^e-XX^e siècle : Le long chemin vers l'Occident*, Traduit de l'allemand par Odile Demange, Paris, Fayard, 2005

⁸⁷ Voir SCHEFER Olivier, « Ouverture romantique et infinitisation. Lectures du romantisme allemand », In : *Romantisme*, n° 191, vol. 1, 2021, p. 18-27

⁸⁸ Voir BLED Jean-Paul, *Histoire de Vienne*, Paris, Fayard, 1998

⁸⁹ Voir PÉCASTAING-BOISSIÈRE Muriel, « Les Préraphaélites, modernistes et réactionnaires », HAL, mis en ligne le 1er septembre 2002

⁹⁰ Voir DENVIR Bernard, *The Late Victorians. Art, Design and Society, 1852-1910*, Londres – New York, Longman, collection « A Documentary History of Taste in Britain », vol. IV, 1986.

Ce chapitre se propose donc d'examiner la relecture de la figure de Benvenuto Cellini à travers les productions artistiques européennes du XIX^{ème} siècle, en analysant les choix iconographiques, esthétiques et narratifs qui participent à sa construction en tant que miroir de l'artiste romantique. Il s'agira de comprendre comment un artiste de la Renaissance est devenu, pour des peintres, des sculpteurs ou des écrivains du XIX^{ème} siècle, le double idéalisé de leur propre condition, un modèle de création libre et souveraine, mais aussi un révélateur des tensions entre art, pouvoir et société. Le corpus analysé dans ce chapitre repose sur une sélection d'œuvres issues de plusieurs pays européens (l'Italie, la France, l'Autriche, l'Allemagne et l'Angleterre) afin de rendre compte de la diffusion et des multiples réinventions de la figure de Cellini au XIX^{ème} siècle. Le choix de ces nations s'explique par leur rôle central dans la construction culturelle du romantisme, ainsi que par la richesse et la diversité des représentations artistiques produites dans ces contextes. Le repérage et l'identification précise de certaines œuvres se sont toutefois révélés complexes, les titres et les attributions variant selon les sources (pour la plupart des sites web destinés à la vente de reproductions d'œuvres officielles)⁹¹. Dans cette perspective, la sélection opérée privilégie les œuvres les plus documentées ou les plus significatives sur le plan iconographique, sans pour autant écarter des pièces moins connues, mais qui éclairent de manière suggestive les enjeux esthétiques et idéologiques liés à la réception de Cellini. Il ne s'agit donc pas d'un corpus exhaustif, mais d'un échantillon représentatif permettant d'analyser la construction sensorielle d'un mythe artistique à l'échelle européenne.

II. A - Un maître d'atelier au service des puissants : de la représentation classique...

Au XIX^{ème} siècle, la figure de Benvenuto Cellini connaît un regain d'intérêt, stimulé par le succès de son autobiographie. Ce renouveau se manifeste notamment dans la peinture d'histoire, qui s'empare de Cellini pour en faire une icône d'un passé prestigieux. Dans cette iconographie, Cellini apparaît comme une figure exemplaire : artiste virtuose, homme de caractère, il incarne le lien fécond entre talent individuel et mécénat princier. Cette représentation établit un fil conducteur avec les artistes du XIX^e siècle, qui, tout en affirmant leur « je » artistique, demeurent largement tributaires du mécénat public, lequel continue à jouer un rôle central en assurant à ses bénéficiaires des revenus stables et confortables. La réinterprétation de Cellini revêt par ailleurs une dimension politique : chaque région européenne projette sur lui ses propres aspirations culturelles et nationales, valorisant certains traits ou épisodes de sa vie. En Italie, il est élevé au rang de héros florentin par une peinture patriotique qui cherche à construire un récit national autour des grandes figures de l'art italien. En France, il apparaît dans des scènes de cour qui célèbrent la monarchie d'Ancien Régime et contribuent à forger une image idéalisée de la Renaissance, centrée sur la figure de François I^{er}. Dans le reste de l'Europe, notamment en Autriche et dans les pays germanophones, Cellini est exalté comme un artiste au destin européen, admiré pour avoir côtoyé les plus grands souverains, savants et créateurs de son temps.

⁹¹ notamment Meisterdrucke (Kunstreproduktionen - Fine Arts Prints) ou Mutual Art

II. A. 1 - L'Italie au XIXème siècle : réappropriation patriotique et figure nationale

Parmi les multiples relectures de Cellini au XIXème siècle, celle opérée en Italie revêt une importance particulière. De manière évidente, il s'agit du pays d'origine de l'orfèvre mais plus encore, ces réinterprétations s'inscrivent au cœur d'un projet politique et culturel déterminant : celui de l'unification nationale. Dans un pays encore morcelé au début du siècle, où les luttes pour l'indépendance côtoient les aspirations à une identité collective, la redécouverte des grandes figures de la Renaissance constitue un levier essentiel pour fonder une mémoire commune. Cellini, en tant qu'artiste florentin, écrivain en langue toscane et symbole d'un savoir-faire italien flamboyant, offre une figure idéale à réactiver : il incarne une continuité culturelle prestigieuse, capable de légitimer le présent par le prestige du passé. Dans ce contexte, les artistes italiens du XIXème siècle, peintres d'histoire, portraitistes ou fresquistes, participent activement à cette entreprise de réappropriation symbolique. Ils ne se contentent pas de représenter Cellini comme un personnage historique ; ils en font une figure exemplaire, à la fois dépositaire d'un héritage humaniste et miroir des idéaux contemporains. À travers les choix iconographiques, les mises en scène, les références à la *Vita* ou à ses œuvres majeures, il s'agit de faire de Cellini un acteur du récit national, « patriote » par ses capacités techniques autant que par son enracinement culturel. Cette sous-partie s'attache à analyser plusieurs de ces représentations italiennes de Cellini, en interrogeant leur fonction politique et culturelle. Comment les artistes italiens du XIXème siècle mobilisent-ils la figure de Cellini dans un moment de recomposition nationale ? Quelles valeurs, quelles images, quelles tensions font-ils affleurer à travers cette relecture ? Et comment, en retour, cette mise en image de Cellini éclaire-t-elle la manière dont l'Italie du *Risorgimento* pense la place de l'artiste dans la société ?



Figure 1 : PODESTI Francesco, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini* (*Francesco I nello studio di Benvenuto Cellini*), 1939, huile sur toile, 98 x 136 cm, Galerie nationale d'Art moderne et contemporain, Rome

La toile François 1er dans l'atelier de Benvenuto Cellini (1839) de Francesco Podesti s'inscrit dans une double logique : célébrer la figure de l'artiste comme individu doué d'une certaine maîtrise technique et affirmer, en creux, la place fondatrice de la Renaissance dans la mémoire nationale italienne en formation. En choisissant de représenter un épisode extrait de la *Vita*, la visite de François 1er à l'atelier parisien de Cellini, Podesti ne se contente pas d'illustrer un fait historique, mais réinvente un moment clé pour en faire un tableau-synthèse : une exaltation du travail créateur, de la reconnaissance royale et de l'ancrage franco-italien de l'artiste. Formé dans le cercle académique de Vincenzo Camuccini et encouragé par Canova, Podesti développe très tôt un goût pour la fresque historique et la mise en scène des grands récits du passé ⁹². Ce penchant n'est pas anodin dans l'Italie des années 1830, où l'histoire et plus encore l'histoire glorieuse de la Renaissance, devient un vecteur de légitimation culturelle ⁹³. Le choix de représenter Cellini dans un contexte français, mais selon une esthétique typiquement italienne, témoigne de cette volonté de s'approprier une figure hybride : enraciné à Florence, mais reconnu à la cour de France, Cellini devient le symbole d'un talent italien rayonnant au-delà des frontières. La scène se déroule dans l'atelier du Petit-Nesle, mis à la disposition de l'orfèvre par François 1er et présenté ici comme un espace à la fois de création et de pouvoir. L'architecture intérieure (arcs en pierre, voûtes épaisses, murs massifs) renforce la solennité du lieu, assimilé à un sanctuaire du travail artistique. À l'arrière-plan, l'ouverture permet d'apercevoir une forteresse pouvant évoquer le Louvre, ainsi que, de façon peut-être plus symbolique, la silhouette de Notre-Dame de Paris, située à un kilomètre du Petit-Nesle. Sa présence picturale ancre la scène dans un Paris idéalisé, tel qu'il est exalté au même moment dans la littérature, notamment par Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* (1831). Podesti ne cherche pas tant la précision topographique qu'un effet de monumentalité culturelle. Cellini est représenté au cœur de Paris, élevée ici au rang de capitale artistique, non pas selon la réalité de la Renaissance, mais selon la vision projetée par le contexte culturel du XIX^{ème} siècle, au moment de la création de l'œuvre. Les signes du pouvoir sont omniprésents : un écusson royal gravé dans la pierre, un garde en armes posté à l'entrée, un riche drapé rouge suggérant la majesté. L'atelier est présenté comme un théâtre de reconnaissance officielle. Le mobilier chargé, les objets d'orfèvrerie alignés, les armes déposées au sol renforcent l'idée d'un espace intensément productif, mais aussi codifié, ritualisé. L'étole rouge posée à terre, à côté des armes abandonnées, évoque le tempérament fougueux de Cellini, connu pour ses emportements et ses démêlés violents ; éléments explicités dans sa *Vita* et repris dans l'imaginaire romantique. Ces armes, abandonnées le temps de la présentation au roi, seront sans doute reprises ensuite : Podesti évoque ainsi la tension entre maîtrise et impulsivité, entre création et violence. Elles sont d'ailleurs parfaitement exécutées, richement décorées et pourraient aussi faire référence à la volonté, au XIX^{ème}, d'attribuer la confection d'armes et d'armures prestigieuses à l'orfèvre florentin ⁹⁴. Cellini est représenté au centre de la composition, dans un élan vif : pied levé, corps légèrement tourné, il désigne avec énergie le modèle qu'il présente, le *Jupiter d'argent*, projeté pour la galerie de Fontainebleau ⁹⁵. Ce choix n'est pas anodin. Parmi les œuvres commandées par François 1er, ce *Jupiter* est l'une des rares à avoir été achevée, au terme de nombreuses difficultés techniques, administratives et financières. Le montrer dans sa version en

⁹² Voir POLVERARI Michele (dir.), *Francesco Podesti*, Milan, Electa, 1996

⁹³ Voir PÉCOUT Gilles, *op. cit.*

⁹⁴ Voir supra, Chapitre 1. Section C. 1.

⁹⁵ DAVENT Léon, *Gravure du Jupiter d'argent de Benvenuto Cellini, 1550-1556*, In : JESTAZ Bertrand, *op. cit.* (Voir Annexe 3)

terre cuite, grandeur nature, c'est figer le moment de transition entre conception et exécution, où l'artiste est soumis à la validation du souverain. Cet épisode attesté par Cellini lui-même dans sa *Vita*, correspond à un rituel de validation typique des circuits de commande royale et de mécénat. Podesti, en peignant cet instant précis, fait de l'atelier un espace de négociation symbolique entre pouvoir politique et pouvoir créateur. À gauche de la scène, les apprentis et ouvriers s'agitent, certains munis d'outils de précision. Leurs regards convergent vers le modèle présenté par leur maître mais le travail continue. Cette présence ouvrière n'est pas décorative, au contraire, elle rappelle que Cellini, tout en étant un artiste inspiré, est aussi un artisan, maître d'atelier, ancré dans les réalités du travail. Dans une Italie où la figure de l'artiste tend à se confondre avec celle du héros romantique, cette double identité, artisan et créateur, correspond bien à l'idéal incarné par Cellini : un homme de métier, mais aussi d'excellence. À droite, la cour du roi forme un contrepoint hiérarchique à l'effervescence artisanale. François Ier est représenté en mouvement, le regard attentif, concentré sur l'œuvre que lui présente Cellini. Ici, la main du roi, légèrement tendue vers Cellini, souligne l'objet de sa visite : évaluer et valider le travail de l'orfèvre. Si l'on prolonge la ligne de son regard, elle semble suivre la direction indiquée par le doigt de l'artiste et converge vers les cuisses, voire l'entre-jambe du *Jupiter*. Ce détail pourrait renvoyer directement à l'épisode célèbre de la *Vita*, dans lequel Cellini raconte la présentation de cette statue à Fontainebleau, en présence du roi et de sa cour ; faisant de cette œuvre une traduction presque littérale, et rare, du texte cellinien ⁹⁶. Lors de cette scène, la duchesse d'Étampes, irritée par l'attitude de Cellini et choquée par le dévoilement du sexe de la statue, avait exprimé sa réprobation. Dans l'œuvre de Podesti, la duchesse d'Étampes tourne le regard vers le souverain. Son expression, relativement neutre, laisse place à l'ambiguïté : son attitude peut suggérer une simple observation, mais aussi une certaine réserve. Son index gauche semble désigner l'artiste ou son œuvre, tandis que ses bras croisés, marquant une posture plutôt fermée, peuvent évoquer une forme de retenue ou de désapprobation. L'interprétation reste délicate, tant son visage est impassible, mais tout indique, de manière quasi certaine qu'elle attend, le jugement royal. Les autres figures de la cour paraissent suspendues à ce même verdict. C'est notamment le cas du cardinal qui porte une main fermée devant sa bouche, comme s'il cherchait à dissimuler un sourire, un doute ou une réaction plus personnelle. L'homme à sa droite l'observe, tandis qu'une jeune femme, dont on ne distingue que la tête et la collerette blanche, se tient en retrait. Ce couple discret, placé dans l'ombre derrière le roi et la duchesse, pourrait évoquer le dauphin Henri et son épouse Catherine de Médicis, symboliquement relégués à l'arrière-plan, comme figures de la relève dynastique. Dans le contexte des relations de cour, l'avis des courtisans importe peu, puisque seul prévaut en dernière instance le jugement du roi : si celui-ci apprécie l'œuvre, les courtisans s'y rallieront, même après l'avoir initialement désapprouvée. Ainsi, le tableau de Podesti participe à la glorification de Cellini en offrant une lecture subtile de sa disgrâce à la cour de France. Il suggère que cette exclusion ne résulte pas d'un rejet royal, mais bien des jeux de dupes orchestrés par une cour hypocrite, feignant l'admiration tout en masquant moqueries et réserves. François Ier, au contraire, est représenté comme sincèrement attentif, respectueux et ouvert au dialogue avec l'artiste. Cellini y apparaît comme un créateur trop libre, trop talentueux pour être pleinement intégré dans un environnement aussi contraint. En plaçant Cellini face à François Ier dans une relation d'échange direct, le tableau affirme que la reconnaissance d'un tel artiste ne peut émaner que d'un souverain éclairé, capable de voir au-delà des conventions de sa cour.

⁹⁶ CELLINI Benvenuto, *Vita*, op. cit., Livre II, Chapitre XLI, p.343 - 345

Dans cette dynamique de construction d'une mémoire nationale à travers la figure de Benvenuto Cellini, l'œuvre de Francesco Podesti trouve un prolongement naturel dans celle d'Amos Cassioli. Tandis que le premier inscrit Cellini dans le cadre du mécénat royal européen, le second affirme plus nettement son enracinement dans l'histoire italienne, participant ainsi à une même entreprise de réhabilitation artistique et patriotique. C'est dans cette continuité que s'inscrit la relecture proposée par Cassioli.



Figure 2 : CASSIOLI Amos, *Benvenuto Cellini*, 1850, huile sur toile, 75 x 100 cm, Musée National du Palazzo Pitti, Galerie d'Art Moderne, Florence

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, Amos Cassioli (1832–1891), peintre siennois formé à l'académisme puriste et au néoclassicisme, participe activement à la construction d'une mémoire visuelle fondée sur l'exaltation du passé humaniste italien ⁹⁷. Sa toile *Benvenuto Cellini présentant son Persée* s'inscrit dans une entreprise de relecture nationale des figures emblématiques de la Renaissance, perçues comme des piliers identitaires dans l'Italie nouvellement unifiée (1861). En choisissant de représenter Cellini non dans son atelier parisien ni dans un contexte de cour étrangère, mais dans un cadre florentin, au service de Cosme I^{er} de Médicis, Cassioli réaffirme l'ancrage local de l'artiste tout en proposant une réflexion sur la place du créateur dans l'ordre politique et culturel contemporain. Loin d'une simple scène de genre historique, la composition opère comme une allégorie politique et civique. Le geste d'offrande de Cellini, tendant une version en terre ou en cuivre et de petit format de son *Persée tenant la tête de Méduse* à son

⁹⁷ Voir PETRUCCI Francesca, *Museo Cassioli. Pittura senese dell'Ottocento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007

commanditaire, devient l'image paradigmatique d'une relation harmonieuse entre le pouvoir et l'art. À travers cette représentation, Cassioli propose une vision idéalisée d'un dialogue entre autorité politique éclairée et création artistique libre et valorisée ; vision en résonance avec les attentes du nouvel État italien, qui, dans les décennies suivant l'unité nationale, cherche à fonder son prestige sur des références historiques partagées. La scène est structurée selon une esthétique historiciste rigoureuse, caractéristique du second *Ottocento* : étoffes précieuses, mobilier sculpté, architecture monumentale, tout concourt à recréer un cadre raffiné, à la fois crédible sur le plan archéologique et symboliquement chargé. La sculpture du *Persée*, bien qu'en format réduit, est placée au centre de la composition sur une table richement drapée, dans une zone éclairée qui contraste avec la couleur foncée de la statue, focalisant le regard et la tension dramatique de l'ensemble. Les figures qui l'entourent, disposées en demi-cercle (à droite les proches de Cosme Ier de Médicis et à gauche deux apprentis de Cellini) forment une communauté spectatrice qui confèrent à l'acte créateur une portée publique et sociale. Cette centralité de l'œuvre d'art et de son auteur dans la scène traduit la volonté de faire de Cellini un modèle civique. Il est à la fois orfèvre et sculpteur, artisan de la forme et penseur de l'acte esthétique. À travers cette posture, Cassioli participe à la transformation du statut de l'artiste dans l'imaginaire collectif italien : de maître d'atelier il devient figure héroïque, porteur d'une identité culturelle forte, exemple d'excellence individuelle au service d'un pouvoir mécène. Le choix du *Persée* comme point focal n'est pas neutre. Œuvre emblématique de Cellini, elle incarne dans ce contexte une victoire sur le chaos ; celui de Méduse, mais aussi, symboliquement, celui de la désunion, de la barbarie, de l'informe. En représentant ce moment précis où la tête de la Gorgone est offerte, Cassioli construit une analogie implicite entre l'action civilisatrice du héros mythologique, le triomphe de l'art de Cellini et la réussite politique de l'unité italienne. Cette lecture allégorique, bien qu'implicite, entre en résonance avec le climat post-risorgimentale : comme Persée et comme Cellini, l'Italie nouvelle est appelée à s'affirmer par la maîtrise, par la culture et par la sublimation des conflits en œuvres. Le tableau repose ainsi sur une superposition de figures victorieuses : Persée, le héros mythique ; Cellini, le créateur inspiré ; et, en creux, l'artiste italien du XIX^{ème} siècle, invité à prolonger cette chaîne de grandeur. Ce glissement de plans, entre mythe, histoire et actualité, inscrit l'œuvre dans le courant du culte romantique des grands hommes, très présent dans la culture italienne du XIX^{ème} siècle. Comme dans les portraits des patriotes, des martyrs ou des savants, il s'agit ici de célébrer une individualité exceptionnelle, non pour elle-même, mais pour ce qu'elle incarne : l'audace, la maîtrise, l'exemplarité. L'artiste devient le bâtisseur invisible de la nation, celui dont les compétences techniques légitime l'existence politique et culturelle de l'Italie unifiée. La scène qu' imagine Cassioli fonctionne comme un théâtre d'identification nationale, dans lequel le spectateur contemporain est invité à lire, dans les triomphes artistiques de la Renaissance, l'annonce de ceux du présent. Le regard porté sur Cellini est donc tout sauf anodin : il ne s'agit pas de restituer un portrait fidèle, mais de construire une image : celle d'un artiste-héros, dont la mémoire réactivée sert à conforter l'édifice politique et moral du nouvel État italien.

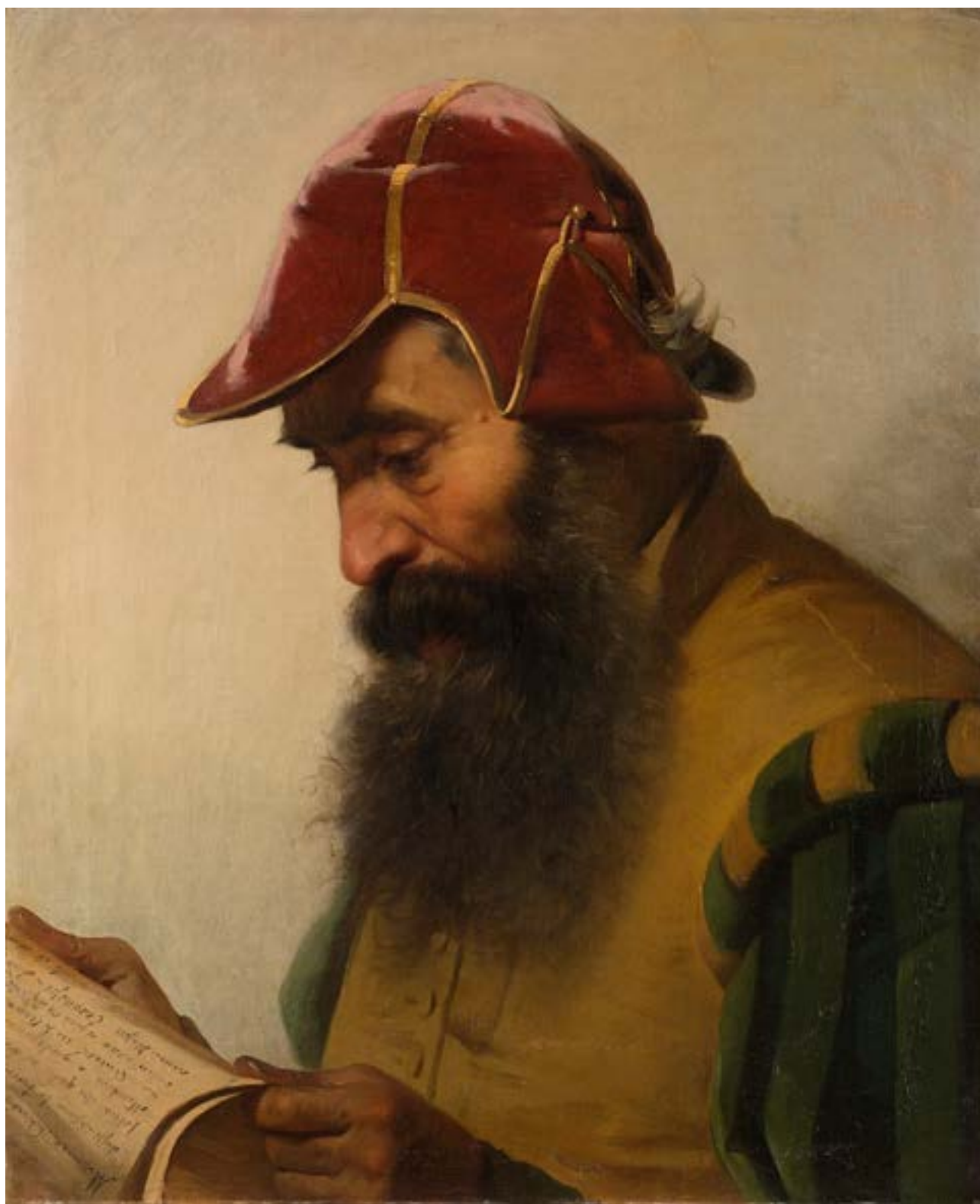


Figure 3 : SALA Eliseo, *Benvenuto Cellini*, vers 1855, huile sur toile, Galerie d'Art moderne, Milan, Palazzo Reale

Dans le sillage des représentations héroïques de Cellini au XIX^{ème} siècle, le portrait peint par Eliseo Sala (1813–1879) constitue une particularité notable. Là où Francesco Podesti et Amos Cassioli insistaient sur l'artiste en action, reconnu par le pouvoir, inscrit dans un récit national édifiant, Sala choisit au contraire une approche introspective, presque méditative, recentrée sur la figure de l'artiste seul. Ce parti pris, profondément romantique, ne s'oppose pas frontalement aux lectures précédentes, mais en déplace la focale : Cellini n'y est plus le jeune créateur flamboyant ou le maître d'atelier au service du prince, mais un homme vieillissant. Peint dans un style sobre et raffiné, le tableau s'inscrit dans la continuité de l'esthétique lombarde académique à laquelle Sala appartient, mais en dépasse les attendus strictement formels par une construction symbolique plus dense. L'artiste représente Cellini en buste, isolé, les traits marqués, la barbe grise, les yeux sombres et attentifs. Ce vieillissement assumé est un choix iconographique fort : il décentre l'image traditionnelle d'un Cellini jeune et impétueux pour le présenter dans un moment de retrait, de maturité, presque de testament. Loin du tumulte des ateliers ou de la reconnaissance publique, le regard se concentre ici sur l'individu, sur l'intériorité d'un homme qui porte la charge d'un héritage artistique. L'un des détails les plus significatifs du portrait réside dans l'objet tenu par Cellini : un exemplaire de sa *Vita*. Ce livre, qu'il dicta vers 1558 dans une démarche de contrôle actif sur sa mémoire, devient ici un symbole à la fois littéraire et existentiel. En le plaçant entre les mains de son modèle, Sala ne se contente pas de rappeler la dimension autobiographique, presque testamentaire, de l'œuvre de Cellini : il en fait le point d'ancrage d'une double autorité : celle du créateur de formes et celle du narrateur de soi. Cela suggère également, dans l'Italie du XIX^{ème} siècle où l'écriture de soi devient un mode d'affirmation identitaire et patriotique, une réflexion sur le rôle de la parole créatrice dans la constitution de la mémoire collective. La palette chromatique du tableau est réduite, mais pensée avec soin. Les tons chauds de l'habit, jaune, rouge et vert, évoquent la richesse chromatique florentine tout en suggérant, plus discrètement, des références aux armoiries ou aux protections politiques dont Cellini bénéficia au cours de sa carrière ⁹⁸. Le contraste entre l'éclat des vêtements et la pâleur du visage accentue la tension entre force vitale et mélancolie, entre la flamboyance de l'œuvre passée et la gravité du souvenir. Cette tension est l'un des traits les plus caractéristiques de la sensibilité romantique : dans le retrait du monde, dans le silence de la pensée, l'artiste devient le témoin d'un passé irradiant et la figure d'une solitude essentielle à la création. Par l'épure de la composition (aucun fond architectural, aucun accessoire décoratif, aucune scène d'atelier), Sala isole radicalement son sujet et l'inscrit dans une temporalité suspendue. Cette esthétique du dépouillement confère au portrait une densité presque métaphysique. Le regard de Cellini sur son texte est concentré, pensif, songeur ; l'artiste est peint dans une introspection lointaine. Cette posture n'est pas celle de l'oubli ou du retrait passif, mais celle d'un créateur replié sur son « for intérieur ». Le portrait rejoint alors une tradition visuelle du XIX^{ème} siècle où la solitude n'est plus marginale, mais héroïque : celle de l'artiste véritable, détaché des compromissions mondaines, maître de sa vie et de son œuvre. En cela, la représentation de Cellini par Sala diffère fondamentalement de celle de Cassioli ou de Podesti. Elle n'est pas civique, ni narrative, ni même explicitement politique. Elle ne repose pas sur une scène, mais sur une présence. Et pourtant, elle n'est pas dépourvue d'ancrage idéologique. Elle participe, à sa manière, à la redéfinition du rôle de l'artiste dans l'Italie contemporaine. À l'heure où le nouvel État italien cherche à promouvoir des modèles d'excellence nationale, cette figure silencieuse, grave

⁹⁸ À l'époque des Médicis, à Florence, le rouge symbolise la puissance, la noblesse et la vigueur civique ; c'est une couleur dominante dans l'héraldique médicéenne. Le jaune ou l'or évoque la richesse, la gloire et la lumière divine, fréquemment utilisé dans les décors et les représentations du pouvoir. Le vert, moins central, est lié à la fertilité, à la prospérité naturelle et à l'espoir, apparaissant dans les motifs végétaux ou cérémoniels.

et concentrée, propose une autre forme d'héroïsme : non plus celui du service ou du geste spectaculaire, mais celui de la conscience et de la mémoire. Ce portrait, en apparence modeste, fonctionne donc comme un manifeste discret. Il affirme, par la réunion savante de signes visuels et de références littéraires, une conception exigeante de l'artiste comme homme de réflexion, de mémoire et de solitude créatrice. Sala rejoint, à sa manière, les grandes constructions du mythe romantique du créateur, tout en inscrivant Cellini dans une tradition plus intérieure, plus méditative mais tout aussi fondatrice pour la culture visuelle du XIX^{ème} siècle italien.

À travers les œuvres de Francesco Podesti, Amos Cassioli et Eliseo Sala, la figure de Benvenuto Cellini est investie, dans l'Italie du XIX^{ème} siècle, d'une puissance symbolique plurielle. Bien que leurs choix esthétiques et narratifs diffèrent, ces trois œuvres semblent concourir à l'élaboration d'un mythe visuel du créateur, articulé autour de valeurs que l'on peut associer, avec précaution, à celles du *Risorgimento* : exaltation de l'individu d'exception, célébration du passé national et légitimation de la culture comme fondement identitaire. Il conviendrait toutefois de confronter cette hypothèse à un corpus plus large, ces exemples ne permettant qu'approximativement d'en mesurer la portée réelle. Chez Podesti, Cellini devient l'intermédiaire spectaculaire entre le pouvoir monarchique, y compris à l'étranger et le savoir-faire artistique ; chez Cassioli, il incarne l'artiste-citoyen dont l'œuvre est au service d'une mémoire italienne glorieuse ; chez Sala enfin, il est réinterprété comme conscience solitaire, figure méditative d'une autorité artistique fondée sur l'introspection et la maîtrise de soi. Ces lectures, bien qu'idéologiquement convergentes, révèlent aussi la plasticité de la figure cellinienne : tantôt outil de pédagogie civique, tantôt miroir de l'intériorité romantique, elle permet aux artistes italiens de donner forme à des aspirations diverses, qui vont de la reconstruction nationale à la définition d'une esthétique moderne fondée sur l'autonomie de l'art. En somme, Cellini devient en Italie une figure matricielle, à la fois ancrée dans la mémoire renaissante et projetée vers un avenir culturel à consolider. Mais cette réinvention nationale de Cellini ne s'arrête pas aux frontières de la péninsule. Dans une Europe du XIX^{ème} siècle traversée par des débats analogues sur la fonction de l'artiste, d'autres pays s'approprient également la figure de Cellini pour en faire le reflet de leurs propres tensions politiques et culturelles. En France notamment (terre d'accueil historique de Cellini, mais aussi creuset du romantisme et du débat sur l'art et l'État), sa figure connaît une relecture originale, à la croisée des modèles historiques, des enjeux monarchiques et des mythologies de la création. C'est à cette construction française de Cellini que nous allons à présent nous intéresser.

II. A. 2 - La France du XIXème et la construction d'un mythe national : Cellini au service de François Ier

Au XIXème siècle, la France ne se contente pas d'honorer les figures de son propre passé : elle réinvente, à travers la redécouverte de grands artistes étrangers, une histoire culturelle qui nourrit l'élaboration de son roman national. Dans un contexte d'instabilité politique où monarchies, empires et républiques se succèdent, l'histoire devient un terrain d'unification symbolique, une source d'identité collective et un instrument de légitimation ⁹⁹. C'est dans cette dynamique, mêlant admiration pour la Renaissance et relecture romantique du passé, que s'inscrit l'appropriation française de Benvenuto Cellini. Accueilli à la cour de François Ier une première fois en 1537 puis de 1540 à 1545, Cellini est rapidement intégré à une vision idéalisée de la Renaissance française, conçue non seulement comme un âge d'or des arts, mais aussi comme une période fondatrice du prestige culturel de la monarchie. La représentation de Cellini participe ainsi à un vaste effort de glorification historique, où la monarchie du XVIème siècle, par son mécénat éclairé, est érigée en modèle de soutien aux arts, tandis que l'artiste devient une figure héroïsée de la création au service du rayonnement national. La France romantique, qui célèbre l'individu inspiré autant qu'elle magnifie les fastes du pouvoir, trouve dans Cellini une figure ambivalente : celle d'un créateur libre, parfois indocile, mais accueilli et légitimé par un souverain mécène. La redécouverte de Cellini se fait donc à la fois au prisme d'un récit monarchique, exaltant François Ier comme protecteur des arts et d'une sensibilité romantique qui valorise la singularité de l'artiste et son destin personnel. De fait, cette sous-partie analysera comment, au XIXème siècle, la France mobilise la figure de Cellini pour servir sa propre construction historique et culturelle : en reconstituant une Renaissance idéalisée, en érigeant l'artiste en héros du progrès artistique, mais aussi en projetant sur lui les tensions non résolues entre pouvoir, liberté et mémoire nationale.

⁹⁹ GARRIGUES Jean et LACOMBRAGE Pierre, *La France au XIXe siècle : 1814-1914*, 4e éd., Paris, Armand Colin, 2019
TILLIER Bertrand, *La République : la caricature politique en France, 1870 – 1914*, Paris, CNRS Éditions, 1997



Figure 4 : BREMOND Jean-François, *François Ier et la duchesse d'Étampes dans l'atelier de Benvenuto Cellini*, entre 1822 et 1868, huile sur toile, Musée d'Art et d'Histoire, Narbonne

Avec *François Ier et la duchesse d'Étampes dans l'atelier de Benvenuto Cellini*, Jean-François Brémont propose une vision subtilement construite des rapports entre création artistique et autorité politique, dans une France du XIX^{ème} siècle où l'histoire est mobilisée pour servir la glorification nationale. En effet, les scènes dites « historiques » connaissent alors un véritable engouement. Cellini, dans ce contexte, n'est qu'un sujet parmi d'autres investis par cette mode picturale. Peintre formé dans la tradition académique, Brémont sait conjuguer fidélité historique et sensibilité romantique, répondant ainsi aux attentes d'un public bourgeois et d'institutions culturelles avides d'images édifiantes et accessibles ¹⁰⁰. La composition met en scène une dynamique d'opposition entre l'artiste et la cour, soulignant les tensions implicites qui sous-tendent la reconnaissance de l'artiste créateur. À droite du tableau, Cellini, isolé devant un somptueux rideau rouge, emblème visuel de la majesté monarchique autant que de la solennité artistique, présente une aiguïère d'orfèvrerie, condensé de savoir-faire et de virtuosité. Ce choix iconographique n'est pas anodin : dans une France qui, sous la Monarchie de Juillet puis sous le Second Empire, valorise le prestige des arts décoratifs comme marqueur de puissance nationale, l'orfèvrerie, art du luxe et de l'excellence technique, trouve une résonance particulière. L'atelier est représenté comme un espace théâtral, abondamment décoré de niches sculptées, de voûtes massives et d'objets précieux, évoquant la richesse du Royaume et son raffinement. Par cette mise en scène de l'opulence, l'artiste inscrit son œuvre dans une tradition visuelle qui magnifie à la fois la grandeur du passé monarchique et la centralité de l'artiste dans cet univers de prestige. À gauche et au centre de la composition, le groupe royal impose une autre dynamique : François Ier, somptueusement vêtu, se tourne directement vers Cellini, manifestant par sa posture engageante et bienveillante, une reconnaissance officielle de l'artiste. Ce geste traduit une image idéalisée du souverain mécène, protecteur éclairé des arts, conforme à la réécriture romantique de la Renaissance française qui prévaut au Salon sous Louis-Philippe et Napoléon III ¹⁰¹. La figure du roi, placée dans l'axe du spectateur, fonctionne comme une passerelle visuelle et symbolique entre l'artiste et la société, affirmant la place de la création dans le projet politique de rayonnement national. À côté du roi, la duchesse d'Étampes, favorite influente mais hostile à Cellini, détourne ostensiblement le regard de l'œuvre exposée. Son langage corporel semble traduire soit un enthousiasme feint, perceptible par son exagération, soit un refus pur et simple de la réalisation de Cellini. Derrière eux, les courtisans manifestent un intérêt plus direct pour l'objet d'art, soulignant que, malgré les tensions, le prestige de la création transcende les jeux d'alliances et d'oppositions. La lecture politique implicite de la scène est riche : tout en exaltant la reconnaissance de l'artiste par le pouvoir royal, Brémont montre aussi que cette reconnaissance est toujours fragile, soumise aux fluctuations des intérêts et des rapports de force. Dans une France du XIX^{ème} siècle où les artistes, tout en cherchant leur autonomie, restent tributaires des institutions officielles comme le Salon ou des mécénats étatiques, cette ambivalence fait écho aux conditions contemporaines de la création. En représentant Cellini seul et faible face à un pouvoir complexe et fragmenté, Brémont livre ainsi une réflexion nuancée sur la place de l'artiste dans la société. Loin de la célébration univoque, son tableau révèle la tension constitutive entre l'affirmation individuelle du créateur et les structures politiques qui cherchent à le capter, l'instrumentaliser ou parfois l'entraver. À travers ce jeu subtil entre fidélité historique et mise en scène psychologique, ce tableau participe pleinement au projet français du XIX^{ème} siècle : celui d'élaborer, à travers l'histoire et l'art, une image singulière de la relation entre culture, pouvoir et mémoire nationale.

¹⁰⁰ Voir BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile et AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, t. 1, Paris, Librairie Renouard, 1882, p.161–162

¹⁰¹ Voir HÉBERT Oriane, *La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, thèse de doctorat en Histoire, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2016

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995

La vision que Jean-François Brémond propose de Benvenuto Cellini dans l'atelier royal, oscillant entre reconnaissance solennelle et tensions de cour, trouve un prolongement direct dans l'œuvre de Louis Joseph Grisée, *François Ier visite Benvenuto Cellini au château de Nesle* (Salon de 1845, n°765). Élève de Paul Delaroche, adepte de l'« anecdote historique », Louis Joseph Grisée s'inscrit, avec cette œuvre, dans cette même tradition narrative et picturale. Bien que distincts dans leur traitement pictural, Brémond comme Grisée, développent une même construction scénique : celle d'une rencontre organisée autour d'un espace symbolique, où l'artiste, légèrement isolé, présente son œuvre sous le regard à la fois bienveillant et codifié du pouvoir royal. Cette proximité de composition (séparation nette entre Cellini et la cour, architecture monumentale, théâtralité des postures) révèle une même lecture du rôle de l'artiste : talent reconnu mais encadré, libre mais intégré à l'ordre monarchique. À travers cette mise en scène presque cérémonielle, Brémond comme Grisée participent à une relecture historique profondément marquée par les idéaux esthétiques de la France du XIX^{ème} siècle : dans un pays en quête d'une légitimité politique fondée sur l'histoire et les arts, Cellini devient le modèle idéal d'un artiste célébré par le souverain, figure d'une Renaissance française reconstruite comme mythe fondateur. C'est dans cette continuité esthétique et idéologique que s'inscrit l'œuvre de Grisée, qu'il convient désormais d'examiner en détail.



Figure 5 : GRISÉE Louis-Joseph, *François Ier visite Benvenuto Cellini au château de Nesle*, 1845, huile sur toile, 60,4 x 73,7 cm, présentée au Salon de 1845, n° 765. Localisation actuelle : inconnue (anciennement à New York ou Londres)

Présenté au Salon de 1845, François Ier visite Benvenuto Cellini au château de Nesle de Louis Joseph Grisée reprend et prolonge la mise en scène élaborée par Jean-François Brémond : celle de la rencontre ritualisée entre pouvoir royal et maîtrise technique du créateur. La composition repose sur une séparation claire entre deux pôles : à droite, les courtisans forment un groupe compact, statique, légèrement en retrait ; à l'arrière-plan, des ouvriers, tenus dans l'ombre, rappellent la réalité artisanale du travail d'atelier. Dans cette composition, la figure centrale est indéniablement celle du roi. Si Cellini occupe un rôle significatif, il est relégué sur la gauche, dans une zone peu éclairée et vêtu de noir (costume qu'il porte d'ailleurs fréquemment dans les représentations le figurant). En contraste, François Ier, personnage le plus grand de la scène, est mis en valeur par la lumière et par la clarté de son habit. Sa position est renforcée par une double construction pyramidale : la première, très visible, formée par le sol dont le sommet converge vers ses pieds ; la seconde, plus subtile, dessinée par des lignes de force visuelles qui mènent au niveau de son visage. Ainsi, bien que Cellini soit représenté comme un artiste de prestige, il demeure un faire-valoir au service de la grandeur royale. Un faire-valoir éminent, bien sûr, dont l'excellence rejaillit sur le souverain lui-même, présenté comme un monarque éclairé, capable de reconnaître et de s'attacher les talents d'exception. La statue du Jupiter, modèle grandeur nature sans doute en bronze est située derrière Cellini (à gauche dans le tableau), flanquée d'objets d'orfèvrerie et d'armes déposées au sol. La mise en valeur picturale de la dague, notamment par un contraste de valeur, contribue à renforcer la double image de Cellini : à la fois maître du métal précieux et figure héroïque, où l'acte créateur demeure étroitement lié à une posture de combat. A nouveau, ces armes et armures peuvent également faire référence au champ que l'on pense investi par l'orfèvre lorsque les historiens commencent à cataloguer les ouvrages de l'orfèvre ¹⁰². Dans une France qui oscille entre célébration du passé glorieux et émergence d'un art plus critique, la figure de Cellini réactualise le mythe d'un créateur capable de conquérir sa place par sa maîtrise technique, en dépit des intrigues et des obstacles. La figure de François Ier, somptueusement vêtu et arborant l'hermine, s'avance vers Cellini, rompant la frontière implicite entre pouvoir politique et monde de l'atelier. Cette proximité du roi et de l'artiste illustre une conception idéalisée du mécénat monarchique : celle d'un souverain éclairé, premier spectateur et premier protecteur de l'artiste. Ce modèle d'une relation harmonieuse entre art et pouvoir correspond parfaitement aux attentes de la monarchie de Juillet, soucieuse d'ancrer sa légitimité culturelle dans une référence prestigieuse à la Renaissance française. Dans cette œuvre, le roi de France occupe donc une place au moins aussi centrale que Cellini, l'ensemble visant à valoriser le rôle déterminant de la monarchie dans le développement des arts. À l'inverse, les courtisans apparaissent comme indifférents ou distants. Certains murmurent entre eux ; d'autres, figés à l'arrière-plan, semblent étrangers à l'événement central. Parmi eux, la duchesse d'Étampes se distingue par son geste détourné : dans sa robe rouge éclatante aux manches couvertes d'hermine, elle incarne non seulement l'éloignement affectif, mais aussi les rivalités de cour que la carrière de Cellini dut affronter. Cette attitude ambiguë souligne, par contraste, l'authenticité du lien entre le roi et l'artiste, tout en rappelant que la reconnaissance institutionnelle n'efface pas les tensions humaines et sociales. Par cette construction visuelle méthodique, Grisée exalte une vision romantique et édifiante de l'artiste : isolé, servant l'autorité politique non pas dans l'opposition, mais dans un dialogue solennel qui reconnaît sa valeur singulière. Dans le contexte du Salon de 1845 où les œuvres historiques sont scrutées non seulement pour leur qualité esthétique mais aussi pour leur portée idéologique,

¹⁰² Voir *supra*, Chapitre I. Section C.1

cette mise en scène de Cellini correspond à une lecture contemporaine du rôle de l'art : fonder la grandeur nationale sur la glorification des créateurs, tout en rendant hommage à la liberté intérieure de l'artiste. En redonnant vie à un épisode de la Renaissance à travers la sensibilité et les enjeux du XIX^{ème} siècle, Grisée, comme Brémond, participent ainsi à la constitution d'une mythologie moderne de l'artiste, figure à la fois honorée et autonome, au cœur de la fabrique d'un roman national français.

À travers les œuvres de Jean-François Brémond et de Louis Joseph Grisée, la représentation de Benvenuto Cellini s'est construite autour d'un même schéma iconographique : la séparation nette entre l'espace de l'atelier, dominé par l'artiste et celui de la cour, rassemblée autour du souverain, avec en son centre un dialogue privilégié entre François Ier et Cellini, valorisant l'autonomie du créateur face au pouvoir. Cependant, en 1857, une variation importante est retranscrite par Pierre - Charles Comte dans son *François Ier et la duchesse d'Étampes visitant l'atelier de Benvenuto Cellini* (Salon de 1857, n°581). Si la structure générale du tableau reste fidèle à l'opposition entre l'atelier et la cour, le rapport de forces visuel et symbolique se trouve profondément modifié. François Ier, au lieu de porter son regard vers Cellini, se détourne vers la duchesse d'Étampes, marquant un déplacement du centre d'attention et une rupture du lien direct entre le roi et l'artiste. Quant à Cellini, il n'est plus ce créateur fier, debout dans un geste d'affirmation, mais un personnage incliné, dans une posture presque suppliante : il adopte une attitude de soumission respectueuse face à la cour, bien loin de l'assurance héroïque mise en scène dans les œuvres précédentes. Ce changement subtil mais décisif invite à repenser la manière dont la France de la fin de la monarchie de Juillet et du Second Empire envisage la figure de l'artiste et ses rapports au pouvoir. Plus qu'une simple variation stylistique, cette inflexion traduit une lecture différente des rivalités de cour et redessine l'image de Cellini : moins comme un héros autonome que comme un acteur conscient de sa dépendance à l'égard des mécènes et des réseaux d'influence. C'est cette évolution du discours pictural qu'il convient maintenant d'examiner à travers l'analyse du tableau de Pierre - Charles Comte.



Figure 6 : COMTE Pierre-Charles, *François Ier et la duchesse d'Étampes visitant l'atelier de Benvenuto Cellini*, 1857, gravure, exposée au Salon de 1857, n° 581. Localisation actuelle inconnue

Présentée au Salon de 1857, dans une France où la culture officielle est portée par les ambitions de prestige du Second Empire, *François Ier et la duchesse d'Étampes visitant l'atelier de Benvenuto Cellini* de Pierre - Charles Comte propose une inflexion sensible par rapport aux représentations antérieures de la même scène. Tout en conservant une composition fondée sur l'opposition spatiale entre l'atelier et la cour, Comte en modifie profondément le discours idéologique, révélant un glissement, ou du moins une autre approche possible, dans la perception de la figure de Cellini et de son rapport au pouvoir. La scène s'organise selon un axe horizontal rigoureusement ordonné : à gauche, dans l'ombre du fond, les ouvriers s'affairent autour des instruments d'orfèvrerie, incarnant le dynamisme anonyme du travail artisanal. À droite, la cour, plus immobile, représente l'ordre et la stabilité sociale. Ce dispositif spatial renforce d'emblée une hiérarchie visuelle stricte : la création naît dans le tumulte de l'atelier, mais trouve sa reconnaissance seulement sous le regard et par l'approbation du pouvoir royal. Au centre de la composition, Cellini occupe une position décisive mais ambivalente. Contrairement aux représentations de Brémond et Grisée où il se tenait debout, affirmé et en pleine possession de son œuvre, Cellini est ici représenté dans une posture d'inclinaison marquée, signe évident de respect et de dépendance. Sa présentation n'a plus la fierté conquérante des versions précédentes ; elle relève au contraire du geste d'offrande respectueuse, soulignant la vulnérabilité structurelle de l'artiste dans le cadre de la culture de cour. Cette attitude reflète non seulement les réalités historiques de la Renaissance, où la faveur royale déterminait le succès artistique mais aussi les

préoccupations implicites du Second Empire : la nécessité pour l'art de reconnaître et de servir le pouvoir ¹⁰³. Autre évolution significative : le regard de François Ier. Là où Brémond et Grisée représentaient un roi attentif à l'œuvre ou à l'artiste, Comte introduit une inflexion psychologique nouvelle. François Ier détourne son regard de Cellini pour se tourner vers la duchesse d'Étampes, sollicitant son avis. Ce déplacement du centre d'attention traduit la complexité du processus de reconnaissance artistique : l'approbation du souverain n'est pas immédiate, elle est médiée par l'influence des courtisans, en particulier par celle d'une favorite royale dont la rivalité avec Cellini est bien documentée par l'artiste lui-même dans sa *Vita*¹⁰⁴. La duchesse d'Étampes occupe ainsi une position stratégique dans la lecture de l'œuvre : elle incarne l'arbitraire du pouvoir de cour, capable de favoriser ou de freiner la carrière de l'artiste selon des critères sociaux autant qu'artistiques. Ce traitement visuel introduit une vision plus lucide, presque désenchantée, des rapports entre création et autorité, en phase avec les interrogations sociales du Salon de 1857 sur la dépendance des artistes aux structures institutionnelles. Par la rigueur de sa composition, la gestion fine des gestes et des regards et le traitement nuancé des rapports de pouvoir, Pierre - Charles Comte propose donc une lecture moins héroïque mais plus réaliste de la situation de l'artiste face à la cour. Le Cellini qu'il met en scène n'est plus le créateur triomphant qui impose sa maîtrise technique, mais un homme conscient des jeux d'influence, attentif à l'approbation d'un pouvoir instable et multiple. Dans une France où les débats esthétiques et politiques commencent à fissurer les certitudes académiques, cette inflexion picturale résonne comme un écho subtil aux transformations du statut de l'artiste au XIX^{ème} siècle : l'affirmation individuelle est possible, mais elle passe aussi et surtout par la reconnaissance stratégique des hiérarchies sociales et politiques.

À travers les œuvres de Jean-François Brémond, Louis Joseph Grisée et Pierre-Charles Comte, c'est bien la relation entre Cellini et le pouvoir royal qui se trouve mise en scène. L'artiste, représenté comme un maître prestigieux, incarne une figure au service de la monarchie française, contribuant ainsi à l'élaboration d'un véritable roman national. Par son travail, il sublime le pouvoir monarchique, tandis que François Ier apparaît comme le mécène éclairé des arts et des lettres. L'œuvre d'Alexandre-Évariste Fragonard, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini* (vers 1820-1830), s'inscrit pleinement dans cette veine.

¹⁰³ YON Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010

¹⁰⁴ Voir TREGOUËT Marianne, *op. cit.*



Figure 7 : FRAGONARD Alexandre-Évariste, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini*, entre 1820 et 1830, huile sur toile, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal

Dans *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini* (1820-1830), Alexandre-Évariste Fragonard reprend les grands schémas visuels déjà établis par Brémond, Grisée et Comte. On y retrouve la séparation nette entre l'espace de l'atelier et celui de la cour, la posture debout de Cellini, légèrement surélevée, qui rappelle la stature héroïque des compositions antérieures. Comme chez ses prédécesseurs, la monarchie est valorisée à travers l'artiste qui la sert : François Ier, occupant le centre de la scène, attire naturellement le regard, tandis que Cellini se distingue par sa position en hauteur. Cette articulation crée une scène équilibrée, où les jeux de lumière, l'éclat des couleurs et la gestuelle élégante des figures (notamment celle, presque aérienne, de la duchesse d'Étampes) participent à la théâtralisation du pouvoir. Cependant, Fragonard introduit une inflexion nouvelle dans la composition. Le regard du roi, dirigé vers la duchesse, ainsi que la représentation flatteuse de celle-ci, suggèrent une attention partagée entre le souverain, l'artiste et le pouvoir affectif. Loin d'éclipser Cellini, cette dynamique tend à inscrire leur rencontre dans une mise en scène harmonieuse de la souveraineté. D'un côté, la position surélevée de Cellini affirme la reconnaissance de son autorité créative ; de l'autre, la centralité du roi réaffirme l'ordre monarchique. Ce jeu de symétrie permet à Fragonard de dépasser l'opposition entre autonomie artistique et mécénat, pour proposer une vision conciliée de la grandeur : celle d'un pouvoir politique qui s'enrichit du prestige de l'art. La cour, à gauche de la scène, forme un groupe élégant et compact, incarnant la vitalité et l'apparat du monde curial. Au centre, le geste de désignation de François Ier, pointant vers la statue de Jupiter, engage un dialogue avec la duchesse. Celle-ci,

emportée dans un mouvement gracieux, semble animée par la contemplation de l'œuvre autant que par sa proximité avec le roi. Contrairement à la duchesse représentée par Comte, qui incarnait une forme d'hostilité implicite à l'égard de Cellini, Fragonard lui confère ici une présence bienveillante, active, voire médiatrice. Vêtue de blanc et d'or, éclatante de lumière, elle apparaît comme une figure de grâce et d'influence, agent discret mais positif du pouvoir royal. À droite de la composition, Cellini s'impose de manière spectaculaire. Debout, en position surélevée sur le socle de la statue, il domine l'ensemble de la scène, y compris les figures royales. Sa posture assurée, son regard affirmé et la légère élévation de son corps soulignent sa maîtrise. Contrairement aux œuvres antérieures où il apparaissait comme un artisan respectueux ou un créateur en quête de reconnaissance, Fragonard le dépeint ici comme un maître incontesté. Autour de lui, les apprentis s'affairent ou observent, rappelant que l'acte créatif repose aussi sur un savoir-faire collectif. Ce détail, loin de diluer la figure centrale, renforce au contraire l'autorité du maître, comparable à celle d'un chef d'atelier ou d'orchestre. Par cette composition savamment orchestrée, où la structuration pyramidale place Cellini au sommet d'un système visuel, Fragonard propose une relecture romantique de l'artiste : non plus simple exécutant valorisé par la cour, mais figure souveraine, capable de rivaliser avec le pouvoir monarchique lui-même. Cette hiérarchie inversée, subtilement dissimulée sous les apparences du protocole, reflète les sensibilités du premier XIXe siècle, marqué par l'émergence de l'individualité créatrice face aux institutions. À travers cette œuvre, la visite royale ne se limite plus à un hommage à l'art : elle devient reconnaissance de la suprématie symbolique de l'art, capable de faire rayonner la gloire d'un règne autant que celle d'une civilisation.

À travers les œuvres de Brémond, Grisée, Comte et Fragonard, la figure de Benvenuto Cellini était essentiellement construite dans son rapport au pouvoir royal, oscillant entre célébration de l'artiste autonome et soumission stratégique aux jeux de cour. Cependant, une nouvelle inflexion apparaît autour de 1857-1858, dans une représentation moins centrée sur l'affirmation publique de l'artiste face aux institutions et davantage sur la transmission du savoir artistique. *Benvenuto Cellini et son élève Bernardino Manellini*, reproduit dans *L'Univers illustré*¹⁰⁵ du 28 août 1858 à partir d'une photographie de Caldessi et Montecchi¹⁰⁶, propose un déplacement décisif du regard : ici, Cellini n'est plus confronté au roi ou à la cour, mais placé dans une relation intime et pédagogique avec son élève. Le tableau s'éloigne ainsi des logiques de glorification nationale pour insister sur une autre dimension du mythe de Cellini : celle du maître transmettant son art, garant de la continuité des savoirs et des traditions, dans une France du XIXe siècle de plus en plus attentive aux questions d'éducation artistique et d'héritage culturel.

¹⁰⁵ *L'Univers illustré* est un journal hebdomadaire fondé à Paris en 1858, qui mêlait actualité politique, faits divers, récits littéraires et chroniques artistiques, accompagnés de nombreuses gravures. Destiné à un large public bourgeois, il participait à la vulgarisation culturelle et visuelle, en diffusant notamment des images d'œuvres, d'événements et de personnalités contemporaines. Il s'inscrit dans le développement de la presse illustrée à grand tirage sous le Second Empire.

¹⁰⁶ Leonida Caldese et Mattia Montecchi sont deux photographes d'origine italienne actifs à Londres dans les années 1850. Spécialisés dans la reproduction d'œuvres d'art, ils participent à la diffusion visuelle du patrimoine muséal auprès du grand public. Leur collaboration atteint un point culminant avec la publication de *Photographs of the Gems of the Art Treasures Exhibition*, Manchester, 1857, recueil illustrant les chefs-d'œuvre exposés lors de cette grande manifestation culturelle victorienne.



Figure 8 : HART Solomon Alexander, *Benvenuto Cellini donnant des instructions à son assistant, Bernardino Manellini*, 1851. Photographie d'après l'œuvre originale par Caldesi & Montecchi, tirage sur papier albuminé, 24,3 × 18 cm, Royal Collection Trust, RCIN 2081531. Gravure parue dans *L'Univers illustré*, 28 août 1858

L'illustration *Benvenuto Cellini donnant des instructions à son assistant, Bernardino Manellini*, parue dans *L'Univers illustré* du 28 août 1858, constitue un exemple particulièrement éclairant du processus de diffusion de la figure artistique au XIX^{ème} siècle. Cette image gravée repose sur un triple dispositif de reproduction : à l'origine se trouve une œuvre peinte, conservée dans une collection muséale ou privée ¹⁰⁷, photographiée par Caldesi et Montecchi avant d'être gravée et publiée dans un journal destiné au grand public. Solomon Alexander Hart (1806–1881) est une figure importante de la scène artistique victorienne et le premier artiste juif à être élu membre à part entière de la Royal Academy de Londres. Formé à l'école de cette institution, Hart s'est illustré dans la peinture d'histoire, un genre alors valorisé pour son rôle moral et éducatif. Sa production se caractérise par une grande érudition iconographique et un goût prononcé pour les sujets littéraires, historiques et religieux ¹⁰⁸. Dans son tableau *Benvenuto Cellini donnant des instructions à son assistant Bernardino Manellini* (1851), Hart propose une reconstitution romancée de l'atelier de l'artiste florentin, conforme à la sensibilité historiciste du XIX^{ème} siècle. Cette œuvre témoigne de l'intérêt croissant, dans l'Angleterre victorienne, pour les figures de la Renaissance présentées comme modèles d'artistes talentueux, de discipline artisanale et d'autorité intellectuelle. Si l'œuvre originale est anglaise, elle a connu une diffusion transnationale, comme en témoigne sa reproduction gravée dans le journal français *L'Univers illustré*, en août 1858. Cette circulation iconographique souligne l'intérêt partagé, en France comme en Angleterre, pour la figure mythifiée de Cellini, tout en illustrant le rôle croissant de la presse illustrée dans la diffusion des modèles artistiques et culturels à l'échelle européenne au XIX^{ème} siècle ¹⁰⁹. En représentant Cellini aux côtés de son jeune élève Bernardino Manellini, cette image opère un net déplacement par rapport aux scènes précédemment analysées, centrées sur la relation entre l'artiste et le pouvoir royal. Ici, l'artiste n'est plus dans une posture d'exhibition ni de rivalité face à l'autorité monarchique, mais dans un rapport intime de transmission, valorisant le lien pédagogique et humain. Cellini apparaît comme une figure bienveillante, concentrée sur la transmission du savoir-faire et des valeurs du métier : par ce biais, le XIX^{ème} siècle transforme le créateur héroïque en passeur d'excellence, garant d'un héritage vivant. Par sa diffusion dans la presse, cette image ne relève pas simplement d'un geste éducatif ; elle participe à la construction d'un mythe populaire de l'artiste, non plus dans son rapport à la cour, mais dans sa dimension morale et formatrice, essentielle à une société où les valeurs de travail, d'apprentissage et de transmission sont largement célébrées. Enfin, la publication de cette scène dans un journal hebdomadaire témoigne de l'élargissement des supports de mémoire culturelle au XIX^{ème} siècle. Loin d'être un simple divertissement visuel, *L'Univers illustré* joue un rôle structurant dans la constitution d'un imaginaire collectif où l'artiste talentueux, s'il demeure une figure d'exception, devient aussi un modèle de rigueur, d'enseignement et de continuité civilisationnelle. Ainsi, cette œuvre marque un tournant dans les représentations de Cellini : il n'est plus seulement celui que le roi admire ou que la cour surveille, mais celui qui enseigne, perpétue et fonde une lignée. À travers cette image largement diffusée, c'est donc une nouvelle lecture cette fois-ci plus sociale et éducative du mythe de l'artiste qui s'impose.

¹⁰⁷ CALDESI Leonida et MONTECCHI Mattia, *op.cit.*

¹⁰⁸ SANDBY William, *The History of the Royal Academy of Arts from Its Foundation in 1768 to the Present Time*, 2 vol., Londres, Longman, 1862

¹⁰⁹ L'œuvre de Pierre-Charles Comte, *François Ier et la duchesse d'Étampes visitant l'atelier de Benvenuto Cellini*, mentionnée *supra*, a également été diffusée par la presse. Elle paraît dans *L'Illustration*, n° 755, en 1857, sans doute en écho au Salon de la même année. Cette publication permet à l'œuvre de circuler au-delà des espaces d'exposition officiels et participe à la diffusion élargie des représentations de Cellini dans l'imaginaire du XIX^e siècle.

À travers les représentations françaises du XIX^{ème} siècle, la figure de Benvenuto Cellini se déploie dans une série de variations révélatrices de l'évolution du statut de l'artiste et de son usage symbolique. Dans les œuvres de Jean-François Brémond et de Louis Joseph Grisée, Cellini est certes héroïsé, mais cette exaltation de l'artiste n'est pas une fin en soi : elle sert avant tout à magnifier la figure du pouvoir royal. L'orfèvre devient un instrument narratif au service de la gloire de François Ier, un artiste illustre célébré moins pour sa propre personne que pour sa capacité à refléter l'éclat d'une cour encore plus illustre. Mobiliser la figure de Cellini permet ainsi de créer un lien, une continuité entre les régimes monarchiques ou impériaux du XIX^{ème} siècle et l'héritage de l'Ancien Régime. La reconnaissance de Cellini par le souverain apparaît ainsi comme une manière indirecte d'exalter la grandeur du monarque et de sa politique de mécénat éclairé. Cette dynamique commence à se transformer dans la toile de Pierre - Charles Comte : Cellini, présenté dans une posture de soumission respectueuse, témoigne d'un rapport de dépendance plus affirmé, mettant en lumière les tensions propres aux jeux d'influence et aux hiérarchies de cour. Avec Alexandre-Évariste Fragonard, un autre glissement s'opère : bien que debout et élevé dans la composition, l'artiste s'efface désormais au profit de la théâtralité du couple royal, incarné par François Ier et la duchesse d'Étampes, véritables centres lumineux de la scène. Enfin, à travers l'illustration publiée dans *L'Univers illustré* en 1858, Cellini devient une figure de transmission, modèle de l'enseignement et de l'héritage culturel, dans une France soucieuse de diffuser largement les valeurs du travail et de la discipline. Ainsi, du serviteur du prestige royal au maître formateur, la trajectoire de Cellini dans l'imaginaire français du XIX^{ème} siècle révèle une profonde transformation : l'artiste n'est plus seulement une parure pour le pouvoir, il devient progressivement un héros en soi, porteur de valeurs sociales et culturelles autonomes. Cependant, ce mouvement n'est pas propre à la France. Dans les mêmes décennies, l'Allemagne, l'Autriche et l'Angleterre s'emparent également de la figure de Cellini, chacun selon ses traditions historiques, ses enjeux nationaux et ses sensibilités artistiques. Explorer ces réinterprétations européennes permettra de mieux comprendre comment, à travers la diversité des contextes, la légende de Cellini a contribué à forger une image moderne et plurielle de l'artiste, entre mythe romantique, affirmation nationale et idéal de transmission.

II. A. 3 - Cellini : un héros européen ?

Après avoir vu comment la France du XIX^{ème} siècle a mobilisé la figure de Benvenuto Cellini à travers différents prismes ; exaltation du pouvoir royal, valorisation de l'artiste-héros, transmission pédagogique, il convient désormais d'élargir l'analyse au reste de l'Europe, où le mythe cellinien connaît à son tour d'importantes relectures. De l'Autriche à l'Angleterre en passant par l'Allemagne, l'orfèvre florentin traverse les frontières culturelles, s'adaptant aux imaginaires et aux attentes politiques propres à chaque nation. Dans l'Empire d'Autriche, Cellini est principalement investi comme modèle d'excellence technique et de fidélité aux grandes figures du pouvoir monarchique : il reste perçu dans une logique classique et institutionnelle, prolongement direct de la lecture française et italienne que nous avons précédemment étudiée. En Angleterre, en revanche, son image se dédouble : il incarne à la fois l'idéal artisanal célébré par une société industrielle en quête de qualité et d'authenticité et l'exemple du créateur indépendant et libre, au croisement du classicisme victorien et du romantisme anglais. Enfin, en Allemagne, au cœur d'une culture romantique nourrie par l'exaltation de l'artiste individuel, Cellini devient pleinement une figure de révolte créatrice et d'autonomie spirituelle, emblématique du culte moderne du « moi » artistique. À travers ces

différentes appropriations, deux grands axes interprétatifs se dessinent : d'une part, une lecture plutôt classique de Cellini, insistant sur la maîtrise, la continuité et la tradition ; d'autre part, une lecture plus moderne, romantique, élevant l'artiste en héros souverain de sa propre création. Ces tensions, loin de s'exclure, révèlent au contraire l'extraordinaire plasticité du mythe cellinien au XIX^{ème} siècle et annoncent les multiples visages que prendra la figure de l'artiste moderne dans l'Europe des nationalismes et des révolutions culturelles.



Figure 9 : Auteur non identifié, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini à Fontainebleau* (*Franz I. von Frankreich im Atelier Benvenuto Cellini in Fontainebleau*), huile sur bois, vers XIX^{ème} siècle, 27 × 41 cm.

Localisation actuelle non précisée

Dans l'œuvre intitulée *Franz I. von Frankreich im Atelier Benvenuto Cellini in Fontainebleau*, réalisée dans un contexte autrichien au XIX^{ème} siècle, la figure de Benvenuto Cellini est réinvestie dans une perspective européenne, témoignant de la diffusion transnationale du mythe de l'artiste de la Renaissance. Bien que la scène représentée, à savoir la visite de François Ier dans l'atelier de Cellini, se situe historiquement en France au XVI^{ème} siècle, son traitement pictural, son cadrage et son esprit s'inscrivent pleinement dans les codes de la peinture d'histoire académique développée dans les milieux artistiques germaniques à partir des années 1850. La composition met en scène avec finesse la relation entre le souverain mécène et l'artiste, valorisant à la fois le pouvoir éclairé et la créativité individuelle. Si Cellini est placé légèrement au-dessus du roi dans une structure pyramidale, cet agencement ne vise pas à affirmer une domination, mais plutôt à équilibrer les rôles dans une scène intimiste, dépourvue de monumentalité ostentatoire. La rigueur des poses et le soin accordé aux objets d'orfèvrerie traduisent une volonté d'ancrer l'épisode dans l'histoire tout en célébrant les vertus d'une monarchie fondée sur la reconnaissance des arts.

Si la précision historique du sujet est discutable (Cellini évoque dans sa *Vita* des présentations à François Ier au Louvre plutôt qu'à Fontainebleau), cette licence narrative est sans incidence sur le message idéologique de l'œuvre : il s'agit de magnifier l'idée d'un pouvoir royal soutenant activement les arts, en harmonie avec l'excellence de ses créateurs. Dans ce contexte autrichien, la figure de Cellini apparaît ainsi moins comme un artiste solitaire que comme un artisan d'exception, valorisé par son rattachement aux grandes dynasties et aux commanditaires prestigieux. La relation de respect mutuel entre l'artiste et le roi devient l'axe central de la scène, renforçant une vision de l'art comme vecteur d'élévation sociale, de prestige dynastique et d'ordre culturel. Cette œuvre célèbre contribue, elle aussi, à la glorification de la figure de François Ier en tant que protecteur des arts et mécène royal éclairé. Dans cette perspective, d'autres artistes de la cour, tels que le Primatice ou le Rosso, auraient tout aussi bien pu occuper la place de Cellini. Par cette lecture classique et institutionnelle, l'œuvre contribue à intégrer Cellini dans une mémoire collective européenne où la Renaissance est réinterprétée comme l'âge d'or de l'harmonie entre pouvoir et création, dans une fidélité assumée aux valeurs traditionnelles.

Après avoir observé à travers cet exemple précis, comment les artistes autrichiens pouvaient prolonger une lecture classique et institutionnelle de Cellini, inscrivant l'artiste dans l'horizon du pouvoir éclairé et de la fidélité monarchique, il convient désormais de se tourner vers une réception radicalement différente, celle de l'Allemagne romantique. En Allemagne, au XIX^{ème} siècle, dans un contexte de ferment nationaliste et de valorisation de l'artiste individuel, la figure de Cellini se détache progressivement des représentations académiques pour devenir le symbole du créateur insurgé, libre face aux autorités politiques et religieuses. Loin d'être seulement l'orfèvre au service des puissants, Cellini est exalté pour son tempérament indomptable, ses passions violentes et son refus de toute soumission. Cette inflexion romantique est magistralement illustrée par l'œuvre *Benvenuto Cellini escapes the Castel Sant'Angelo in Rome*, peinte par Karl von Piloty (1836-1886), qui propose une vision dramatique et héroïque de l'artiste florentin. À travers cette scène d'évasion audacieuse, Piloty érige Cellini en figure de défi, de résistance et de liberté, marquant ainsi une rupture décisive avec les représentations institutionnelles antérieures.



E.Z.

Benvenuto Cellini's Flucht aus der Engelsburg.
La fuga de Benvenuto Cellini da Castel S. Angelo.

Figure 10 : PILOTY Karl von, *Benvenuto Cellini s'échappe du Château Saint-Ange à Rome (Benvenuto Cellini escapes the Castel Sant'Angelo in Rome)*, vers 1850–1880, huile sur toile. Date et lieu de conservation non précisés

Dans *Benvenuto Cellini escapes the Castel Sant'Angelo in Rome*, Karl von Piloty (1826-1886) propose une interprétation spectaculaire et profondément romantique d'un épisode célèbre de la vie de l'orfèvre florentin : son évasion du château Saint-Ange à Rome. Réalisée au cœur du XIX^{ème} siècle allemand, l'œuvre illustre de manière saisissante l'évolution de la perception de Cellini : non plus simple maître artisan célébré pour son service aux puissants, mais figure héroïque d'une liberté individuelle arrachée aux contraintes de l'oppression. Cette oeuvre s'inscrit dans le prolongement du « Printemps des Peuples », qui avait justement remis à l'honneur les idéaux de la Révolution française. Karl von Piloty¹¹⁰, l'un des principaux maîtres de l'école de peinture historique allemande, formé à l'Académie des beaux-arts de Munich et nourri de voyages en Belgique, en France et en Angleterre, impose ici son style dramatique caractéristique : composition tendue, jeux d'ombres et de mouvements, gestuelle expressive. La scène saisit l'instant critique de l'évasion : le corps de Cellini, tendu dans l'effort, s'extraît d'un environnement architectural oppressant, où les murailles massives et les barreaux visibles sur la fenêtre traduisent autant l'enfermement matériel que l'oppression politique. La construction visuelle de Piloty, où l'espace étouffant contraste avec la dynamique de l'évasion, magnifie la tension dramatique et élève Cellini au rang de héros tragique. Loin de toute exactitude documentaire, le peintre privilégie l'impact émotionnel : le geste de fuite devient métaphore de la résistance individuelle face à l'autorité établie, dans un écho direct aux idéaux romantiques et nationalistes qui parcourent la culture allemande de son temps. Dans l'Allemagne du XIX^{ème} siècle, où l'unification nationale et l'affirmation identitaire nourrissent la quête de figures exemplaires, Cellini est ainsi réinterprété comme l'archétype de l'artiste insurgé, en lutte pour sa liberté d'être et de créer. À travers cette mise en scène héroïsante, Piloty ne célèbre pas seulement l'artiste Cellini, mais plus largement l'idée d'un créateur maître de son destin, capable de défier l'ordre établi ; figure éminemment romantique et résolument moderne.

Après cette relecture intensément dramatique et héroïsante de la figure de Cellini dans l'Allemagne romantique, il convient de porter désormais l'attention sur la réception anglaise du XIX^{ème} siècle, où l'artiste florentin est également investi de significations nouvelles. En Angleterre, dans une société victorienne marquée à la fois par l'industrialisation rapide, le culte de l'effort individuel et la nostalgie du passé, la figure de Cellini donne lieu à des représentations qui oscillent entre célébration de l'excellence artisanale et fascination pour l'aventure personnelle du créateur. Les œuvres de Joseph Nash et de George Cattermole, respectivement *Benvenuto Cellini presenting to Pope Paul III a chalice of his own manufacture* et *Cellini and the Robbers*, illustrent cette double approche : d'un côté, Cellini est exalté comme maître d'un savoir-faire raffiné et digne d'être présenté aux plus hautes autorités spirituelles ; de l'autre, il est mis en scène comme un personnage intrépide, confronté aux dangers et aux violences du monde extérieur. À travers ces deux représentations, l'Angleterre victorienne révèle une tension caractéristique de sa culture artistique : entre attachement à la tradition artisanale et valorisation romantique de l'individu aventureux, maître de son destin face aux épreuves.

¹¹⁰ Voir BAUMSTARK Reinhold et BÜTTNER Frank (dir.), *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, Cologne, DuMont, 2003



Figure 11 : NASH Joseph, *Benvenuto Cellini présente un calice de sa manufacture au pape Paul III* (*Benvenuto Cellini presenting to Pope Paul III a chalice of his own manufacture*), entre 1819 et 1878, technique mixte (dessin et gravure), localisation et date précises non documentées

Dans *Benvenuto Cellini presenting to Pope Paul III a chalice of his own manufacture*, Joseph Nash (1809–1878) offre une lecture solennelle et hiérarchisée de la relation entre le créateur et le pouvoir religieux. Spécialiste reconnu de la mise en scène du passé historique, Nash, à travers cette œuvre, transpose au cœur des sensibilités victoriennes une scène de la Renaissance où l'artiste reste subordonné à l'autorité spirituelle suprême. Cellini est représenté agenouillé devant Paul III, lui présentant son œuvre, un calice, dans un geste empreint de révérence. La posture inclinée du sculpteur, ses bras tendus portant l'objet du bout des doigts, manifeste visuellement l'humilité attendue d'un créateur face à un commanditaire aussi prestigieux que le pape. Face à lui, Paul III, massif et imposant malgré son âge, trône dans un fauteuil monumental ; son pied repose sur un coussin brodé d'or et il examine l'objet à l'aide d'une lorgnette, soulignant par ce geste l'importance du contrôle exercé sur l'œuvre. Le dispositif scénique choisi par Nash ; colonne sobre, draperies rouges encadrant la scène, absence d'ornementation superflue, concentre toute l'attention sur l'échange silencieux entre l'artiste et le souverain pontife. Par cette économie de moyens, Nash insiste sur l'essentiel : la structure sociale qui régit la création artistique à la Renaissance, mais aussi la dépendance nécessaire entre savoir-faire créatif et pouvoir politique ou religieux. Dans le contexte victorien, cette représentation résonne particulièrement : alors même que la société anglaise industrialisée exalte les vertus de l'effort individuel, elle conserve une profonde nostalgie pour un ordre ancien où l'art s'épanouissait sous la protection de figures tutélaires. L'œuvre propose ainsi une vision idéalisée du mécénat, inscrivant Cellini dans un modèle de transmission culturelle où la reconnaissance du pouvoir est le prix et la condition de la grandeur artistique.

En parallèle de cette représentation solennelle et institutionnelle du lien entre artiste et pouvoir, une autre facette de la figure de Cellini émerge dans la production anglaise du XIX^{ème} siècle, centrée sur l'aventure individuelle et la confrontation avec le danger. Dans *Cellini and the Robbers*, George Cattermole (1800–1868) propose une vision radicalement différente : celle d'un Cellini héroïque et intrépide, affrontant des menaces venant du monde extérieur. À travers cette œuvre, l'artiste s'inscrit dans une tradition narrative romantique qui privilégie l'exaltation du courage personnel, de l'artiste audacieux capable de triompher des épreuves sans le soutien des puissances établies. Ce changement de perspective souligne l'ambivalence de la réception anglaise de Cellini : célébré tantôt comme un artisan de talent placé sous l'égide du pouvoir, tantôt comme un aventurier libre incarnant les idéaux victoriens d'indépendance, de bravoure et de maîtrise de son destin.



Figure 12 : CATTERMOLLE George, *Cellini et les voleurs* (*Cellini and the Robbers*), entre 1825 et 1868, aquarelle et encre sur papier, Victoria and Albert Museum, Londres

Dans *Cellini and the Robbers*, conservé au Victoria and Albert Museum de Londres, George Cattermole transpose la figure de Benvenuto Cellini dans une scène dramatique et tendue, représentative de sa conception romantique de l'histoire. Au centre de la composition, Cellini est représenté assis à son établi, absorbé dans son travail d'orfèvrerie, incarnant la concentration sereine et la maîtrise artisanale. Près de lui, deux apprentis (peut-être Paolo et Ascanio si le tableau représente un épisode de son séjour français) poursuivent leur labeur dans un calme studieux, renforçant l'idée d'un atelier consacré à la création méthodique et à la transmission du savoir-faire. Cet équilibre est soudainement rompu par l'irruption de trois hommes, surgissant de la porte de droite. Ce qui surprend, voire déroute, c'est le calme apparent de la scène. Sans le titre précisant qu'il s'agit d'un vol, il serait difficile d'en saisir le contexte. Le groupe de voleurs n'apparaît ni menaçant ni agressif, et ni Cellini ni ses assistants ne semblent réellement leur prêter attention. Si cette scène s'inspire de l'épisode de tentative de vol relaté par Cellini lors de son séjour en France, elle en constitue une interprétation très libre. Dans la *Vita*¹¹¹, l'événement se déroule en extérieur, au cours d'un trajet entre la résidence du trésorier du roi et l'atelier du Petit-Nesle, et non dans l'atelier lui-même. Les voleurs ne convoitent pas une œuvre d'orfèvrerie, mais les fonds destinés à l'achat de métaux précieux dans le cadre de la commande royale du Jupiter. Bien que Cellini affirme avoir gardé son sang-froid, il raconte s'être défendu verbalement et physiquement, revendiquant sa réputation de soldat Italien redouté pour sa maîtrise de l'épée et du poignard. Si la confrontation ne dégénéra pas, elle n'est en rien décrite avec la sérénité presque indifférente que suggère la représentation picturale. Le décor, dense et orné (moultures, objets précieux disséminés au sol, tables encombrées) renforce cette tension narrative : l'atelier n'apparaît plus comme un sanctuaire inviolable de l'artiste, mais comme un espace vulnérable, exposé à la convoitise et

¹¹¹ CELLINI Benvenuto, *Vita*, op. cit. , Livre II, chap. XVI et XVII, p.304 - 306

à l'hostilité. La composition serrée, l'attention portée aux textures matérielles et l'intensité dramatique qui imprègne la scène illustrent pleinement la sensibilité romantique de Cattermole, nourrie de son goût pour l'illustration historique et de son lien étroit avec la littérature de son temps. À travers cette représentation, Cellini est à la fois magnifié dans son rôle d'artisan-créateur et montré dans sa précarité existentielle : l'artiste est un être d'exception, mais constamment menacé par l'injustice et la brutalité du monde. On peut émettre l'hypothèse que le choix de représenter un Cellini victime de voleurs permet à Cattermole d'opérer, en creux, une forme de réhabilitation, atténuant ainsi l'ombre de l'accusation de vol qui entache la fin de son séjour en France ¹¹². L'oeuvre livre ainsi une interprétation profondément romantique de l'artiste, fidèle à l'esprit victorien qui, tout en idéalisant le passé, révèle les angoisses contemporaines liées à la protection de la création individuelle dans une société en mutation.

Ainsi, à travers les représentations autrichiennes, anglaises et allemandes du XIX^{ème} siècle, Benvenuto Cellini acquiert pleinement une stature de héros européen. Chaque tradition nationale adapte sa figure aux enjeux culturels, politiques et esthétiques qui lui sont propres : en Autriche, Cellini devient le modèle d'un artiste au service de la monarchie éclairée ; en Angleterre, il incarne tour à tour l'artisan compétent protégé par les grands mécènes et l'aventurier romantique triomphant des épreuves ; en Allemagne, enfin, il est exalté comme l'image même de l'individu insurgé, libre et héroïque, affrontant seul les forces de l'oppression. Ce phénomène d'européanisation s'accompagne d'une transformation plus profonde : Cellini n'est plus seulement perçu comme un grand orfèvre de la Renaissance, mais comme l'archétype de l'artiste romantique, célébré pour son indépendance, son audace, ses excès mêmes. En somme, pour cette intensité de vie et de création qui fascine le XIX^{ème} siècle. Toutefois, cette valorisation ne se limite pas aux arts visuels. Le basculement romantique complet de la figure de Cellini s'opère surtout à travers des œuvres majeures de la culture européenne du XIX^{ème} siècle et notamment en France. Dans le roman *Ascanio* (1843) d'Alexandre Dumas, Cellini devient le protagoniste d'un récit historique et sentimental, où ses aventures sont magnifiées dans un style épique et passionné. Dans le domaine de la poésie, Victor Hugo, grand admirateur de la Renaissance, fait appel à la figure de l'orfèvre florentin dans un poème intitulé « *A. Froment-Meurice* » (1856), le célébrant comme un de ses ancêtres, capable d'arracher la beauté à la matière brute par la seule force de sa maîtrise technique. Enfin, cette exaltation trouve une expression spectaculaire sur la scène lyrique : avec l'opéra *Benvenuto Cellini* (1838) d'Hector Berlioz, où l'orfèvre devient un héros romantique par excellence, libre, impulsif, rétif à toute forme d'autorité ; puis avec *Ascanio* (1890) de Camille Saint-Saëns, qui prolonge cette mythologie en liant la figure de Cellini à des thématiques de création artistique, d'amour et de liberté. La construction du mythe de Cellini au XIX^{ème} siècle ne se limite donc pas à la seule peinture : elle irrigue la littérature, la poésie et l'opéra, révélant la puissance d'une légende capable de transcender les frontières artistiques et nationales pour incarner, au cœur de la modernité européenne, l'idéal romantique de l'artiste souverain.

¹¹² Voir TREGOUËT Marianne, *op.cit.*

II. B. ... à la métamorphose romantique : un artiste libre, figure idéale du créateur affranchi

Le XIX^{ème} siècle constitue un tournant majeur dans la réception de la figure de Benvenuto Cellini, marqué par son appropriation dans le cadre de la sensibilité romantique. Comme évoqué dans le chapitre précédent, cette période se caractérise par une double réception de Cellini sur le plan scientifique : d'une part, une tradition érudite qui valide et utilise son récit autobiographique pour mettre en valeur une figure singulière du XVI^{ème} siècle ; d'autre part, une approche plus critique qui remet en question son témoignage afin de glorifier la monarchie et relativiser l'importance de l'individualisme artistique. Cette ambivalence se retrouve également dans les productions artistiques du XIX^{ème} siècle, où les représentations de Cellini oscillent entre deux pôles. D'une part, la peinture d'histoire académique continue de présenter Cellini dans une perspective classique, politique et institutionnelle : maître d'atelier, artiste virtuose mis au service du pouvoir, dont la proximité avec les grands souverains européens légitime le talent et l'inspiration. Cette approche valorise l'inscription de l'artiste dans les structures traditionnelles du mécénat et de la cour. D'autre part, une lecture romantique se développe en parallèle, faisant de Cellini comme un ancêtre des artistes modernes : figure de l'artiste libre, en lutte contre les contraintes matérielles, incompris par ceux qui commanditent sans saisir l'essence profonde de la création. Dans ce contexte renouvelé, Cellini n'apparaît plus seulement comme un témoin ou un acteur de la Renaissance, mais comme l'incarnation d'un idéal radicalement différent de celui promu par la tradition classique : celui de l'artiste rebelle, passionné, en quête absolue de beauté et de vérité intérieure. Cette relecture opère une véritable transfiguration du personnage historique en un mythe moderne de l'art, fondé sur l'individualisme créateur, la souffrance existentielle et l'héroïsme artistique. La *Vita* n'est plus seulement perçue comme un document autobiographique, mais comme un manifeste de l'affirmation de soi par l'acte de création. À travers cette grille de lecture romantique, Cellini devient un miroir dans lequel les artistes du XIX^{ème} siècle reconnaissent leurs propres aspirations, leurs conflits intérieurs et leur revendication d'indépendance face aux normes sociales et institutionnelles. La figure historique se trouve ainsi transformée en symbole universel de la liberté créatrice et de l'insoumission artistique.

II. B. 1 - Transfigurer Cellini, se révéler soi-même : l'opéra de Berlioz, le poème d'Hugo et la fabrication romantique du mythe de l'artiste

Dans *Benvenuto Cellini* (1838) ¹¹³, Hector Berlioz procède à une réinterprétation idéologique de la figure historique de Cellini, en l'intégrant aux problématiques esthétiques et culturelles du XIX^{ème} siècle ¹¹⁴. Cette relecture s'appuie sur une lecture subjective des *Mémoires* de Cellini, dans la traduction française de Denis - Dominique Farjasse publiée en 1833 ¹¹⁵. Comme l'a montré François Piatier, Berlioz voit dans le récit autobiographique du sculpteur florentin une « *matrice biographique* » susceptible d'exprimer ses propres conflits artistiques, son rejet des institutions conservatrices et son aspiration à une reconnaissance fondée sur

¹¹³ DE WAILLY Léon et BARBIER Auguste, *Benvenuto Cellini*. Opéra en deux actes, musique de BERLIOZ Hector, création à l'Académie royale de musique le 3 septembre 1838, Paris, Librairie Théâtrale

¹¹⁴ Voir URBANI Brigitte, « Benvenuto Cellini au XIX^e siècle : de l'autobiographie au théâtre. 1838-1845 : Hector Berlioz, Lauro Rossi, Lorenzo Sonzogno », In : *Théâtres du Monde*, 2010, n° 20, *Théâtre en fête. Rire et sourire au théâtre*, p.281-296

¹¹⁵ FARJASSE Denis - Dominique, *op. cit.*

le seul mérite esthétique ¹¹⁶. L'identification personnelle de Berlioz à Cellini se manifeste dans plusieurs documents, notamment dans une lettre adressée à Humbert Ferrand en mars 1835, où il écrit : « *Je ne puis pas encore travailler à la musique, le métal me manque comme à mon héros* » ¹¹⁷. Cette assimilation entre la fonte matérielle du bronze et l'élaboration musicale traduit une perception romantique du travail créateur comme lutte contre des résistances extérieures, qu'elles soient matérielles ou institutionnelles. Dans cette perspective, l'opéra *Benvenuto Cellini* dépasse le simple cadre narratif de l'adaptation historique pour devenir un espace de projection des problématiques contemporaines liées à la condition de l'artiste. Comme l'a précisé Piatier, « *l'opéra de Berlioz est moins une biographie qu'un autoportrait idéologique* » ¹¹⁸. Le Cellini lyrique se construit selon les canons de l'esthétique romantique, illustrée notamment par Théophile Gautier dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, où il affirme que « *l'artiste doit se suffire à lui-même, hors des nécessités utilitaires* » ¹¹⁹. Cependant, cette construction impose d'importants écarts par rapport à la réalité historique. Le Cellini historique, tel qu'il ressort des *Mémoires*, apparaît comme un artisan pragmatique, dépendant des réseaux de mécénat et attaché aux rémunérations financières. Il ne développe pas de réflexion sur l'autonomie esthétique ni sur l'art comme finalité intrinsèque. L'idée d'une indépendance absolue du créateur, centrale dans l'opéra, relève donc d'une anachronie, alignée sur les conceptions modernes de « l'art pour l'art ». De manière similaire, l'invention de la passion amoureuse entre Cellini et Teresa répond aux exigences de la dramaturgie romantique mais ne trouve pas d'équivalent dans les sources autobiographiques, où Cellini manifeste plutôt une indifférence, voire un mépris à l'égard des relations sentimentales ¹²⁰. Ce traitement dramatique souligne l'inscription de l'œuvre dans une logique de recomposition fictionnelle conforme aux attentes émotionnelles du public romantique. Enfin, la figure du Cellini lyrique, opposant sa maîtrise technique individuel aux normes sociales et institutionnelles, s'éloigne sensiblement de la réalité de la Renaissance. Ce modèle correspond davantage à l'idéal de l'artiste tel que théorisé par Richard Wagner dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), où l'artiste est investi d'une mission sociale et esthétique spécifique ¹²¹. L'étude de la structure dramatique de l'opéra confirme cette orientation idéologique. Malgré les contraintes imposées par l'Académie royale de musique, Berlioz organise une alternance entre scènes de comédie et moments de grande intensité lyrique, centrée sur la lutte entre inspiration individuelle et ordre institutionnel. La scène de la fonte du *Persée*, en particulier, constitue un moment de synthèse où la création artistique triomphe symboliquement de l'adversité. Ainsi, *Benvenuto Cellini* ne peut être analysé comme une simple reconstitution historique, mais doit être compris comme un dispositif de réécriture mythique, où la Renaissance est mobilisée pour articuler les problématiques esthétiques, sociales et existentielles du XIX^{ème} siècle. Berlioz, en projetant sur Cellini les valeurs modernes de liberté créatrice, de passion artistique et de solitude héroïque, contribue à l'émergence du mythe de l'artiste romantique, à la fois marginalisé et sacralisé. Au-delà des analyses critiques de François Piatier, l'exposition *Benvenuto Cellini : une orfèvrerie musicale*,

¹¹⁶ PIATIER François, *Benvenuto Cellini de Berlioz ou le mythe de l'artiste*, Paris, Aubier Montaigne, collection « Les grands opéras », 1979, p.27

¹¹⁷ BERLIOZ Hector, Lettre à Humbert Ferrand, 9 mars 1835, In : CITRON Pierre (éd.), *Correspondance générale*, vol. I, Paris, Flammarion, 1972, p.420

¹¹⁸ PIATIER François, *op. cit.*, p.43

¹¹⁹ GAUTIER Théophile, *Préface de Mademoiselle de Maupin* (1834), Édition de référence : Paris, Charpentier et Cie, 1876, Nouvelle édition

¹²⁰ PIATIER François, *op. cit.*, p.51

¹²¹ WAGNER Richard, *L'Œuvre d'art de l'avenir* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849), traduit par PROD'HOMME Jacques - Gabriel, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1982

présentée au musée Hector-Berlioz à La Côte-Saint-André du 25 juin au 31 décembre 2016¹²², a constitué une étape importante dans la recontextualisation de l'opéra *Benvenuto Cellini* dans la carrière de Berlioz. Cet événement muséographique a permis d'évaluer la place structurante de cet opéra dans l'itinéraire créatif et intellectuel du compositeur. Conçue sous la forme d'un parcours immersif au sein de l'univers berliozien, l'exposition rappelait que *Benvenuto Cellini* fut le premier opéra lyrique complet de Berlioz et que sa genèse complexe, marquée par de nombreux remaniements et par des échecs critiques, notamment lors de sa création à l'Académie royale de musique en 1838, constitua une étape fondatrice dans l'élaboration de sa pensée artistique. Le catalogue d'exposition mis en ligne par le musée ¹²³ précise qu'à travers l'analyse de partitions autographes, de maquettes de décors et costumes, de livrets annotés et de correspondances contemporaines, l'exposition a mis en évidence combien cette œuvre, longtemps marginalisée par la critique française, devait être envisagée comme un manifeste esthétique essentiel pour comprendre le positionnement de Berlioz dans le champ artistique du XIX^e siècle. Le choix du sujet, *Benvenuto Cellini*, n'était pas fortuit. Dans le prolongement des travaux de François Piatier, l'exposition a montré que la lecture des Mémoires de l'orfèvre florentin avait permis à Berlioz de construire une figure de référence : un double symbolique à travers lequel il projetait ses propres aspirations artistiques. L'identification de Berlioz à Cellini, loin de se limiter à une fascination biographique, structurait en profondeur son imaginaire créatif. Le personnage historique de Cellini devenait ainsi non un modèle documentaire, mais une allégorie de la vocation artistique, articulant les tensions fondamentales entre inspiration individuelle et reconnaissance institutionnelle, entre liberté esthétique et contraintes sociales. Le dispositif scénographique de l'exposition soulignait cette dynamique de réécriture. La présentation des esquisses musicales, des annotations manuscrites sur les livrets, des correspondances évoquant les difficultés de création, ainsi que des dispositifs audio restituant les différentes versions orchestrales de l'opéra, permettait de suivre l'évolution du regard de Berlioz sur la figure de Cellini : de l'admiration initiale à l'identification, jusqu'à la transposition mythique. L'exposition a ainsi mis en lumière le processus par lequel Berlioz élabore, à travers *Benvenuto Cellini*, une figure de l'artiste moderne, en lutte contre l'ordre établi. Par ailleurs, l'exposition a souligné l'ambition formelle de Berlioz dans un contexte institutionnel peu favorable aux expérimentations esthétiques. En centrant son opéra non sur des intrigues amoureuses ou politiques, mais sur l'acte même de création (la fonte de la statue de Persée devenant métaphore du processus artistique), Berlioz proposait une reconfiguration du théâtre lyrique, plaçant la création artistique au cœur de la dramaturgie. Ce choix permettait de fusionner la biographie historique et le mythe romantique, en faisant du passé renaissant un support d'expression des tensions contemporaines. En définitive, cette exposition dédiée à l'opéra de Berlioz a contribué à réévaluer *Benvenuto Cellini* comme une œuvre-charnière, porteuse d'une ambition esthétique, narrative et idéologique qui annonce les orientations du théâtre musical moderne. L'exposition a ainsi restitué avec rigueur la place de cet opéra dans l'élaboration du mythe romantique de l'artiste selon Berlioz, confirmant sa portée comme manifeste identitaire au sein de la production lyrique du XIX^e siècle.

¹²² *Benvenuto Cellini : une orfèvrerie musicale*, exposition, Musée Hector-Berlioz, La Côte-Saint-André, 25 juin – 31 décembre 2016

¹²³ *Benvenuto Cellini : une orfèvrerie musicale*, catalogue d'exposition, Musée Hector-Berlioz, La Côte-Saint-André, 2016, disponible en ligne : https://issuu.com/isere-culture/docs/journal_mus_e_berlioz_cellini_2016

La figure de Benvenuto Cellini, bien qu'elle ne fasse pas l'objet d'une œuvre spécifique chez Victor Hugo, occupe une place significative dans son imaginaire esthétique. À travers Cellini, Hugo mobilise une figure paradigmatique de l'artiste tel que l'envisage la pensée romantique du XIX^{ème} siècle : un créateur libre, inspiré, en marge des normes sociales et des cadres institutionnels. Cette appropriation s'inscrit pleinement dans un mouvement plus large de revalorisation de l'artiste comme individu génial et marginal, mouvement qui traverse l'ensemble de la littérature romantique européenne. Dès la Préface de *Cromwell* (1827)¹²⁴, Hugo théorise une vision de l'artiste en opposition aux conventions classiques : il y revendique l'émancipation des formes, la légitimité du mélange des genres et exalte la figure de l'artiste-prophète, à la fois visionnaire et subversif. Dans ce cadre, la redécouverte de Cellini, artisan doué d'un savoir-faire et auteur de ses propres *Mémoires*, offre à Hugo une incarnation historique du modèle esthétique qu'il défend : un artiste guidé par l'inspiration intérieure, défiant l'ordre établi. Cette affinité trouve une expression directe dans le poème « À M. Froment-Meurice », inséré dans *Les Contemplations* (1856). Dans ce texte, adressé à l'orfèvre parisien réputé pour sa virtuosité, Hugo affirme l'unité fondamentale des arts en déclarant : « *Le poète est ciseleur ; le ciseleur est poète* »¹²⁵. L'évocation de Benvenuto Cellini intervient pour symboliser cette unité : l'artiste véritable transcende les distinctions conventionnelles entre art majeur et art mineur et puise sa légitimité non dans la hiérarchie des genres, mais dans l'authenticité de son élan créateur. Par cette référence, Hugo prend position contre la conception académique qui privilégie la monumentalité, le grand format et l'histoire sacrée, reléguant les arts décoratifs à un rang inférieur. En affirmant que « *la miette de Cellini vaut le bloc de Michel-Ange* »¹²⁶, il oppose une esthétique de la minutie à l'esthétique de la grandeur conventionnelle. Cette position rejoint les thèses de Théophile Gautier sur « l'art pour l'art », qui affirme dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835) que « *tout ce qui est utile est laid* » et que seule la beauté justifie l'existence de l'œuvre d'art¹²⁷. Le recours à la figure de Cellini est également typique d'une conception héroïque de l'artiste, telle qu'elle se déploie chez Hugo dans toute son œuvre : un être solitaire, souvent incompris, en conflit avec la société mais investi d'une mission de révélation esthétique et morale¹²⁸. Cette dimension est particulièrement sensible dans la manière dont Hugo inscrit Cellini dans une généalogie de créateurs insoumis, de Dante à Shakespeare, où l'acte de création est envisagé comme un acte de résistance et de dépassement. Dans « À M. Froment-Meurice », Cellini devient ainsi un médiateur entre passé et présent : un ancêtre spirituel par lequel Hugo inscrit sa modernité dans une tradition de virtuosité artistique indépendante. Ce choix participe à un processus de mythification du passé renaissant, typiquement romantique, où la Renaissance est moins perçue comme un modèle formel que comme une époque de liberté créatrice, d'audace esthétique et de subjectivité assumée. La construction hugolienne de Cellini ne cherche pas à restituer fidèlement le personnage historique. Elle s'inscrit dans une dynamique de projection idéologique : Cellini est réinterprété comme une figure allégorique de l'artiste absolu, capable de transformer la matière brute en œuvre d'art par la seule force de son inspiration intérieure. Cette approche rejoint la vision, très répandue au XIX^{ème} siècle, de l'artiste comme figure prométhéenne, telle qu'analysée par Paul

¹²⁴ HUGO Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont & Cie, 1827

¹²⁵ HUGO Victor, « À M. Froment-Meurice », In : *Les Contemplations*, Livre I « Aurore », poème XVII, Paris, 1856 (réédition : Le Livre de Poche, 1972, p.85)

¹²⁶ *ibidem*

¹²⁷ GAUTHIER Théophile, *op. cit.*

¹²⁸ GAUDON Jean, *Victor Hugo, le pouvoir et l'écriture*, Paris, PUF, 1994

Bénichou dans *Le Temps des prophètes* ¹²⁹. En mobilisant Cellini dans *Les Contemplations*, Hugo participe donc à la construction d'un mythe moderne de l'artiste, au croisement de la liberté, de la création individuelle et de l'insoumission aux normes.

II. B. 2 - Les Ascanio de Dumas et Saint-Saëns : Cellini romantisé, assagi et paternelisé

À travers son roman *Ascanio* (1843), Alexandre Dumas ¹³⁰ offre une relecture romanesque de la figure de Benvenuto Cellini, en élaborant une œuvre complexe où l'Histoire, la fiction et la réflexion sur l'art s'entrelacent. L'étude de ce roman, longtemps relégué au second plan de la production dumasienne, permet de mieux saisir les enjeux esthétiques, idéologiques et personnels qui sous-tendent son écriture.

Avec *Ascanio*, Alexandre Dumas s'empare de la figure de Benvenuto Cellini pour en proposer une relecture romantique. Paradoxalement, c'est à travers le personnage de son élève, Ascanio, qu'il fait émerger un idéal artistique et moral conforme aux attentes du XIX^{ème} siècle. Bien qu'attesté par les écrits de Cellini, Ascanio devient sous la plume de Dumas bien plus qu'un simple disciple : il est érigé en héros, figure de jeunesse, de pureté et de passion, en quête d'un amour sincère et d'une vérité esthétique. Ce déplacement du centre de gravité narratif de Cellini vers Ascanio permet de transformer l'orfèvre florentin en figure paternelle, tandis que le jeune élève incarne un modèle romantique d'artiste libre, noble et inspiré. Ainsi, le roman ne se contente pas de romancer l'univers de la Renaissance : il le métamorphose en miroir des idéaux contemporains, projetant sur la relation maître-élève une vision mythifiée de la vocation artistique et du conflit entre passion et pouvoir. *Ascanio ou l'Orfèvre du roi*, publié en 1843, s'inscrit pleinement dans la tradition du roman historique romantique. Située à Paris sous le règne de François I^{er}, autour de 1540, l'intrigue mêle personnages historiques et fiction, tissant une trame dramatique où se croisent art, amour et politique. S'inspirant librement des *Mémoires* de Cellini, Dumas imagine un récit où l'orfèvre, invité en France par le roi après avoir fui Rome, forme et protège un jeune élève talentueux, Ascanio, qu'il considère comme un fils. Le roman se déploie en deux volets majeurs. La première partie explore l'évolution des sentiments entre Ascanio et Colombe d'Estourville, fille du prévôt de Paris et l'éveil de passions contrariées, notamment celles de Cellini et de la duchesse d'Étampes. Dumas construit une tension dramatique fondée sur un double triangle amoureux : Cellini et Ascanio convoitent la même jeune femme, tandis que la duchesse porte à Ascanio un amour obsessionnel. L'action s'intensifie lorsqu'un mariage arrangé entre Colombe et le comte d'Orbec, imposé par des calculs politiques, menace de briser les amours naissantes. Le récit bascule alors dans le roman d'aventure avec le siège de la tour de Nesle, forteresse érigée par Cellini pour défendre Colombe. Après un arbitrage à Fontainebleau, où l'intervention de Diane de Poitiers, Marguerite de Navarre et la reine Éléonore se révèle décisive, la légitimité d'Ascanio est reconnue et l'amour triomphe. Pourtant, cette victoire sentimentale est tempérée par le sacrifice de Cellini, contraint de quitter la France et par la douleur de Scozzone, amante rejetée et figure tragique. Le roman s'achève sur une tonalité douce-amère caractéristique du romantisme, affirmant que l'amour véritable peut vaincre, mais au prix de la solitude des âmes héroïques. Le style feuilletonesque de Dumas, alternant registres comique, pathétique et épique, dote chaque personnage d'une voix propre : lyrique et pure pour Ascanio, caustique et calculatrice

¹²⁹ BÉNICHOU Paul, *Le Temps des prophètes : doctrine de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977

¹³⁰ DUMAS Alexandre, *Ascanio*, édition originale : 1843, réédition : Paris, Bartillat, collection « Omnia Poche », 2014

pour la duchesse, noble et mélancolique pour Cellini, burlesque et savante pour Jacques Aubry. Cette diversité contribue à la richesse polyphonique du roman. Sa structure oppose l'atelier d'art ; lieu de création, d'amitié et d'idéaux, à la cour ; espace d'intrigues et de vanités, inscrivant l'antagonisme fondamental entre Art et Pouvoir. Sur le plan historique, Dumas ancre son récit dans une France renaissante authentique, évoquant mécénat royal, personnages réels et événements historiques tels que la visite de Charles Quint. Si la trame sentimentale est fictive, elle s'intègre avec habileté à cet arrière-plan, utilisant l'Histoire non comme fin en soi, mais comme tremplin pour l'imaginaire. *Ascanio* illustre ainsi le projet dumasien : embellir l'Histoire par la fiction sans en trahir l'esprit¹³¹. Dans la préface qu'il consacre à l'édition 2014 d'*Ascanio*, Dominique Fernandez¹³² propose une lecture riche et nuancée de ce roman atypique, en mettant en lumière les trois niveaux de narration qui le structurent : la réalité historique de Cellini, le récit subjectif de sa *Vita* et l'interprétation romanesque qu'en donne Dumas. Cette stratification narrative éclaire les tensions entre fidélité documentaire, réécriture littéraire et invention fictionnelle. Contrairement à la majorité de ses romans historiques, Dumas fonde ici son récit sur un texte-source, dont il reprend certains épisodes marquants : le meurtre de Pompeo, l'emprisonnement au château Saint-Ange, la spectaculaire évasion, avec une fidélité parfois littérale. Mais il multiplie aussi ajouts et inventions : dialogues inédits, épisodes fantastiques. Ces libertés, loin de trahir la source, révèlent son plaisir de conteur et son goût du romanesque. Selon Fernandez, cette oscillation entre fidélité et invention répond à une double exigence : respecter un texte prestigieux tout en répondant aux attentes d'un lectorat bourgeois. Dumas édulcore donc les aspects les plus dérangeants de la *Vita* (pratiques sexuelles, violences extrêmes, amours masculines) et privilégie une stylisation élégante et nerveuse. La plus profonde invention de Dumas concerne néanmoins l'intrigue amoureuse. Là où Cellini ne mentionne qu'un simple apprenti, Dumas érige Ascanio en héros éponyme, pris dans un drame sentimental opposant la pure Colombe à la passionnelle duchesse d'Étampes. À travers ce triangle, Dumas inscrit *Ascanio* dans les canons du roman romantique, tout en réfléchissant sur la vocation artistique. L'artiste véritable, pour rester libre, doit se garder de tout attachement durable¹³³. La scène de la fonte du Jupiter, où Cellini commande à son corps d'agir comme une machine infatigable, devient l'allégorie du propre rythme de travail de Dumas¹³⁴. À travers cette oeuvre, l'écrivain livre un autoportrait voilé : celui d'un créateur insatiable, mû par une énergie joyeuse, mais voué à la solitude. Dans l'écart entre vérité historique, témoignage autobiographique et fiction romanesque, se dessine toute la singularité d'*Ascanio* : un roman dans lequel, selon Fernandez, Dumas s'est peut-être livré avec le plus de sincérité¹³⁵.

¹³¹ SCHOPP Claude, *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard, 2022

¹³² FERNANDEZ Dominique, « Préface », In : DUMAS Alexandre, *Ascanio*, Paris, Bartillat, collection « Omnia Poche », 2014

¹³³ Une idée partagée par Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*

¹³⁴ SCHOPP Claude, *op. cit.*

¹³⁵ FERNANDEZ Dominique, *op. cit.*

L'opéra *Ascanio*, composé par Camille Saint-Saëns entre novembre 1887 et septembre 1888 pour l'Académie nationale de musique ¹³⁶, constitue une réinterprétation lyrique du roman éponyme d'Alexandre Dumas. En s'inspirant de cette œuvre, Saint-Saëns s'inscrit dans un romantisme tardif qui transforme la matière biographique en mythe artistique. Toutefois, comme chez Dumas, le centre de gravité dramatique se déplace de Benvenuto Cellini vers Ascanio, jeune apprenti devenu protagoniste principal. Ce choix structurel manifeste la volonté d'adoucir la complexité morale du maître pour exalter, à travers la figure du disciple, les valeurs idéales de l'artiste romantique : pureté des sentiments, élévation morale, quête de beauté. L'opéra fait ainsi d'Ascanio le dépositaire d'une vision idéalisée de l'art, où la création devient une entreprise éthique, esthétique et sacrificielle. Par son traitement musical, Saint-Saëns accentue cette transfiguration en dotant Ascanio d'un lyrisme noble et mélancolique, en contraste avec les figures plus sombres ou ambiguës qui l'entourent. Loin de rechercher une restitution historique fidèle, *Ascanio* prolonge la construction d'un mythe romantique où l'atelier de Cellini devient le théâtre symbolique de l'affrontement entre passion, pouvoir et idéal artistique. Le choix de recentrer l'intrigue sur un disciple et non sur Cellini lui-même, permet à Saint-Saëns d'éviter toute concurrence directe avec le *Benvenuto Cellini* d'Hector Berlioz (1838)¹³⁷. L'opéra se situe dans une logique de synthèse : réactivation des codes du grand opéra français (cinq actes, intrigue historique, personnages nobles, ballets, chœurs), intégration d'un langage orchestral moderne, développement d'une psychologie plus nuancée et réflexion sur l'acte créateur. La partition, dédiée à Pauline Viardot (célèbre cantatrice, proche de Saint-Saëns et symbole d'un art lyrique exigeant¹³⁸) témoigne de cette ambition. Riche en polyphonies, virtuose dans l'écriture vocale, inventive dans l'usage de l'orchestre comme acteur dramatique, elle illustre une esthétique raffinée. Le rôle de Cellini, confié au baryton Jean Lassalle, ancre l'œuvre dans la tradition lyrique française tout en explorant de nouvelles formes d'expression. La conception du personnage de Scozzzone pour une contre-alto participe également à cette volonté de différenciation timbrique et dramatique. Dans *Ascanio*, Saint-Saëns reprend plusieurs éléments structurants du roman de Dumas tout en opérant des ajustements significatifs. Le triangle amoureux entre Ascanio, Colombe et la duchesse d'Étampes est conservé, mais son traitement privilégie une dynamique intérieure plus sobre et morale. La mort sacrificielle de Scozzzone, esquissée chez Dumas, devient un pivot tragique : sous la plume de Louis Gallet et dans la musique de Saint-Saëns, elle prend la dimension d'un acte d'amour absolu et rédempteur. La caractérisation psychologique des personnages est également enrichie : Ascanio incarne une pureté presque ascétique, Colombe affirme une profondeur affective nouvelle, tandis que la duchesse d'Étampes évolue d'une passion blessée vers une trahison douloureuse. Quant à Cellini, il est humanisé par une capacité de renoncement et de compassion, absente de la version de Dumas. Le livret, commenté par George Schürch¹³⁹, repose sur une structure dramatique progressive en sept tableaux, chacun marquant une étape essentielle. L'atelier de Cellini, espace de création et de tensions humaines, ouvre l'opéra, suivi par l'irruption des rivalités amoureuses et sociales dans la sphère publique. La montée en intensité

¹³⁶ GALLET Louis, *Ascanio*. Opéra en 5 actes et 7 tableaux, d'après le drame Benvenuto Cellini de Paul Meurice (1852), musique de SAINT-SAËNS Camille, édition conforme au manuscrit original (1889), Paris, Durand et Schoenewerk, 1890

¹³⁷ DE WAILLY Léon et BARBIER Auguste, *Benvenuto Cellini*. Opéra en deux actes, musique de BERLIOZ Hector, *op. cit.*

¹³⁸ Voir ZVIGUILSKY Alexandre, *Pauline Viardot, cent ans après*, Paris, L'Harmattan, 2018

¹³⁹ SCHURCH Georges, « Prélude » et « Argument », In : *Ascanio*, opéra de Camille Saint-Saëns, dir. Guillaume Tourniaire, première exécution de la version conforme au manuscrit autographe (1888), Genève, concerts des 24 et 26 novembre 2017, Genève Live, B. Records, livret de l'édition discographique, 2018

intérieure s'opère ensuite à travers des scènes de travail collectif et de luttes affectives. Le basculement tragique intervient dans le quatrième tableau, avec la vengeance de la duchesse, tandis que le cinquième mêle intrigues politiques et fastes de Fontainebleau. Le sixième tableau est marqué par le sacrifice de Scozzzone et le dernier culmine dans une apothéose dramatique bouleversante. Cette construction resserrée permet une condensation narrative efficace et une montée en intensité émotionnelle, articulant échelles individuelle et politique. La figure de Cellini, telle que remodelée par Saint-Saëns et Gallet, s'éloigne significativement du modèle historique issu de la *Vita* de Cellini¹⁴⁰. Dans ses mémoires, Cellini se peint comme un homme audacieux, violent, misogyne, fier de ses emportements et de ses abus. Ses relations avec Catherine et Scorzonne, marquées par la brutalité et l'indifférence, contrastent radicalement avec l'image magnanime et paternelle construite dans l'opéra. Ce décalage s'explique par la volonté d'adapter Cellini aux valeurs esthétiques et morales du XIX^{ème} siècle, dans un contexte où l'artiste romantique est perçu comme purifié par la souffrance et élevé par l'épreuve. Il faut également noter que certaines traductions contemporaines de la *Vita* adoucissaient sensiblement les épisodes les plus violents pour un lectorat bourgeois¹⁴¹. La démarche de Camille Saint-Saëns s'inscrit ainsi dans la continuité de celle amorcée par Alexandre Dumas : transformer une figure historique tumultueuse en héros moral et artistique. Tous deux procèdent par recentrage sur un disciple vertueux, exaltation du sacrifice amoureux et atténuation des aspects les plus sombres de la réalité historique. Toutefois, l'opéra va plus loin en conférant à l'intrigue une dimension dramatique intérieure plus forte, pleinement en phase avec l'esthétique du grand opéra de la fin du XIX^{ème} siècle. Certaines scènes de l'opéra s'inspirent néanmoins directement de la *Vita* : ainsi, l'épisode du reliquaire transpose un récit léger ; celui d'une maîtresse cachée dans la tête creuse d'une statue¹⁴², en tragédie sacrificielle, conforme à la sensibilité romantique. De même, la présentation du Jupiter à Fontainebleau reprend fidèlement un épisode relaté par Cellini¹⁴³, conférant au livret une touche de réalisme historique stylisé. Dès sa création en 1890, *Ascanio* subit des altérations majeures. Comme l'a montré Guillaume Tourniaire¹⁴⁴, plusieurs scènes sont coupées, deux tableaux fusionnés, des ensembles transformés en airs simples. Ces modifications, décidées sans l'accord de Saint-Saëns, altèrent profondément l'équilibre dramaturgique : elles affaiblissent la continuité psychologique, diluent le fil conducteur de Scozzzone et gommant les contrastes timbriques voulus entre les personnages féminins. L'accueil critique de cette oeuvre reflète la crise identitaire de l'opéra français à la fin du XIX^{ème} siècle. Après la mort de Meyerbeer et la guerre de 1870, la scène française hésite entre tradition nationale et influence wagnérienne. *Ascanio*, jugé tour à tour trop éclectique ou insuffisamment affirmé, dérange. Saint-Saëns, reconnu comme symphoniste mais encore contesté comme auteur lyrique, est accusé de « *composer par emprunt* »¹⁴⁵. Dans un contexte de conservatisme institutionnel, l'Opéra de Paris programme *Ascanio* sans véritable engagement artistique et l'œuvre disparaît rapidement du répertoire. Ce n'est qu'en 2017, sous la direction de Guillaume Tourniaire, qu'une exécution intégrale fondée sur les manuscrits originaux restitue enfin *Ascanio* dans sa forme voulue.

¹⁴⁰ LECLANCHÉ Léopold, *op. cit.*

¹⁴¹ POPE - HENESSY John, *op. cit.*

¹⁴² CELLINI Benvenuto, *Vita, op. cit.*, Livre I, chapitre LXXXII

¹⁴³ *Ibidem*, Livre II, chapitre III.

¹⁴⁴ TOURNAIRE Guillaume, « Introduction - *Ascanio* », In : *Ascanio* de Camille Saint-Saëns, Genève Live, *op. cit*

¹⁴⁵ GAILHAC Quentin, « Introduction - Polémiques... », In : *Ascanio* de Camille Saint-Saëns, Genève Live, *op. cit*

Conclusion du chapitre II

L'étude des réinterprétations romantiques de Benvenuto Cellini met en lumière un phénomène d'une portée bien plus large que la simple redécouverte d'un artiste de la Renaissance : elle révèle un processus culturel complexe par lequel une figure historique est progressivement transfigurée en mythe moderne, au croisement de l'histoire, de l'esthétique et de la projection individuelle. À la croisée du discours monarchique et de la révolution romantique, Cellini cristallise en effet deux régimes de lecture du passé : mobilisé comme emblème de la grandeur classique et d'un ordre monarchique restauré, une figure de rupture, un modèle d'indépendance, d'originalité et de défi aux normes. L'opéra *Benvenuto Cellini* d'Hector Berlioz constitue à cet égard un tournant décisif. En faisant de Cellini le reflet de ses propres luttes et aspirations, Berlioz puis Hugo, inaugurent une lecture résolument subjective de l'histoire, où l'artiste romantique trouve dans le passé la matière d'un autoportrait idéalisé. L'œuvre lyrique, par sa structure, son audace formelle et sa charge symbolique, ne se contente pas de raconter la vie d'un artiste du XVI^{ème} siècle : elle la réinvente pour donner chair à une figure de l'artiste talentueux, solitaire et insurgé. Cette transposition fonde une dynamique nouvelle : elle autorise les écrivains et artistes à puiser dans la figure de Cellini non plus un modèle d'artisanat ou de service aux puissants, mais une incarnation de l'artiste total, libre, inspiré et parfois maudit. Ce glissement s'observe sur la figure d'Ascanio, notamment avec Saint-Saëns et Alexandre Dumas, qui inscrivent Cellini dans une constellation de figures d'exception, à la fois historiques et fantasmées. Leur fascination pour l'autobiographie de Cellini, pour son style outrancier, sa théâtralité, son rapport au pouvoir, témoigne d'un déplacement du regard : ce n'est plus tant l'œuvre que la vie de l'artiste qui devient objet d'admiration et d'inspiration. Ce passage d'une lecture esthétique à une lecture existentielle est au cœur du romantisme et Cellini en devient l'un des emblèmes. Les romantiques cherchent ainsi à s'inscrire dans une filiation artistique dont Cellini constitue l'un des repères majeurs. Il leur offre la possibilité de contourner le « Grand Siècle », perçu comme plus académique ou conformiste, pour se rattacher à une figure jugée plus libre, expressive et affranchie des normes.

Toutefois, cette relecture romantique, si fondatrice soit-elle, n'épuise pas les potentialités de la figure de Cellini. Bien au contraire, elle ouvre un cycle de réappropriations successives, qui se poursuivent au-delà du XIX^{ème} siècle. Cellini, à mesure qu'il s'éloigne chronologiquement de son époque d'origine, devient paradoxalement plus malléable, plus adaptable. C'est désormais moins son œuvre ou sa réalité historique qui importent que la puissance évocatrice de son nom, de sa légende, de son style de vie. Le cinéma, en particulier, joue un rôle décisif dans cette nouvelle phase de reconfiguration. Sur grand écran, Cellini devient un personnage d'intrigue : tantôt héros de cape et d'épée, tantôt amant éperdu, tantôt artiste aventurier. Il incarne une époque tout en échappant à ses contraintes ; il sert de prétexte narratif pour évoquer le XVI^{ème} siècle dans une perspective résolument contemporaine. Le regard porté sur lui change : ce n'est plus l'artiste de la Renaissance qui intéresse, mais le potentiel fictionnel de sa figure — une figure que l'on simplifie, romantise, détourne ou magnifie, au gré des attentes narratives, idéologiques et esthétiques du moment. Le Cellini du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle n'est plus un objet d'étude historique : il est un support d'imaginaire, un personnage-modèle à travers lequel se jouent des enjeux aussi divers que l'amour, la liberté, l'identité artistique ou la quête de reconnaissance.

CHAPITRE III : DE L'ARTISTE INCARNÉ À LA FIGURE - SYMBOLE, MÉTAMORPHOSES DE CELLINI DANS LES FICTIONS MODERNES

Depuis la redécouverte de sa *Vita* à la fin du XVIII^{ème} siècle et plus encore sa réinterprétation romantique au XIX^{ème}, Benvenuto Cellini n'a cessé de nourrir les imaginaires européens. La richesse de son autobiographie, mêlant création, violence, foi, sexualité et orgueil, a fait de lui bien plus qu'un simple artiste de la Renaissance : un personnage de fiction en puissance, propice aux ré-appropriations esthétiques les plus diverses. Le XX^{ème} siècle marque une inflexion décisive dans ce processus de relecture. Avec l'émergence du cinéma et la diversification des formes narratives modernes, Cellini devient une figure malléable, tour à tour spectaculaire, introspective ou symbolique, dont les usages varient en fonction des contextes idéologiques, des formats artistiques et des attentes culturelles de chaque époque. Dès les premières décennies du siècle, c'est le Cellini spectaculaire qui s'impose à l'écran. Dans un cinéma encore muet mais déjà fasciné par l'illusion, Georges Méliès s'empare en 1904 de l'épisode de l'évasion du château Saint-Ange pour réaliser *Benvenuto Cellini ou Une curieuse évasion*, condensé visuel de la légende du sculpteur, au service des expérimentations techniques du cinéma naissant. En 1934, aux États-Unis, Gregory La Cava transpose le personnage dans une comédie frivole et galante (*The Affairs of Cellini*) typique du modèle hollywoodien de l'entre-deux-guerres, où l'Histoire devient décor et l'artiste, incarnation d'un charme subversif mais inoffensif. À l'inverse, en 1963, dans une Italie en pleine réaffirmation culturelle et politique, Riccardo Freda fait de Cellini un héros nationaliste dans *L'Aigle de Florence*, le plaçant au cœur d'une fresque historique belliqueuse, inspirée par les codes du cinéma de cape et d'épée et par les valeurs d'un patriotisme renaissant. À la fin du siècle, dans un contexte de crise des grands récits et de retour à l'intériorité, la figure de Cellini change de registre. L'artiste n'est plus seulement acteur du monde mais conscience inquiète de son propre destin. La mini-série *Cellini – Una vita scellerata* (1990), réalisée par Giacomo Battiato propose une relecture dense, dans une recherche de fidélité à la *Vita* mais traversée de spiritualité, de visions hallucinées et de méditations sur le rôle de l'art et de l'artiste. En 2001, John Patrick Shanley transpose cette réflexion sur la scène new-yorkaise avec sa pièce de théâtre intitulée *Cellini*, dans un contexte de post-modernité inquiète, où l'artiste devient miroir de l'auteur contemporain, partagé entre ambition esthétique et compromission sociale. Enfin, au XXI^{ème} siècle, une nouvelle tendance se dessine : Cellini n'est plus seulement représenté, il est intégré à des récits fictifs qui réactivent son nom comme signe culturel, balise temporelle ou figure structurante d'un imaginaire historique. Dans la bande dessinée *L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre* (2006) scénarisée par Jean-Pierre Pécau et dessinée par Léo Pilipovic, il est mobilisé comme artisan du pouvoir occulte à la Renaissance, dans une fresque ésotérique trans-historique. En 2023, dans *Perspective(s)*, roman uchronique de Laurent Binet, il devient personnage d'une trame politique et criminelle, au sein d'un XVI^{ème} siècle réinventé. Dans ces deux œuvres, Cellini agit moins comme sujet biographique que comme vecteur symbolique, convoqué pour sa capacité à incarner une Renaissance ambivalente, à la fois raffinée et violente. En interrogeant ces réappropriations, ce chapitre met en lumière la manière dont les formes artistiques modernes ont intégré, remodelé et réorienté la figure de Benvenuto Cellini. D'un siècle à l'autre, les œuvres étudiées ne font pas que rejouer la légende : elles révèlent, chacune à leur manière, les multiples facettes de cet artiste..

III. A. Les visages de Cellini à l'écran : icône spectaculaire, séducteur romanesque, aventurier flamboyant

L'histoire du cinéma a très tôt puisé dans le répertoire des grandes figures artistiques et historiques, en quête de personnages capables d'allier souffle narratif, potentiel visuel et puissance symbolique. Cellini, par l'intensité dramatique de son existence, son goût du conflit et du verbe, s'est imposé comme une figure idéale pour l'écran. Héros d'action ou amant flamboyant, il offre au cinéma une matière souple, dont chaque époque extrait les éléments qui résonnent avec ses propres codes esthétiques et ses préoccupations culturelles. Du court-métrage illusionniste de Georges Méliès en 1904, à la comédie galante de Gregory La Cava en 1934, jusqu'au drame politique de Riccardo Freda en 1963, se dessine une trajectoire fragmentaire mais cohérente : celle d'un Cellini sans cesse réinventé, où l'Histoire cède le pas à la dramaturgie et où l'artiste devient un personnage de cinéma à part entière, profondément ancré dans les imaginaires visuels du XXème siècle.

III. A. 1 - La métamorphose féérique : *Benvenuto Cellini ou Une curieuse évasion* (Méliès, 1904)

Dès les premiers pas du cinéma, la figure de Benvenuto Cellini suscite l'intérêt des pionniers de l'image en mouvement, comme en témoigne le court-métrage réalisé par Georges Méliès en 1904. Intitulée *Benvenuto Cellini ou Une curieuse évasion*, cette œuvre brève (d'une durée de trois minutes) s'inscrit dans la veine féérique, expérimentale et ludique qui caractérise le cinéma des premiers temps. Plutôt que de proposer une reconstitution historique fidèle ou une biographie filmique de l'artiste florentin, Méliès mobilise la figure de Cellini comme prétexte à une série de tableaux visuels enchanteurs, combinant magie, trucages et comique de situation. Ce traitement inaugure une tradition cinématographique fondée, non sur la représentation des sources historiques mais sur l'exploitation du potentiel narratif, visuel et symbolique d'un artiste haut en couleur aux multiples facettes. À cette époque, le cinéma s'empare volontiers de récits en costume situés à la Renaissance, comme en témoigne *L'Assassinat du duc de Guise*, réalisé par André Calmettes en 1908 ¹⁴⁶, qui transpose à l'écran un épisode dramatique du XVIe siècle. En 1904, le cinéma en est encore à ses balbutiements, à la frontière entre innovation technique et expérimentation narrative. De fait, les premières projections publiques des frères Lumière ont eu lieu moins d'une décennie auparavant, en 1895 ¹⁴⁷ et Georges Méliès, ancien prestidigitateur et propriétaire du Théâtre Robert-Houdin, s'est imposé comme l'un des fondateurs du cinéma narratif en France. Son œuvre repose sur l'art du trucage, de la transformation visuelle, de l'apparition-disparition et sur une esthétique directement héritée du théâtre de magie. Méliès n'utilise pas le cinéma pour raconter des histoires au sens classique mais pour produire des visions, des formes mouvantes, des fantasmagories. Il est l'auteur de plus de cinq cents films réalisés entre 1896 et 1913 et célèbre, notamment, pour *L'Homme à la tête de caoutchouc* (1901), *Le Voyage dans la Lune* (1902) ou encore *Les Quatre Cents Farces du diable* (1906). Alors à la pointe de la modernité, il a contribué à définir

¹⁴⁶ CALMETTES André, *L'Assassinat du duc de Guise*, France, Film d'Art, 1908, 15 min, noir et blanc, muet

¹⁴⁷ Les premières projections publiques organisées par les frères Lumière se sont tenues le 28 décembre 1895 au Salon indien du Grand Café, à Paris. Cette date marque traditionnellement la naissance du cinéma en tant que spectacle collectif payant. Voir : MANNONI Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995

les codes du cinéma de fiction par l'usage d'effets spéciaux, de surimpressions, de fondus, de trucages optiques et de mises en scène théâtrales. À cette époque, le cinéma oscille, en effet, entre attraction foraine, divertissement visuel et expérimentation technique ¹⁴⁸. Pour *Benvenuto Cellini ou Une curieuse évasion*, il ne s'agit pas d'un projet biographique mais d'un divertissement court et fantaisiste, utilisant l'un des épisodes les plus célèbres et spectaculaire de sa *Vita* (son évasion du Château Saint-Ange) comme vecteur d'évasion et comme emblème d'ingéniosité. Toutefois, Méliès en transforme radicalement la portée. Le spectateur n'assiste pas à un conflit psychologique, religieux ou politique mais à une série de péripéties burlesques et de gags visuels, dont la logique relève de la prestidigitation. Le personnage de Cellini, vidé de toute intériorité, apparaît comme un héros comique, habile et insaisissable, davantage inspiré par les figures du théâtre populaire ou du cirque que par le sculpteur de la Renaissance. Dans une des scènes centrales, il réussit à tromper ses geôliers en se métamorphosant, utilisant des subterfuges visuels comme les disparitions soudaines, les déguisements rapides et les trompe-l'œil. Ces effets, signatures stylistiques de Méliès, transforment l'évasion en numéro de spectacle plus que comme un acte de résistance ou de survie. Cellini est ainsi représenté comme un personnage fantasque, joueur, presque burlesque. Seules quelques secondes du film font allusion à l'activité artistique de Cellini (Voir illustration 1). Néanmoins, il ne s'agit pas tant d'une représentation effective de son activité artistique que d'une mise en scène dans un cadre évoquant l'atelier. La séquence se limite à suggérer son statut d'artiste en montrant un modèle réduit d'une œuvre ainsi que la figure féminine qui l'a inspirée à l'arrière-plan. Cette brève apparition vise davantage à ancrer le personnage incarné par Méliès dans une identité d'artiste qu'à représenter concrètement son geste créateur ou ses processus de fabrication. Mais cela n'a rien d'étonnant. *De facto*, Tom Gunning dans sa théorie du « *cinéma d'attraction* », le cinéma des origines privilégie la monstration à la narration : il cherche à surprendre le spectateur, à l'éblouir par la transformation des formes, à produire un effet visuel immédiat plus qu'à construire une intrigue cohérente ¹⁴⁹. Le Cellini de Méliès s'inscrit pleinement dans cette logique. Le nom de Cellini sert moins à représenter l'artiste du XVI^{ème} qu'à incarner un imaginaire fait d'astuce, d'audace, de liberté, de virtuosité (autant de qualités que l'on retrouve dans la *Vita*) condensées dans le corps spectaculaire du personnage filmé. En effet, aucun détail biographique n'est exploré : ni l'itinéraire artistique, ni les conflits sociaux ou religieux, ni la richesse du contexte politique de la Rome pontificale. La dimension esthétique, technique ou philosophique de son œuvre n'est pas le sujet traité. L'épisode de l'évasion, amputé de sa signification narrative et existentielle présentes dans la *Vita*, devient un jeu de scène, un prétexte à émerveillement. Dans l'autobiographie, cette évasion signifiait un acte de défi contre une autorité arbitraire, un moment de basculement entre la création et l'anéantissement, un témoignage de la survie de l'artiste face à la mort et à l'oubli. Méliès, au contraire, en fait une séquence amusante, presque légère, en parfaite adéquation avec le dispositif ludique et visuel du cinéma de son temps. Pour autant, cette simplification ne doit pas être interprétée comme une dégradation du personnage historique mais comme une forme de transposition créative. Méliès réinvente Cellini en fonction des moyens dont il dispose (les trucages, les décors peints, les surimpressions) et des attentes de son public, avide de spectacles visuels, de surprises et de

¹⁴⁸ MANNONI Laurent, *Méliès : la magie du cinéma*, Paris, Flammarion / Cinémathèque française, 2020

GOUDREAULT André et LE FORESTIER Laurent (éd.), *Méliès, carrefour des attractions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014

¹⁴⁹ GUNNING Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » (« The Cinema of Attractions : Early Cinema, its Spectator, and the Avant-Garde » traduction de Franck Le Gac), In : ELSAESSER Thomas (dir.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, p.56-62

féeries. Le film ne prétend pas à l'exactitude mais à la légèreté et à l'amusement. En cela, il témoigne d'une double logique fondatrice : d'une part, une fascination pour les figures du passé, envisagées comme sources de récits extraordinaires ; d'autre part, une tendance à transformer ces figures en archétypes narratifs, facilement reconnaissables et immédiatement efficaces. Cellini devient, au sens propre, une figure de l'évasion ; évasion physique (hors des murs de la prison) et évasion esthétique (hors des contraintes du réel). Il incarne à la fois le héros fugitif et le corps en métamorphose, insaisissable et fantasmagorique. Ce premier avatar cinématographique de Cellini incarne déjà plusieurs traits qui seront réactivés dans des œuvres postérieures : goût du défi, insubordination face à l'autorité, liberté individuelle et sens du spectaculaire. Méliès, en homme de théâtre et d'illusions, donne donc à Cellini une nouvelle scène : celle du cinéma, espace de métamorphoses où l'artiste devient un motif de jeu, de projection et de rêverie. Cette première transposition cinématographique ouvre la voie à d'autres appropriations, dans lesquelles Cellini devient un personnage malléable, adaptable aux formes, genres et imaginaires de chaque époque. Méliès ne trahit pas la figure de Cellini ; il en isole certaines facettes emblématiques qu'il transpose à l'écran en s'appuyant sur les procédés visuels propres à son art et dans le cadre des conventions spectaculaires en vogue à l'époque. Ce traitement sélectif ne relève pas d'une falsification, mais d'une stylisation, au croisement de trois logiques complémentaires : celle du cinéma naissant, encore nourri de tableaux vivants et d'effets visuels spectaculaires ; celle de la personnalité protéiforme de Cellini, propice à toutes les métamorphoses ; et celle, enfin, de Méliès lui-même, qui transforme la prestidigitation en langage cinématographique.

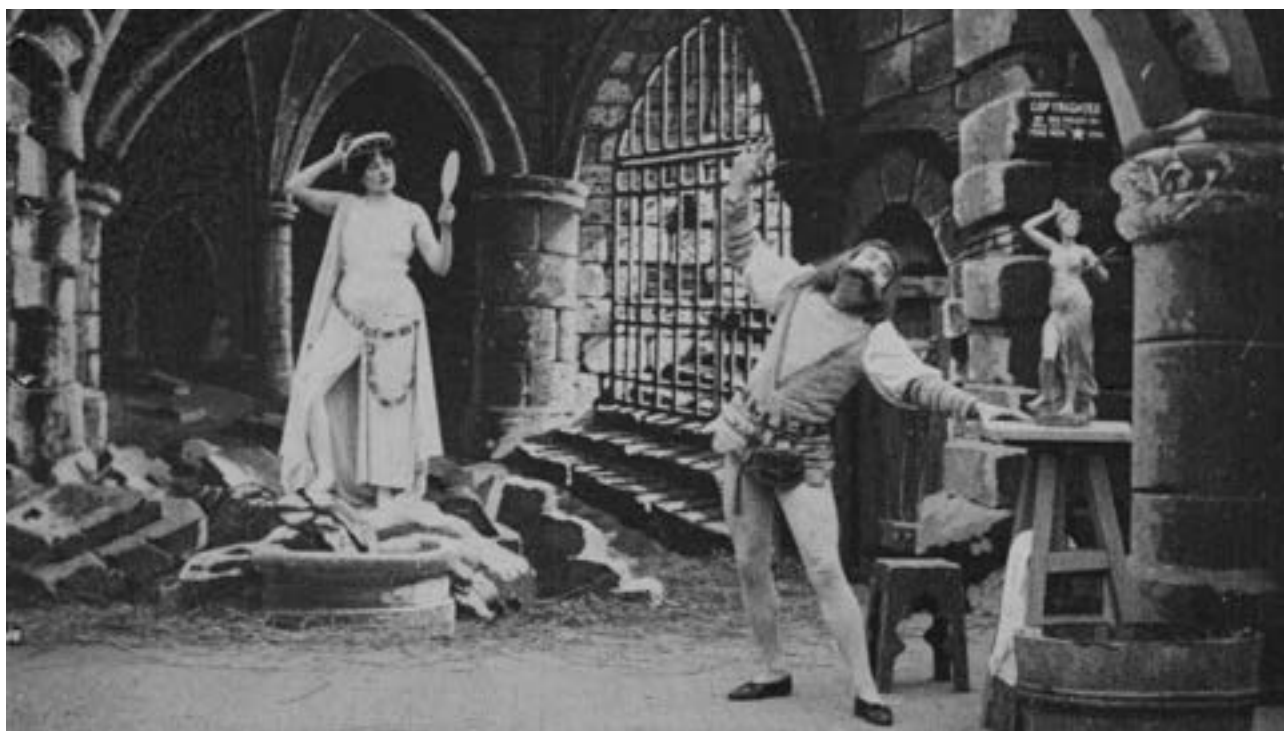


Figure 13 : Benvenuto Cellini (Georges Méliès) et son modèle
dans *Benvenuto Cellini ou Une curieuse évasion* de Georges Méliès (1904)

Photo © Cinémathèque

III. A. 2 - Séduction et subversion dans l'Italie rêvée de Hollywood : The Affairs of Cellini (La Cava, 1934)

La figure fantasque et flamboyante de Benvenuto Cellini, artiste aux multiples excès, ne pouvait que séduire le Hollywood des années 1930, avide de récits spectaculaires et de personnages hauts en couleur. En 1934, alors que l'industrie cinématographique états-unienne tente de conjuguer ambitions esthétiques, contraintes économiques et nouvelles normes morales, *The Affairs of Cellini* (*El burlador de Florencia* / *Les Amours de Cellini*) s'inscrit pleinement dans cette tension. Le film voit le jour dans un contexte marqué par la sortie progressive de la Grande Dépression, qui, depuis 1929, a profondément bouleversé l'industrie hollywoodienne. Face à un public appauvri mais toujours avide d'évasion, les studios misent sur le faste des reconstitutions historiques, les dialogues vifs et les intrigues sentimentales pour susciter le rêve. Parallèlement, l'année 1934 marque l'entrée en vigueur effective du Code Hays, qui, s'il avait été rédigé dès 1930, n'est appliqué de manière contraignante qu'à compter de juillet 1934¹⁵⁰. Cette codification morale interdit toute représentation explicite de la sexualité, de la violence ou de l'adultère sans condamnation et incite les studios à ruser avec les apparences : les désirs doivent être masqués, les transgressions neutralisées par le ton de la comédie ou le voile de l'Histoire. *The Affairs of Cellini* s'inscrit précisément dans cette transition : encore pétri de la liberté suggestive de la période pré-Code mais contraint de composer avec une nouvelle économie du regard, où l'ambiguïté doit se dissimuler derrière le rire et le costume. Les scénaristes doivent donc inventer de nouveaux moyens pour mettre en scène le désir : ici à travers des métaphores (notamment la clef de la chambre de la duchesse), des objets ambigus (le poème qu'il lit aux duchesses), des jeux de regard et de dissimulation. La séduction devient jeu de surfaces, d'interruptions, d'ellipses. Le film est réalisé par Gregory La Cava, réalisateur éclectique et satiriste, passé par l'animation et la presse avant d'imposer, au début des années 1930, une veine comique nourrie de conscience sociale¹⁵¹. Il signe *My Man Godfrey* (1936) et *Stage Door* (1937), qui le consacrent comme maître de la *screwball comedy*¹⁵². Avec *The Affairs of Cellini*, La Cava mélange le vaudeville à la comédie historique en costumes, genre moins fréquent dans sa filmographie, qu'il aborde avec légèreté et ironie. Produit par la Twentieth Century Pictures et distribué par United Artists, le film mobilise une distribution particulièrement représentative du *star system* hollywoodien du début des années 1930¹⁵³. À sa tête, Darryl F. Zanuck, l'un des producteurs les plus influents de l'époque, engage des moyens financiers conséquents pour assurer le succès commercial de l'œuvre et en faire une production d'envergure. Fredric March, déjà couronné par un Oscar pour *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), prête au personnage de Cellini son élégance et son aisance dans le registre de l'ironie. Constance Bennett, l'une des actrices les mieux rémunérées de l'époque, incarne une duchesse de Florence

¹⁵⁰ Voir : BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998

GAUTHIER Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette Éducation (collection Les Fondamentaux), 2e éd., 2007

CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure*, Paris, CNRS Éditions, 2005

¹⁵¹ Voir : PARTEARROYO Tony et MARTIN André (dir.), *Gregory La Cava*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 1995

¹⁵² La *screwball comedy* est un sous-genre de la comédie hollywoodienne, apparu dans les années 1930, caractérisé par des dialogues rapides, des situations burlesques et une inversion des rôles traditionnels entre sexes. Souvent centrées sur des couples antagonistes, ces comédies mettent en scène des femmes indépendantes face à des hommes déstabilisés, dans un jeu de séduction conflictuel. Elles contournent habilement la censure du *Code Hays* par l'humour, la double entente et l'absurde. Parmi les titres emblématiques figurent *It Happened One Night* (Capra, 1934), *Bringing Up Baby* (Hawks, 1938) ou *My Man Godfrey* (La Cava, 1936).

¹⁵³ DYER Richard, *Stars*, traduit par CERNIC Léo, Paris, L'Harmattan, 2002

mondaine et spirituelle, dans la continuité des rôles sophistiqués qui ont fait sa renommée. Frank Morgan, remarquable en duc crédule et volage, livre une prestation saluée par une nomination à l'Oscar du meilleur acteur, tandis que Fay Wray, révélée par *King Kong* (1933), apporte au rôle de la jeune première une présence discrète mais efficace. Sur le plan visuel et sonore, *The Affairs of Cellini* déploie des moyens notables, à la hauteur de ses ambitions formelles. Tourné en noir et blanc au format 35 mm, le film bénéficie de la photographie élégante de Charles Rosher, pionnier de l'image hollywoodienne et premier lauréat de l'Oscar de la meilleure photographie pour *Sunrise* (1927). Les décors fastueux sont conçus par Richard Day, figure majeure du département artistique des grands studios. La musique est signée Alfred Newman, jeune compositeur en pleine ascension, qui s'imposera rapidement comme l'un des piliers de la musique de film états-unienne. Enfin, les costumes de Gwen Wakeling, réputée pour son travail sur les reconstitutions historiques, contribuent à l'élaboration d'un univers visuel dans lequel la référence à la Florence du XVI^{ème} siècle se double d'une forte composante décorative. D'une durée de 80 minutes, le film déploie une Florence stylisée, où l'élégance visuelle et le ton enlevé compensent une intrigue typique du vaudeville de cour : portes qui claquent, maris trompés, désirs croisés et réparties spirituelles. Le scénario, signé Bess Meredyth, s'inspire de *The Firebrand*, pièce d'Edwin Justus Mayer ¹⁵⁴, dont il conserve l'ironie mordante et la dynamique théâtrale. Figure majeure du scénario hollywoodien entre 1915 et 1947, Meredyth fut l'une des rares femmes à obtenir une reconnaissance institutionnelle dans un milieu encore largement dominé par les hommes. Elle compte en effet parmi les 36 membres fondateurs de l'*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, créée en 1927 dans le but de promouvoir l'excellence artistique et technique de l'industrie cinématographique américaine. Cette académie, à l'origine de la remise annuelle des Oscars, fut fondée par des personnalités influentes du cinéma hollywoodien telles que Douglas Fairbanks, Mary Pickford ou Cecil B. DeMille et incarne l'ambition de structurer le cinéma comme un art à part entière tout en régulant les relations professionnelles au sein du studio system. La présence de Meredyth au sein de ce cercle restreint témoigne à la fois de son importance dans le champ cinématographique et du rôle, encore marginal mais réel, des femmes dans la structuration de l'industrie à cette période.

Le film s'ouvre sur un carton qui plante le décor : Florence, XVI^{ème} siècle est traversée de complots, de passions et de meurtres, où l'art et la galanterie viennent tempérer la violence du pouvoir. D'emblée, le ton est celui d'une fantaisie historique plus attachée à l'élégance des apparences qu'à la rigueur documentaire. Le duc Alexandre de Médicis, personnage oscillant entre autoritarisme et ridicule, apprend que Cellini a assassiné un Vénitien. Loin de s'en offusquer, il minimise l'affaire : un tel artiste, affirme-t-il, mérite que l'on ferme les yeux sur ses débordements. Cette indulgence initiale révèle d'emblée les règles de ce monde caricaturé dans lequel le talent autorise l'impunité. Ottaviano, son conseiller austère, rappelle néanmoins les nombreux scandales liés à Cellini, évoquant ses excès de violence à Venise et son insolence chronique. Parallèlement, la duchesse demande des nouvelles des plats en or commandés pour une réception officielle. Ottaviano répond que personne ne sait quand, ni même si, Cellini les livrera. L'arrivée d'une jeune duchesse vénitienne vient compliquer la situation : embarrassée mais troublée, elle raconte comment Cellini l'a séduite en lui lisant un poème sur Vénus dans les jardins de son palais. Envoûtée par sa voix et le lyrisme de ses mots, elle tombe sous son charme. Ce témoignage suffit à convaincre la duchesse de Florence du pouvoir magnétique de l'artiste, tandis que le duc, cette fois agacé, commence à envisager une sanction. La

¹⁵⁴ MAYER Edwin Justus, *The Firebrand : A Play in Three Acts*, New York, Samuel French, 1924

duchesse, plus pragmatique, propose de différer la punition jusqu'à ce que les plats soient achevés. Mais l'annonce soudaine d'une nouvelle agression (Cellini ayant attaqué le neveu du duc), fait basculer la situation. Le duc décrète qu'il doit être pendu sur le champ. En l'espace de quelques minutes, il passe de la clémence à la colère, révélant un tempérament instable et autoritaire, dicté moins par la justice que par l'humeur du moment. La scène suivante introduit Cellini dans son atelier, qu'il investit de manière spectaculaire en surgissant par une trappe au plafond. L'effet prime donc sur l'artisanat. À son assistant, il justifie l'agression du neveu du duc par une offense à son honneur, avant de lancer, avec une arrogance calculée, qu'il y a « *beaucoup de Médicis mais un seul Cellini* ». Il rejoint ensuite Angela, sa jeune modèle, endormie sur un divan et lui annonce qu'il sera probablement pendu le lendemain. Il transforme ainsi sa condamnation imminente en stratagème de séduction, jouant sur la gravité de la situation pour tenter d'obtenir ses faveurs. L'irruption de la mère d'Angela vient troubler ce tête-à-tête : figure grotesque et barbue, elle veut reprendre sa fille, jugeant Cellini indigne de confiance. Elle réclame d'abord cinquante ducats mais accepte de la laisser pour trente-cinq, après une négociation qui vire à la comédie marchande. Peu après, le duc accompagné d'Ottaviano et d'hommes de main, entre dans l'atelier. Cellini, prévenu par son assistant de leur arrivée, mime une intense concentration autour d'un four, dans ce qui constitue la seule scène du film où il est représenté entrain d'accomplir des gestes techniques. Mais il ne s'agit là que d'un simulacre, destiné à détourner l'attention et maintenir les apparences. Le duc, venu pour le punir, change aussitôt d'attitude en apercevant Angela. Séduit, il l'invite à le rejoindre au palais le soir même. Cellini tente de la retenir, invoquant son rôle de modèle mais rien n'y fait, le duc est sous son charme. Après leur départ, Cellini laisse éclater sa frustration : il n'a pas tant perdu une collaboratrice qu'un objet de désir et sa réaction trahit un rapport de possession plus que d'affection. Ottaviano, avant de partir, charge alors ses hommes de main de tuer Cellini et de détruire ses œuvres. Cellini parvient à les vaincre malgré leur nombre grâce à son agilité et des pirouettes rocambolesques. Poursuivant l'un de ses assaillants jusqu'à l'étage, il découvre la duchesse, venue en secret par curiosité. Elle s'installe sur le divan (sur lequel Angela était assise quelques minutes auparavant) et lui confie alors une mission singulière : forger une copie de la clef du palais, qui n'est autre que celle de ses appartements privés (Illustration 2). Elle lui fixe rendez-vous à neuf heures le soir même, dans sa chambre. Enthousiasmé, il ordonne à son assistant de raviver les flammes pour fondre le métal. Cellini, n'est jamais montré comme un créateur véritablement à l'œuvre. Son atelier, réduit à un théâtre d'apparence, n'est qu'un espace de comédie où l'on feint la création. La clef, seule pièce qu'il fabrique réellement, est détournée pour servir un dessein galant ; accéder à un corps plus qu'à honorer une commande. Toute la logique esthétique du film repose sur cette ironie : l'art n'a plus pour finalité la beauté ou la mémoire mais l'accès, l'intrusion, la conquête. Les plats en or et l'urne commandées restent invisibles, comme si la création réelle n'avait plus lieu d'être. L'atelier de Cellini, vidé de sa fonction artisanale, devient le lieu d'un théâtre érotique, gouverné par le désir et la transgression.

Le soir même, Angela est conviée à dîner en tête-à-tête avec le duc, qui, dans l'intimité, l'invite à l'appeler « *Bumpy* », surnom qui prouve à nouveau, le ridicule du duc y compris dans la sphère privé. Leur échange, teinté de séduction maladroite, est soudainement interrompu par l'arrivée inopinée de la duchesse qui devait séjourner au palais d'été avec la Cour. Ce quiproquo constitue le premier ressort comique du film : chacun des deux époux, se croyant seul au palais, y a donné rendez-vous à son amant. La coïncidence de leur présence compromet leurs plans mais aucun ne souhaite y renoncer, donnant lieu à une série de situations conflictuelles et burlesques. Pris de panique, le duc dissimule Angela sur le balcon, tandis que la duchesse

presse son époux de se retirer pour la nuit. À l'extérieur, Cellini, muni de la clef qu'il a forgée, escalade la façade du palais. Il marche symboliquement sur l'emblème des Médicis sculpté dans la pierre (mettant en exergue, une fois de plus, son irrévérence), s'agrippe à un arbre et franchit le balcon pour pénétrer dans la chambre de la duchesse. Elle lui demande de lui rendre la clef ; il refuse, puis la gifle. Elle s'évanouit. Simultanément, de l'autre côté de la porte de l'appartement de la duchesse, le duc casse une vitre pour récupérer Angela, provoquant un bruit qui alerte la duchesse. Rapidement, elle fait cacher Cellini sur le balcon, où il tombe donc nez à nez avec Angela. Les longues scènes de chassé-croisé s'enchaînent entre les appartements du duc, de la duchesse et le balcon qui les relie, devenant le théâtre d'un ballet burlesque où chacun tente de retrouver son amant sans se faire surprendre par l'autre. À mesure que la tension comique s'intensifie, les protagonistes multiplient les prétextes absurdes pour justifier leur présence nocturne ; à l'image du duc feignant un accès de somnambulisme pour dissimuler sa tentative d'intrusion. Ce jeu de dissimulation et de poursuite, typique du vaudeville, repose sur un enchaînement mécanique de portes qui s'ouvrent, de regards qui se croisent et de malentendus savamment orchestrés. Profitant de la confusion, Cellini s'est en effet enfui avec Angela dans la montagne. Il installe la jeune femme dans une bergerie qu'il présente comme leur royaume, transformant l'espace rustique en décor lyrique. Mais cette illusion ne tient pas : Angela, affamée, s'agace de l'inconfort et regrette rapidement la sécurité du palais. Le discours amoureux de Cellini, tout en emphase et en envolées lyriques, se heurte ici à la trivialité du réel. Le mythe bucolique s'effondre et avec lui, la prétention romantique de l'artiste capable de sublimer le monde par la seule parole (Illustration 3). Le film déploie ainsi un quatuor sentimental fondé sur l'instabilité et le désir sans ancrage : la duchesse tente de dominer Cellini mais se laisse gagner par son magnétisme ; le duc convoite Angela mais reste paralysé par la crainte des conséquences de la jalousie de son épouse ; Cellini veut retenir Angela tout en cédant au pouvoir de fascination de la duchesse. Chacun poursuit un autre, chacun craint d'être trahi. La narration devient un jeu de poursuites et de dissimulations, où les regards se croisent, les corps se fuient et les situations s'inversent en permanence. Tout le film repose sur cette dynamique mobile, vaudevillesque, où l'amour est sans cesse contrarié, réorienté, ou déjoué. Dès le lendemain matin : une affiche placardée en ville promet une récompense de trois mille ducats pour la capture de Cellini. Recherché par le duc comme par la duchesse (chacun ignorant les raisons de la colère de l'autre mais partageant la même sentence), l'artiste réapparaît, déguisé en pèlerin. Il pénètre discrètement dans le palais et se glisse dans la chambre de la duchesse pendant sa toilette. Caché derrière un paravent pour ne pas être vu par les dames de cour de la duchesse, il se montre à cette dernière par son reflet dans le miroir. La duchesse le confronte sur sa fuite de la veille. Dans un geste de reddition théâtrale, Cellini lui remet la clef qu'il avait forgée pour elle, puis formule une ultime requête : s'il doit mourir, il exige que ce soit elle qui l'exécute, en déposant sa tête dans l'un des plats qu'il a conçus. Il sort alors un livre de poésie richement décoré ¹⁵⁵ et commence à lui lire un poème. La duchesse s'allonge pour l'écouter, fascinée (écho direct à la scène de la jeune duchesse vénitienne du début du film), preuve que chez Cellini, le verbe reste son instrument le plus puissant au point de lui sauver la vie. Mais l'instant est interrompu et Cellini est arrêté. Conduit à la potence, sa mort semble imminente. Au moment de l'exécution, les poulies se bloquent, intervention burlesque qui suspend littéralement la sentence. La duchesse profite de ce répit pour reprendre la main. Elle renvoie les gardes, invoque une révolte populaire imminente et persuade le duc que la mise à

¹⁵⁵ Le film reprend la couverture du missel mentionnée *supra* (chapitre I, section C.1), ici réinterprétée sous la forme de livres de poésie

mort de Cellini serait politiquement désastreuse. Malgré les injonctions réitérées du duc, les soldats s'exécutent... aux ordres de la duchesse. La scène révèle avec éclat la véritable distribution du pouvoir : dans ce monde de façade, c'est elle ; stratège, éloquente, manipulatrice, qui gouverne Florence. Le duc, tout en titres et en postures, n'est qu'un pantin vidé de toute autorité ¹⁵⁶. Cellini, sauvé *in extremis*, retourne la situation à son avantage. Il assure au duc qu'il n'a pas enlevé Angela pour lui subtiliser mais qu'elle l'attend dans la montagne pour qu'ils vivent leur amour en-dehors des murs du palais, ainsi soustrait du regard de son épouse. Pour éviter les soupçons de la duchesse, le duc exige qu'elle soit ramenée au palais le soir même et présentée publiquement comme son modèle, à l'occasion d'un grand banquet. Ce nouvel arrangement officialise la remise en scène des apparences et prépare le terrain pour les derniers renversements du récit. Le banquet final marque l'apogée dramatique du film et concentre l'ensemble des tensions sentimentales accumulées jusqu'alors. Conformément à la demande du duc, Cellini se présente au palais accompagné d'Angela, qu'il introduit publiquement comme modèle. La duchesse, piquée au vif, ne cache pas sa jalousie et exige qu'Angela soit renvoyée. Pour désamorcer la situation, Cellini retourne l'accusation auprès du duc : il suggère que la duchesse soupçonne en réalité une liaison entre Angela et le duc. Ce dernier, pris au dépourvu, improvise une réponse maladroite : il prétend que Cellini a l'intention d'épouser Angela. Ignorant tout de la relation entre l'orfèvre et la duchesse, il croit apaiser la jalousie de son épouse mais produit l'effet inverse. La duchesse, humiliée de voir celle qu'elle perçoit comme une rivale ainsi affichée, demande des explications à Cellini. Ce dernier, ne peut révéler publiquement son amour pour la duchesse sans provoquer la fureur du duc. Pris en étau entre les deux époux, il ne peut que garder le silence. En guise de représailles, la duchesse remet à un serviteur un bracelet contenant une poudre empoisonnée, à verser dans la coupe de Cellini (Illustration 4). Lorsqu'il boit, il s'effondre aussitôt. Paniquée, la duchesse s'écrie qu'elle l'aime et qu'elle vient de le tuer. Le duc, découvrant ainsi leur liaison, entre dans une colère noire. Mais un ultime retournement vient dissiper le drame : Cellini, soupçonnant le piège, avait subtilement échangé les coupes. C'est Ottaviano, fidèle bras droit du duc, qui meurt à sa place. Ce décès inattendu, à la fois absurde et libérateur, opère comme la résolution tragico-comique du récit : il élimine le dernier obstacle à la redistribution des désirs. Pensant apaiser sa colère, Angela appelle le duc « *Bumpy* ». Ce surnom intime, prononcé devant témoins, trahit leur liaison et permet à la duchesse de comprendre que le prétendu mariage entre Angela et Cellini n'était qu'un leurre destiné à dissimuler la véritable idylle entre la jeune femme et son mari. Les cartes sont alors rebattues. La duchesse quitte le palais avec Cellini et rejoint sa résidence d'été ; le duc, désarmé mais satisfait, reste au palais ducal avec Angela. Le film se conclut sur cette redistribution des rôles, où l'adultère n'est plus une faute mais une issue logique et où la transgression devient, sinon légitime, du moins pacifiée. Ainsi représenté, le film ne tombe pas sous le couperet du Code Hays. Le désordre amoureux a trouvé son équilibre et chacun peut désormais aimer à découvert.

Ce Cellini hollywoodien s'inscrit en réalité dans une tradition plus large de représentation de l'artiste au cinéma, analysée notamment par Christian Viviani ¹⁵⁷. Dans l'histoire du cinéma états-unien, les figures d'artistes apparaissent selon trois modalités : le plus souvent, il s'agit de personnages fictifs exerçant la peinture comme marque d'excentricité ou de marginalité ; plus rarement, de personnages secondaires

¹⁵⁶ L'un des ressorts comiques caractéristiques de la screwball comedy réside dans l'inversion des rôles au sein du couple, où la femme domine l'action tandis que l'homme se trouve souvent relégué à une position de déséquilibre ou de passivité.

¹⁵⁷ VIVIANI Christian, « Le cinéma américain », In : THIVAT Patrica - Laure (dir.), *Biographies de peintres à l'écran*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Le spectaculaire », 2011

authentifiant une époque ou une intrigue et à la marge, de figures historiques incarnées comme héros narratifs à part entière. *The Affairs of Cellini* appartient donc à cette troisième catégorie, bien que le traitement du personnage s'éloigne radicalement de toute prétention biographique. Fredric March ne campe pas tant un orfèvre ou un sculpteur qu'un séducteur fantasque, avatar de Don Juan aux prises avec une duchesse jalouse. À peine le voit-on au travail et son statut d'artiste n'est que vaguement mentionné dans les dialogues. La dimension créative est effacée au profit du motif érotique : Cellini devient un rôle de comédie, structuré par les codes du vaudeville à la française, où l'infidélité et la manipulation sentimentale prennent le pas sur toute ambition de restitution historique ou esthétique. Ainsi, si Cellini est le personnage principal du film, il ne constitue en rien l'objet d'une biographie filmée : il est représenté, comme souvent à Hollywood, comme une figure générique du charme viril et de l'insoumission maîtrisée dévoilant une nouvelle facette de l'artiste qui était déjà présente en filigrane dans sa *Vita*, celui du séducteur, du beau-parleur et de l'artiste irrévérencieux ¹⁵⁸. Récompensé par quatre nominations aux Oscars, le film bénéficie d'un accueil critique plutôt favorable, salué pour sa vivacité et sa direction artistique. Cependant, sur le plan commercial, le film est un échec ¹⁵⁹, éclipsé par le triomphe de comédies sociales mieux ancrées dans les préoccupations du public, à l'image de *It Happened One Night (New York Miami)* de Frank Capra, sorti la même année. La diffusion internationale du film demeure relativement limitée, bien que quelques éléments en attestent la circulation hors des États-Unis. En Asie, une publicité parue dans *The Straits Times* de Singapour, alors colonie britannique, en date du 6 octobre 1934, annonce la sortie du film, portée notamment par la notoriété de Fredric March ¹⁶⁰. En Europe, la diffusion reste modeste. Après sa sortie initiale aux États-Unis le 24 août 1934, le film est distribué en Espagne (17 décembre 1934), au Portugal (26 décembre 1934), en Hongrie (18 octobre 1934), en Suède (7 septembre 1934), en Finlande (6 janvier 1935) et aux Pays-Bas (14 juin 1935) ¹⁶¹. En Allemagne, le film est soumis à la commission de censure du régime nazi, mais rejeté, au même titre que d'autres productions de United Artists telles que *Scarface*, *Moulin Rouge* ou *Nana*. La société y était perçue comme trop imprégnée de la « mentalité américaine », jugée incompatible avec les valeurs du nouveau pouvoir ¹⁶². Ce parcours européen fragmenté témoigne d'une réception contrastée, conditionnée par des logiques commerciales sélectives autant que par des obstacles politiques. Cette réception ambivalente, entre reconnaissance institutionnelle et désintérêt populaire, confère à ce film une position singulière dans la production hollywoodienne de 1934 : celle d'un film de transition, témoin d'une industrie encore capable d'audace formelle mais déjà contrainte par les logiques de moralisation. Un film qui met en lumière la facette de séducteur de l'artiste, préférant le masque du comique à l'exploration de la création.

¹⁵⁸ BIANCHINI Michelle, « Irrévérence et impertinences dans la *Vita* de Benvenuto Cellini », In : *Italies*, n° 4, 2000

¹⁵⁹ Bien que les chiffres exacts du box-office ne soient pas disponibles, un article du *New York Times* publié en novembre 1934 signale l'échec commercial de *The Affairs of Cellini* auprès du public. Voir : CHURCHILL, Douglas W., « Taking a Look at the Record : Hollywood Consults the Box-Office Scores and Finds That Many Glittering Films Did Not Make Gold », *The New York Times*, 25 novembre 1934, section X, p. 5.

¹⁶⁰ « Advertisements – Column 2 », *The Straits Times*, 6 octobre 1934, p.6

¹⁶¹ Blu-ray.com, *The Affairs of Cellini* Blu-ray, en ligne : <https://www.blu-ray.com/The-Affairs-of-Cellini/811969/> (consulté en juin 2025).

¹⁶² URWAND Benjamin Alexander, *Hitler and Hollywood : The Collaboration of American Movie Studios with Nazi Germany*, Berkeley, University of California Press, 2011



Figure 14 : Constance Benett (Duchesse de Florence) and Fredrich March (Cellini) - La duchesse donnant la clef de sa chambre à Cellini dans *The Affairs of Cellini* de La Cava (1934) / Photo © United Artists



Figure 15 : Fay Wray (Angelina) and Fredrich March (Cellini) - Scène dans la bergerie dans *The Affairs of Cellini* de La Cava (1934) / Photo © United Artists



Figure 16 : Friedrich March (Cellini) and Constance Bennett (Duchesse de Florence) - Scène du banquet juste avant que Cellini ne boive la coupe empoisonnée dans *The Affairs of Cellini* de La Cava (1934)

/ Photo © United Artists

III. A. 3 - L'artiste dans la tourmente politique : L'Aigle de Florence (Freda, 1963)

Parmi les multiples visages que le cinéma a prêtés à Benvenuto Cellini, celui imaginé par Riccardo Freda en 1963 se distingue par sa dimension politique : loin du simple orfèvre de la Renaissance, *L'Aigle de Florence* met en scène un artiste emporté malgré lui dans les tourments du pouvoir. En 1963, le cinéma italien connaît une période de bouleversements profonds, soutenu par une ouverture politique favorisant la création artistique. Ce contexte encourage la multiplication des coproductions, notamment avec la France et l'Espagne et favorise l'émergence de genres populaires tels que le *peplum*, le film d'aventure ou le *western* « *all'italiana* »¹⁶³. Tandis que la comédie satirique triomphe sur le marché intérieur, une génération de cinéastes d'auteur (Visconti, Fellini, Pasolini, Rosi)¹⁶⁴ impose une reconnaissance critique internationale. Le

¹⁶³ On retrouve souvent l'expression « *western spaghetti* », terme d'origine américaine, péjoratif, utilisé pour désigner les westerns produits en Italie à partir du début des années 1960. Elle souligne à la fois leur origine étrangère et leur statut de dérivés populaires du western hollywoodien. En France et en Italie, on leur préfère souvent les termes de « *western all'italiana* » ou « *western européen* », jugés plus neutre.

Voir : TION Guillaume, « Ennio Morricone, maestro furioso », *Libération*, 19 septembre 2016

¹⁶⁴ Parmi les œuvres majeures de cette génération figurent *Rocco e i suoi fratelli* (Visconti, 1960), *La dolce vita* (Fellini, 1960), *Il Vangelo secondo Matteo* (Pasolini, 1964) ou encore *Le Mani sulla città* (Rosi, 1963), qui témoignent de l'essor d'un cinéma d'auteur italien mêlant ambition esthétique, engagement politique et exploration des tensions sociales de l'Italie contemporaine.

cinéma de genre bénéficie alors d'un soutien institutionnel et populaire qui permet la production d'œuvres ambitieuses, souvent tournées vers l'Histoire ou l'imaginaire ¹⁶⁵. Riccardo Freda s'inscrit pleinement dans cette dynamique. Considéré comme l'un des artisans majeurs du cinéma populaire italien d'après-guerre, il se distingue par un style narratif fondé sur le romanesque, l'action et le rythme. La Cinémathèque française le qualifie « *d'alternative au néo-réalisme* », en soulignant sa propension à puiser dans les mythes historiques, littéraires ou picturaux pour composer un cinéma feuilletonesque ¹⁶⁶. Depuis les années 1940, Freda réalise de nombreux succès commerciaux, notamment *Spartacus* (1953), *Théodora, impératrice de Byzance* (1954), ou encore *Les Vampires* (1956), ce dernier étant considéré comme l'un des premiers films d'horreur italiens. Il privilégie des figures héroïques, exaltant la tension dramatique et la mise en scène spectaculaire, en opposition au réalisme social alors dominant. Au tournant des années 1960, il s'oriente vers le fantastique gothique (*L'Effroyable Secret du docteur Hichcock*, 1962 ; *Le Spectre du professeur Hichcock*, 1963) et les *peplums*, confirmant sa place centrale dans l'évolution du cinéma de genre en Italie. C'est dans ce contexte que s'inscrit *L'Aigle de Florence (Il magnifico avventuriero)*, coproduction italo-franco-espagnole réalisée par Freda en 1963. Le film s'apparente toutefois moins au péplum proprement dit qu'au film de cape et d'épée, un genre alors très en vogue, notamment dans la tradition franco-italienne (*Fanfan la Tulipe*, 1952 ; *Le Bossu*, 1959 ; *Le Capitain*, 1960 ; *Cartouche*, 1962 ¹⁶⁷). Inspiré librement de la vie de Benvenuto Cellini, le film conjugue récit historique, intrigue sentimentale et scènes d'action qui culminent lors du sac de Rome de 1527. Le projet réunit plusieurs sociétés de production – Panda Cinematografica (Italie), Les Films du Centaure (France) et Hispamer Films (Espagne) – et illustre la logique des coproductions européennes. Tourné en Technicolor au format 35 mm, pour une durée d'environ 93 minutes, le film est diffusé en Italie à l'été 1963, puis en France en avril 1965. Le rôle principal de Benvenuto Cellini est interprété par l'acteur états-unien Brett Halsey, alors en pleine ascension dans le cinéma européen. Révélé à Hollywood à la fin des années 1950, il s'impose rapidement en Italie comme l'un des visages récurrents du film d'aventure. À ses côtés, Claudia Mori, jeune actrice italienne populaire, incarne la pétulante servante Piera, tandis que Françoise Fabian, déjà reconnue en France, prête ses traits à la noble Lucrezia Frangipani. Enfin, Bernard Blier, figure majeure du cinéma français et familier des coproductions franco-italiennes, apporte autorité et humanité au rôle du pape Clément VII.

Dans *L'Aigle de Florence*, Riccardo Freda réinterprète la figure de Cellini en l'inscrivant dans un double registre : celui de l'artiste entravé par les jeux de pouvoir et celui de l'aventurier, maître d'armes et homme d'action. Ce croisement des figures n'a rien d'arbitraire : il puise à la fois dans l'autoreprésentation de Cellini dans la *Vita* et dans les codes du film de cape et d'épée, que Freda réactive avec virtuosité. Dès les premières scènes, l'art n'est pas un territoire protégé, détaché du réel mais un enjeu stratégique. Le sculpteur, accompagné de son fidèle Francesco, pénètre de nuit dans une demeure pour y dérober des matériaux précieux. Ce vol, loin d'être une simple infraction, répond à une nécessité concrète : produire une œuvre à

¹⁶⁵ Voir : GILI Jean Antoine, *Le cinéma italien*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1990

¹⁶⁶ Cinémathèque française, Cycle « Riccardo Freda » : programmation du 30 juin au 1^{er} août 2010, mise en ligne le 9 juin 2010, en ligne : <https://www.cinematheque.fr/cycle/riccardo-freda-203.html> (consulté en juin 2025).

¹⁶⁷ CHRISTIAN-JAQUE, *Fanfan la Tulipe*, France, Les Films Ariane, 1952, 102 min, noir et blanc

HUNEBELLE André, *Le Bossu*, France, Pathé Consortium Cinéma, 1959, 104 min, couleur

HUNEBELLE André, *Le Capitain*, France, Pathé Consortium Cinéma, 1960, 111 min, couleur

DE BROCA Philippe, *Cartouche*, France, Filmsonor, 1962, 113 min, couleur

présenter lors d'un concours officiel, au terme duquel le duc choisira l'artiste qu'il soutiendra. Ainsi, dès l'ouverture, la création est placée sous condition : condition matérielle, condition sociale, condition politique. L'œuvre naît dans le vol, dans la ruse, dans la précarité. Cette tension se prolonge dans la scène du concours, mise en scène avec une ironie mordante. Tandis que les artistes s'affairent à exposer leurs pièces, le duc, indolent, les reçoit depuis son bain. Ce décalage entre l'intensité de l'effort créatif et l'insouciance du jugement souverain incarne à lui seul le déséquilibre structurel qui pèse sur l'artiste. Bandinelli y dévoile une sculpture. Cellini, quant à lui, présente une somptueuse *Salière* représentant Neptune et Téthys ¹⁶⁸, qui captive l'assemblée. Le conflit avec son rival éclate. Michel-Ange, figure d'autorité artistique, est appelé à trancher. Son verdict est sans appel : si la faute morale est attestée, les compétences techniques de Cellini l'emporte sur ses rivaux. Ce jugement, loin d'absoudre Cellini, le replace dans une logique où l'excellence technique ne suffit jamais à garantir l'autonomie ; l'artiste n'est reconnu qu'à la condition d'être validé par des forces qui le dépassent. Vainqueur de ce concours, Cellini présente au duc son prochain projet, la sculpture de *Persée tenant la tête de Méduse*, concentre ses aspirations. Allégorie manifeste de la victoire sur le chaos, cette œuvre en gestation devient aussi le miroir d'une condition existentielle. Dans un atelier modeste, accompagné de quelques ouvriers, Cellini modèle l'argile avec une intensité presque douloureuse. Il compare la statue à un enfant, incarnation d'une filiation symbolique. De fait, alors qu'un ouvrier lui répond : « *Certo, certo, deve sempre essere coperta, proprio come una creatura* » (le terme *creatura* étant traduit par *child* dans les sous-titres anglais), Cellini précise aussitôt : « *Ti ricorda che è una creatura di Cellini.* » Par ce double énoncé, la statue est à la fois perçue comme vulnérable et investie d'une identité singulière : celle d'une création personnelle, presque charnelle, que Cellini revendique comme sienne. Il travaille jusqu'à l'épuisement, jeûne durant plusieurs jours, s'abîme dans un processus de création qui relève autant de l'ascèse que du combat. Angela, sa muse, tente alors de s'empoisonner, lasse d'être négligée et ses rivaux incendient son atelier. Cellini, pour porter secours à Francesco qui est pris dans les flammes, saute par la fenêtre et atterrit dans une charrette de foin. Le film, par ses actions spectaculaires, embrasse pleinement les codes du cinéma de cape et d'épée, très en vogue à cette époque. Cellini surgit dans une auberge, interrompt les réjouissances de ses adversaires, déclenche une rixe, puis s'échappe à l'arrivée des soldats. Commence une errance dans les alentours de Florence. Freda filme la fuite comme une suite de tableaux d'action, de gestes vifs, de confrontations physiques. L'artiste devient bretteur, stratège, fugitif. Cette facette, loin d'être une invention scénaristique, renvoie à l'image que Cellini lui-même construisait dans la *Vita* : celle d'un homme autant façonné par l'atelier que par l'arène. Le combat, pour lui, n'est pas l'exception mais une modalité de l'existence. C'est aussi par l'épée qu'il affirme sa place dans un monde où la reconnaissance artistique est précaire. Freda ne livre donc pas le portrait idéalisé d'un créateur en majesté, il construit une figure d'artiste profondément exposée, dont l'œuvre ne peut émerger qu'au prix de tensions constantes avec l'ordre social, politique et affectif. La création n'est jamais un refuge, elle exige des matériaux qu'il faut parfois conquérir illégalement, une légitimité à arracher au pouvoir et une constance que rien ne garantit. Cellini, dans ce récit, compose, se bat, sauve, échappe, recommence. Il est en mouvement perpétuel, pris dans une dynamique d'actions, de ruptures et de reconquêtes. Son art n'est pas un don mais une lutte. Loin de tout confort esthétique, Freda inscrit la création dans l'Histoire : dans ses périls, ses violences et ses rapports de force. Dans la continuité de sa relecture du personnage, Freda insère un épisode à la tonalité à la

¹⁶⁸ Le film reproduit la célèbre salièrre conçue par Cellini pour François Ier, réalisée lors de son séjour à la cour de France entre 1540 et 1545 et aujourd'hui conservée au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne.

fois incongrue et révélatrice, où la veine aventureuse rejoint la satire politique. Alors que Cellini et Francesco errent à la suite de l'incendie de l'atelier, un faon mort s'abat soudainement sur eux, chassé par le connétable de Bourbon. Ce dernier, arrogant et hautain, incarne une noblesse française dédaigneuse, caricature du pouvoir militaire détaché du réel. Refusant de céder l'animal qu'il considère désormais comme sien, Cellini provoque le connétable en duel et triomphe, imposant sa supériorité par l'arme et le verbe maîtrisé. Cette victoire physique s'inscrit dans la continuité de son parcours : elle confirme la posture d'un artiste combattant, qui ne peut s'imposer que par la confrontation directe avec les représentants d'un pouvoir souvent humiliant ou aveugle. François Ier, témoin de l'affaire et amusé par la bravoure de Cellini, choisit de le récompenser en lui confiant une mission officielle. Il lui demande d'escorter le comte Frangipani, ambassadeur du pape, jusqu'à Rome. Cette tâche diplomatique constitue une nouvelle parenthèse narrative, qui révèle à la fois l'instrumentalisation de l'artiste par les puissants et sa capacité à s'inscrire dans des registres narratifs multiples. Loin de se réduire à une simple fonction de messenger, Cellini endosse ici le rôle du héros de cape et d'épée, aux prises avec les dangers de la route et les séductions qui jalonnent son parcours. Lors d'une halte dans une auberge, son regard croise celui de Piera, jeune servante vive et farouche, dont la vivacité tranche avec les figures féminines précédemment rencontrées. Tentant une approche nocturne dans sa chambre, Cellini est surpris par la ruse de la jeune femme, qui le repousse en brandissant un marteau dissimulé sous son oreiller. Il se tourne alors vers la duchesse Lucrezia, épouse du comte, femme mélancolique et insatisfaite, que la morale conjugale retient encore. Ce triangle esquissé entre le courtisan, la servante et la noble souligne la tension permanente entre désir, contrainte sociale et statut politique. Mais la tentative de rendez-vous est interrompue par une attaque de voleurs. Avec l'aide de Piera, Cellini repousse les assaillants et parvient à sauver les calettes d'or ainsi que les manuscrits précieux transportés par le cortège. Ce moment, à la fois burlesque et héroïque, met en valeur un autre versant du personnage : celui d'un protecteur des objets de culture, qui défend non seulement son honneur mais aussi des biens intellectuels, incarnant ainsi la figure d'un artiste-citoyen engagé. Impressionné par le courage et la loyauté de Piera, il lui propose de l'accompagner à Rome. Elle accepte, en posant une condition teintée d'ironie : pouvoir emporter son marteau, afin de continuer à se défendre de ses avances. Par cette séquence hybride, mêlant humour, action et enjeux de pouvoir, Freda rappelle que l'artiste n'évolue jamais en dehors du monde. Il est simultanément sujet, serviteur et homme d'armes. Son itinéraire n'est pas linéaire mais fait de combats, de négociations et de détours. Loin d'un idéal désincarné, Cellini est ici envisagé comme un acteur du politique autant que de la création, dont la mobilité et l'intelligence pragmatique sont les seules armes véritables.

L'arrivée à Rome constitue un tournant décisif dans le parcours de Cellini. Refusant le poste prestigieux mais militaire de capitaine de la garde pontificale, il accepte à la place une fonction plus subtilement politique : la charge de la monnaie. Ce choix manifeste sa volonté de rester dans un domaine où l'art, même intégré aux structures du pouvoir, conserve un lien avec le travail de l'image, de la forme et de la matière. Lors de son premier entretien avec le pape, figure plus solennelle, symbole d'un pouvoir juste et éclairé, Cellini lui présente un dessin à son effigie, immédiatement salué pour ses qualités formelles. L'artiste n'est pas ici montré dans l'acte de création mais dans la mise en valeur d'un résultat fini, destiné à séduire l'autorité suprême. C'est moins le geste artistique en lui-même que le résultat qu'il produit qui compte. L'œuvre devient un outil diplomatique, un sésame d'intégration dans les plus hautes sphères du pouvoir pontifical. Impressionné, le souverain pontife accepte de financer une grande commande. L'épisode

suivant met en scène le projet de restauration d'une statue antique de Vénus, dont la tête manque. Devant cette figure mutilée, Cellini propose de lui redonner vie en lui conférant les traits de Lucrezia Frangipani. L'idée est doublement stratégique : elle permet à l'artiste de se rapprocher de la femme désirée tout en affirmant la capacité de l'artiste à réconcilier héritage antique et représentation contemporaine. Lucrezia accepte de poser, sous le regard de son époux, personnage ridicule absorbé par la lecture interminable des chroniques familiales. Cette scène domestique, teintée d'humour, sert de cadre à une nouvelle apparition de Cellini au travail. Crayon à la main, il esquisse les contours du visage de Lucrezia. Mais l'acte de création se révèle rapidement un leurre. À peine le duc a-t-il quitté la pièce, envoyé par une ruse de Cellini chercher un autre volume généalogique, que l'artiste interrompt son dessin, laisse tomber son crayon et se rapproche de Lucrezia. Ce moment suspendu dévoile une bascule décisive : l'art n'est plus une fin mais un moyen. Le dispositif artistique n'a servi qu'à créer une intimité propice à la séduction. Loin de sublimer le modèle, Cellini cherche ici à la détourner de son rôle, à l'arracher à sa condition de noble épouse pour l'entraîner dans une fuite, dans un ailleurs où l'artiste n'est plus soumis aux hiérarchies. Pourtant, ce geste ne constitue pas une émancipation mais bien un retour au dispositif de domination. Ce que le dessin suggérerait comme élévation devient ruse. L'œuvre, dès lors, cesse d'être un lieu d'émancipation pour devenir une tactique parmi d'autres dans un rapport de forces. Freda révèle ici la fragilité de la posture créatrice : toujours à la frontière entre désir sincère, affirmation esthétique et stratégie sociale. L'art peut élever mais aussi masquer, séduire et être détourné. À Rome, Cellini continue de créer mais dans un cadre où chaque acte est régi par la présence du pouvoir, par le regard de l'autre et par les calculs qu'exige sa position. Pour financer sa vie avec Lucrezia, femme noble habituée au luxe et à l'aisance financière, Cellini détourne discrètement de l'or provenant du trésor pontifical. Dans le secret de son atelier, il fabrique seul de fausses monnaies. Ce quatrième moment de création marque un basculement profond dans la représentation de l'art. La précision du geste demeure mais l'acte est vidé de sa portée noble. L'artiste n'est plus ici au service d'un idéal de beauté ou de mémoire. Il devient faussaire, technicien de l'illusion, détournant son savoir-faire à des fins clandestines. Ce glissement moral est mis en évidence sans appuyer le trait. Le film ne condamne pas mais souligne l'ambiguïté croissante du personnage. L'art, dès lors, se confond avec le simulacre. Cellini poursuit néanmoins son entreprise avec une audace provocatrice. Il fait appel à une troupe de comédiens et leur commande une pièce sur la victoire du vice sur la charité. Le projet se veut subversif, peut-être cathartique mais les comédiens refusent de s'y associer. Ce refus marque un retournement : jusque-là entouré d'admirateurs ou de complices, Cellini se retrouve isolé dans sa vision du monde, rejeté même par ceux dont le métier est de jouer. La solitude grandit. C'est dans ce contexte que Piera lui remet une lettre de Lucrezia. La duchesse lui confie son amour mais annonce son départ pour Florence afin de suivre son mari. Cette décision, déchirante pour Cellini, agit comme une rupture brutale. Blessé, il chasse violemment la troupe de comédiens. La scène, d'une grande violence, souligne une nouvelle fois sa fragilité affective et son incapacité à gérer la contradiction entre ses désirs et le réel. Piera assiste à la scène et explose de colère, reprochant à Cellini sa brutalité et son mépris envers ceux qui travaillent pour lui mais n'ose pas, malgré l'émotion, lui avouer son propre amour. Cellini, déterminé, décide alors de solliciter l'autorisation du pape pour rentrer à Florence afin retrouver celle qu'il aime. Le souverain pontife accepte avec bienveillance, convaincu de la sincérité du sentiment exprimé. Cependant, un malentendu se glisse dans l'échange. Le pape croit que Cellini fait allusion à Angela. Dans un geste qu'il pense généreux, il a même fait venir la jeune femme à Rome, afin de ne pas contraindre l'artiste à choisir entre son art et son devoir affectif. Lorsque celle-

ci entre dans la pièce, Cellini reste sans voix. Désarçonné, incapable de réagir, il révèle par son silence une désillusion plus profonde. Francesco, à ses côtés, comprend immédiatement. Ce regard partagé vaut aveu. Peu de temps après, la supercherie des monnaies est révélée et l'arrestation immédiate. Cellini et Francesco sont emprisonnés au Château Saint-Ange. Le contraste est brutal. L'artiste qui dominait l'espace par sa compétence technique, son audace et sa liberté, se retrouve enfermé, réduit au silence. Francesco, paniqué, redoute une exécution imminente. Le film fait alors basculer son récit vers une logique de châtimement. Le pouvoir, jusqu'ici objet de négociation ou de manipulation, réaffirme sa capacité à punir. L'art ne protège plus. Il trahit, expose, condamne.

L'équilibre du récit se brise de nouveau sous la pression de l'Histoire. Aux intrigues privées succède la violence des événements collectifs. Rome est sur le point d'être assiégée par les troupes impériales et dans l'urgence, le pape sollicite Cellini non pour ses talents d'orfèvre mais pour ses compétences tactiques. L'artiste, une fois encore détourné de son domaine de prédilection, est investi d'un rôle militaire et nommé capitaine de la garde pontificale. Ce glissement confirme l'ambiguïté constitutive de sa position : reconnu et intégré à l'appareil du pouvoir mais selon des logiques extérieures à l'art. Il n'est plus créateur mais défenseur, responsable non plus d'une œuvre mais d'une ligne de front. Le siège de Rome devient alors l'un des moments les plus spectaculaires du film. Freda déploie un arsenal visuel hérité du cinéma d'aventure, entre affrontements à l'arme lourde, confusion des rues et surplombs dramatiques. Cellini prend la tête des canonniers, organise la résistance, galvanise les troupes. Dans cette Rome dévastée, le personnage se dresse une nouvelle fois comme figure d'action, à la croisée du soldat, du meneur et de l'amant. Car c'est au cœur du tumulte, parmi les déflagrations et les cris, qu'il retrouve Piera. L'étreinte qu'ils échangent, soudaine et silencieuse, consacre un amour longtemps différé. Ce n'est pas un moment de répit mais d'éclair fugitif. L'intime n'existe plus que dans l'éclatement du politique. Pourtant, cette parenthèse héroïque se referme aussitôt. Une trahison interne affaiblit la défense et l'ennemi pénètre dans la ville. La chute est brutale, inévitable. L'art n'a pas été convoqué, l'amour n'a pas suffi et le courage a été trahi. Le siège ne se joue pas seulement dans les rues de Rome : il traverse aussi le personnage, creusant en lui une faille où se rejoignent l'action, la perte et l'exclusion. À un moment charnière du récit, le pape, conscient de l'impasse politique dans laquelle se trouve Rome après le siège, confie à Cellini une mission décisive : porter une lettre de paix à Charles Quint. Ce choix confirme une tendance déjà amorcée dans le film : l'artiste est constamment déplacé hors du champ strict de la création pour être investi de fonctions politiques ou militaires. Ce n'est pas à l'orfèvre que le souverain pontife s'adresse mais à l'homme d'action, désormais perçu comme capable d'intervenir dans les affaires du monde. Le pouvoir, une fois encore, instrumentalise Cellini, valorise sa singularité mais l'emploie à des fins qui le dépassent. Cellini fait ses adieux à Lucrezia, dont le silence, cette fois, marque l'abandon. Elle ne tente pas de le retenir et leur amour n'est plus le sujet de leur échange : le lien est dissous par la gravité des événements. Le film entre alors dans un registre résolument héroïque. La traversée qui suit prend les allures d'une fuite antique, ponctuée d'épreuves. Cellini et Francesco affrontent des pillards prêts à violer une femme, qu'ils sauvent au prix d'un combat brutal. L'épisode, stylisé mais violent, réactive pleinement les codes du film de cape et d'épée : duel moral, geste chevaleresque, bravoure physique. Pour quitter Rome, ils se cachent parmi les cadavres entassés dans une charrette. Cette image glaçante inscrit la fuite dans une iconographie funèbre : l'artiste traverse littéralement une ville morte, anéantie par la guerre et les trahisons. Mais la route est semée d'embuscades. Reconnu par le connétable de Bourbon, Cellini s'échappe à cheval avec Francesco. Quelques instants plus tard, une balle tirée par l'ennemi

atteint ce dernier, qui s'effondre, tué sur le coup. La mort de Francesco, compagnon fidèle depuis les premiers instants, vient rompre le dernier lien affectif du sculpteur. Cette perte, la plus intime depuis le début du film, laisse Cellini face à une solitude désormais absolue. Cette solitude, dans la veine tragique du film de cape et d'épée, devient le prix à payer pour l'accomplissement de la mission. La trajectoire héroïque de Cellini se confond désormais avec celle du survivant, pris entre la douleur intime et la nécessité de continuer. Il découvre le complot, fomenté par le comte Frangipani et le connétable de Bourbon qui vise à l'empêcher d'atteindre l'empereur. L'artiste, trahi par ceux qui le côtoyaient au plus près du pouvoir, capture le comte et retourne la violence contre ceux qui l'avaient instrumentalisé. Cette reprise de contrôle, loin d'être une vengeance impulsive, relève d'un acte stratégique. L'affrontement final avec le connétable, filmé sur le toit d'un carrosse lancé à pleine vitesse, réunit les motifs du duel d'honneur, de la mobilité incessante et du combat suspendu entre vie et mort. Freda mobilise ici toute la puissance dramatique du cinéma d'aventure, tout en ancrant la scène dans la logique profonde du film : c'est par l'action et non par l'œuvre, que Cellini affirme sa position. Déguisé en moine, il atteint enfin Charles Quint, reclus dans un monastère où il cherche à expier les violences commises en son nom. L'entretien est bref. Aucun mot ne vient atténuer ce que le parcours a déjà signifié. L'artiste, devenu messenger de paix, accomplit un geste d'apaisement qui dépasse les tensions personnelles. Mais cette transmission, loin de le réconcilier avec l'ordre du monde, le laisse dépouillé. Il a survécu à l'Histoire, à l'amour et à la trahison. Freda inscrit donc Cellini dans une dialectique entre grandeur héroïque et servitude politique. L'artiste n'échappe jamais aux cadres qui l'enserrent. Il est convoqué, exploité, parfois honoré mais toujours soumis aux besoins d'un pouvoir qu'il ne peut ni fuir ni dominer durablement. Et s'il traverse avec éclat les registres de la guerre, de la séduction et de la diplomatie, ce n'est jamais sans renoncer, au fil du récit, à une part de lui-même.

Lorsqu'il revient à Rome, Cellini est accueilli avec les égards dus à celui qui a accompli l'impossible. Le pape, sincèrement admiratif, reconnaît en lui l'instrument efficace d'une mission politique périlleuse. Il perçoit que Cellini n'est plus exactement l'homme qu'il avait mobilisé. Le sculpteur a changé. Transformé par les deuils, les trahisons et les sacrifices, il ne revendique plus rien. C'est avec une forme de retenue que le souverain pontife lui accorde le droit de rentrer à Florence, presque à contrecœur, comme s'il pressentait que la création ne renaîtra qu'à distance du pouvoir. Le dernier segment du film s'ouvre sur ce retour tant attendu à Florence. Dans l'atelier, Cellini retrouve l'espace de son art. Pour la première fois depuis le début du récit, la création redevient centrale. Le sculpteur s'attelle à la fonte du *Persée*, projet annoncé dès les premières scènes et sans cesse différé par les impératifs de l'Histoire et du pouvoir. Il est alors confronté à un dernier obstacle : il manque de métal. Cellini procède alors à un acte radical. Il fait fondre ses propres biens, vases et aiguières, dans un geste de dépouillement total. Cette scène résonne comme un acte de purification. Le créateur, dépouillé de tout superflu, peut enfin s'adonner pleinement à son œuvre. C'est à ce moment que Piera revient. Elle tend à Cellini ses créoles, dernier témoignage d'un attachement discret, fidèle et silencieux. Il les accepte, en passe une à son doigt dans un geste simple mais profondément symbolique : promesse muette d'un avenir commun. À l'intérieur de ce fragment narratif intimiste se joue une transformation essentielle. L'amour de Piera, dénué de calcul et d'ostentation, incarne une forme de constance que le personnage n'avait encore jamais rencontrée. Cette fidélité, opposée à l'instabilité des passions, agit comme une clé. Elle permet à Cellini de redevenir, pleinement et sans réserve, un créateur. Le cinquième et dernier moment de création est filmé avec une simplicité symbolique. Les sons de la fonderie rythment l'action : le métal en fusion, les marteaux, les instructions données aux compagnons. La caméra

s'attarde longuement sur les mains de Cellini en train de tailler la pierre. L'acte de création retrouve sa centralité dans un cadre épuré, presque sacralisé. Pour la première fois depuis le début du film, l'art n'est plus relégué à la marge. Il n'est plus soumis, détourné ou détérioré. Il s'accomplit. Ce retour à l'atelier referme une trajectoire entamée dans la violence et la précipitation. *L'Aigle de Florence* ne se contente pas de retracer les épisodes mouvementés d'une vie d'artiste. Il construit une légende, enchaînant les registres du film d'aventure, du drame politique et du récit moral. Cellini y est d'abord représenté comme un personnage ambivalent, impulsif, emporté par les circonstances, plus aventurier que créateur, plus instrument que maître. L'art, tout au long du récit, semble toujours menacé : il apparaît en pointillés, interrompu par les appels du pouvoir, détourné par les besoins de l'action, contaminé par la violence du monde. Ce n'est qu'au terme d'un parcours semé d'épreuves, d'errance, de deuils et de désillusions, que l'acte artistique retrouve son sens et sa légitimité. Dans cette perspective, Piera ne se réduit pas à une simple figure sentimentale. Elle incarne la seule fidélité stable dans un univers dominé par la duplicité. Elle est la condition silencieuse du retour à l'œuvre, l'image d'un amour sans éclat mais porteur d'équilibre. À ses côtés, Cellini devient un homme réconcilié avec sa vocation. Il ne revendique plus rien ; désormais, il agit, il crée, dans le silence et la lucidité. L'œuvre ne fonde pas l'intrigue, elle en est le point d'aboutissement, la dernière trace tangible d'un parcours profondément transformé. À l'arrogance du début succède une forme de sagesse. À la conquête, un renoncement choisi. L'artiste, qui fut soldat, courtisan, fugitif et faussaire, retrouve enfin sa place : celle d'un homme façonné par l'Histoire mais fidèle, au terme du récit, à la vérité de son art et à l'authenticité d'un amour offert sans condition.

À sa sortie, le film reçoit un accueil contrasté. En Italie, la critique reconnaît la maîtrise formelle de Freda, notamment dans les scènes d'action, tout en soulignant le caractère léger et peu ambitieux de l'ensemble, conçu avant tout comme un divertissement sans réelle profondeur narrative ¹⁶⁹. En France, l'année 1965 se caractérise par une fréquentation cinématographique particulièrement soutenue, dominée par des productions populaires centrées sur la comédie, l'action et les grandes fresques internationales. En tête du box-office, *Le Corniaud* de Gérard Oury dépasse les 11,7 millions d'entrées, consacrant le duo Louis de Funès et Bourvil, dont l'association comique, fondée sur le contraste entre l'exubérance et la bonhomie, devient emblématique du cinéma hexagonal de la décennie. Le succès du *Gendarme à New York* ¹⁷⁰, également porté par de Funès, confirme son statut de vedette incontestée du moment. Cette domination nationale s'accompagne d'une forte percée des productions anglo-saxonnes, à commencer par la franchise James Bond avec *Goldfinger* ¹⁷¹ et *Opération Tonnerre* ¹⁷², qui conjuguent espionnage, sophistication visuelle et séduction internationale. Le genre de l'espionnage, parfois teinté d'humour ou de science-fiction, s'impose comme une tendance majeure du box-office, tout comme les films mêlant aventure et comédie, tels que la trilogie *Fantômas* ¹⁷³, portée par Jean Marais et Louis de Funès. Les comédies familiales, les films musicaux comme *Mary Poppins* ¹⁷⁴, ainsi que les drames populaires portés par des figures emblématiques, à

¹⁶⁹ FILMTV.it, *Il magnifico avventuriero* – Recensioni, en ligne : <https://www.filmtv.it/film/25471/il-magnifico-avventuriero/recensioni/813114/#rfr:film-25471> (consulté en juin 2025).

¹⁷⁰ GIRAULT, Jean, *Le Gendarme à New York*, France, SNC, 1965, 5 495 045 entrées en France en 1965

¹⁷¹ HAMILTON, Guy, *Goldfinger*, Royaume-Uni, Eon Productions, 1964, 6 675 099 entrées en France en 1965

¹⁷² YOUNG, Terence, *Opération Tonnerre (Thunderball)*, Royaume-Uni/États-Unis, Eon/United Artists, 1965, 5 734 842 entrées en France en 1965

¹⁷³ HUNEBELLE, André, *Fantômas se déchaîne*, France, Gaumont, 1965, 4 163 000 entrées en France en 1965

¹⁷⁴ STEVENSON, Robert, *Mary Poppins*, États-Unis, Walt Disney Productions, 1964, 3 726 304 entrées en France en 1965

l'image de Jean Gabin dans *Le Tonnerre de Dieu* ¹⁷⁵, témoignent d'un goût prononcé pour les œuvres à fort potentiel émotionnel ou spectaculaire, soutenues par une distribution massive et des campagnes de promotion visibles. Dans ce paysage cinématographique particulièrement compétitif, *L'Aigle de Florence*, sorti discrètement en 1965, ne parvient pas à s'imposer. Malgré la présence de deux comédiens français reconnus, Françoise Fabian et Bertrand Blier, le film ne bénéficie ni d'une diffusion étendue, ni d'un ancrage dans les genres dominants du moment. Appartenant au registre alors déclinant du film de cape et d'épée à sujet historique, il reste à la marge des tendances du marché et pâtit d'un manque de visibilité. Cette coproduction italo-franco-espagnole se heurte à une offre cinématographique saturée et à une concurrence écrasante, qui expliquent en grande partie son échec auprès du public français. En proposant une relecture résolument politique de la figure de Benvenuto Cellini, *L'Aigle de Florence* inscrit l'artiste dans un réseau complexe de rapports de force, de conflits idéologiques et de désirs contradictoires. Plus que la représentation d'un orfèvre au travail, le film donne à voir un homme traversé par les tensions de son temps, dont la trajectoire personnelle s'accomplit dans l'épreuve du pouvoir, de la violence et du renoncement. À ce titre, l'œuvre de Riccardo Freda s'inscrit dans une réinterprétation de la figure de Cellini qui fait du créateur un acteur historique, un homme soumis à des contraintes, politiques, qui le dépassent.



Figure 17 : Michel - Ange (Andrea Bosic) admire la Salière et tranche en faveur de Cellini (Brett Halsey) lors de la compétition entre ce dernier et Bandinelli dans le palais du duc dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)

¹⁷⁵ de La PATELLIÈRE, Denys, *Le Tonnerre de Dieu*, France, Vides/Cocinor, 1965, 4 093 000 entrées en France en 1965



Figure 18 : Cellini (Brett Halsey) durant la bagarre dans l'auberge contre ses rivaux après l'incendie de son atelier dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963) / Photo © Universal Films Española



Figure 19 : Cellini (Brett Halsey) et Piera (Claudio Mori) se retrouvent lors de la défense du Château Saint- Ange dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)



Figure 20 : Cellini (Brett Halsey) dessinant Lucrezia (Françoise Fabian) en présence de son mari dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)



Figure 21 : Cellini (Brett Halsey) reçoit la mission d'apporter une lettre du pape (Bertrand Blier) à l'empereur Charles Quint (Diego Michelotti) dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)



Figure 22 : Bataille finale entre Cellini (Brett Halsey) et le Connétable de Bourbon (José Nieto) en haut de la calèche dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)



Figure 23 : Cellini (Brett Halsey) taille la tête de Méduse pour son Persée dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)

III. B. La résurgence d'un Cellini romantique : introspection et mythe de l'artiste

Alors que les premières représentations cinématographiques de Cellini privilégiaient l'action, la séduction ou l'héroïsme, la fin du XX^{ème} siècle amorce un tournant plus introspectif. Dans un contexte marqué par la remise en question des grands récits et par un renouveau du questionnement sur la condition artistique, Cellini devient moins un personnage à incarner qu'un miroir à interroger. La figure de l'artiste s'y charge de valeurs existentielles nouvelles, en résonance avec les préoccupations contemporaines : solitude créatrice, ambivalence morale, quête de vérité, rapport au sacré. Cette résurgence du romantisme, hérité du XIX^{ème} siècle mais réactualisé, irrigue plusieurs œuvres majeures. Dans *Cellini, Una vita scellerata* (1990), Giacomo Battiato propose une lecture dense et spirituelle de la *Vita*, fidèle à sa structure mais emprunte d'une méditation sur l'art, la liberté et la transcendance. Quelques années plus tard, John Patrick Shanley prolonge cette démarche au théâtre : dans *Cellini* (2001), le sculpteur devient un double du dramaturge contemporain, pris dans les tensions entre idéal artistique et compromission sociale. À travers ces deux œuvres, le mythe cellinien se réoriente vers l'intime, l'invisible et le tragique, selon une veine romantique profondément réinvestie.

III. B. 1 - Le feu sacré de la création : Cellini – Una vita scellerata (Battiato, 1990)

À la croisée du mythe et de la fresque historique, la mini-série réalisée par Giacomo Battiato en 1990 offre sans doute la réinterprétation la plus dense et la plus fidèle du Cellini de la *Vita*, tout en réactivant, sous une forme singulière, les imaginaires romantiques qui ont façonné sa postérité. Réalisée en 1990 par Giacomo Battiato, en coproduction avec la Rai TV, Munich et Paris, cette mini-série est une œuvre ambitieuse, articulée en trois épisodes d'environ 90 minutes, conjugue narration biographique, réflexion esthétique et dimension historique dans une forme à la fois rigoureuse et lyrique. Elle s'inscrit dans le contexte des grandes coproductions européennes des années 1990, à une époque où le cinéma italien, en crise, se redéployait dans le champ télévisuel grâce au soutien déterminant de la Rai ¹⁷⁶. En cela, la série ne relève pas seulement d'un exercice de reconstitution : elle engage également une méditation sur l'art, la liberté et le destin individuel, en résonance avec l'héritage romantique du XIX^{ème} siècle et les aspirations de la fin du XX^{ème}. La fresque embrasse ainsi l'ensemble du parcours de l'artiste, depuis son exil de Florence jusqu'à l'achèvement du *Persée*, en passant par ses expériences romaines et son séjour français. Portée par un regard singulier, où la recherche de rigueur documentaire se mêle à une esthétique onirique, cette œuvre donne à voir une existence marquée par l'instabilité, la création, l'excès et la quête de soi, *topoi* romantiques par excellence, réactivés à l'aube de la modernité. Giacomo Battiato s'est illustré par une carrière centrée sur le cinéma historique, avec une prédilection pour les figures singulières confrontées aux tensions du pouvoir. Travaillant principalement pour la télévision italienne, notamment la RAI, il développe une œuvre marquée par la rigueur narrative et la densité psychologique. Réalisée en 1990, *Cellini – Una vita scellerata* s'inscrit pleinement dans cette veine : à travers le portrait du florentin, artiste rebelle et marginal, Battiato explore les rapports ambigus entre création, liberté et autorité à la Renaissance. Cette fresque ambitieuse,

¹⁷⁶ Sur le redéploiement du cinéma italien vers la télévision dans les années 1990 et le rôle structurant joué par la Rai dans ce processus, voir : SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Colin, collection « Focus cinéma », 2016 (1^{re} éd. 1995), p.119

pensée à la fois pour le cinéma et la télévision, bénéficie de la collaboration étroite de son frère Franco Battiato, qui en compose la musique originale. La partition, mêlant instruments classiques et sonorités modernes, prolonge la tension entre tradition et modernité au cœur du film et confère à l'ensemble une dimension méditative en résonance avec la spiritualité propre à l'univers de Franco Battiato.

Dès les premières minutes de la mini-série, Giacomo Battiato inscrit son personnage dans une tradition romantique, tout en l'actualisant à l'aune d'une modernité inquiète. À Florence, en 1538, Cellini est saisi dans un moment de contemplation : crayon à la main, il observe silencieusement l'architecture de la ville. Le regard, premier geste créateur, précède l'action. Ce silence dense confère à l'artiste une aura de recueillement intérieur, d'écoute du monde. Mais cette posture est brutalement rompue. Un groupe de jeunes hommes l'agresse, l'accuse d'impertinence et le frappe. Sa réponse est sans ambiguïté : il n'a pas de maître. Par cette déclaration, Cellini affirme une indépendance radicale, fondement de toute figure romantique de l'artiste. Il réplique par un acte de violence, un meurtre qui scelle son bannissement immédiat de la ville. Loin d'être un simple point de bascule narratif, cet épisode inaugure une trajectoire où l'art se conjugue au refus, à la transgression, au danger. L'exil à Rome n'est pas un effacement mais une condition de survie pour celui qui refuse de plier. Dans la ville éternelle, Battiato donne à voir la continuité d'un geste créateur ancré dans le labeur. Cellini, sollicité pour réaliser une pièce de joaillerie par la duchesse Porzia ¹⁷⁷, apparaît concentré, silencieux, traversé par une tension presque sacrée. Le travail artisanal est filmé dans toutes ses étapes : esquisse, fusion, ciselure. Chaque geste devient l'expression d'une intelligence technique habitée. L'artiste ne mange pas, ne parle pas ; son corps s'efface dans l'exécution de la forme. Ce retrait rappelle les grandes figures du romantisme du XIX^{ème} siècle, artistes possédés, écartelés entre leur don et leur isolement. Mais Battiato y ajoute une profondeur moderne : il ne sublime pas la douleur, il la montre comme effort, comme engagement, comme discipline. La relation que Cellini entretient avec ses mécènes révèle un autre aspect de cette tension entre idéal et réalité. Lorsqu'il est question d'un paiement pour son œuvre, il affirme qu'il ne travaille pas pour l'argent mais pour la personne à qui il la destine. Ce refus du statut d'artisan salarié exprime une revendication plus essentielle : être reconnu non pour un service rendu mais pour la singularité d'un geste irréductible à une simple transaction marchande. Il cherche à être introduit auprès du pape, non par ambition servile mais pour inscrire son nom dans l'Histoire. Il confesse pourtant que cette quête est illusoire. Il veut tout, dit-il, tout en sachant que cela ne vaut peut-être rien. Ce désenchantement, cette lucidité désabusée, inscrivent Cellini dans une modernité qui a rompu avec les illusions de la postérité héroïque. À son jeune apprenti Paolino, Cellini confie, en effet, être : « *Someone who wants everything but realizes it's all worthless.* » Lorsque Paolino lui demande alors : « *Are you a dreamer ?* », la réponse de Cellini est immédiate et sans appel : « *No. A great artist.* » Le refus du rêve au profit de l'acte et de l'exigence indique un glissement dans l'image de l'artiste. Ce n'est plus la rêverie qui fonde la création mais une forme de rigueur intérieure, une maîtrise de soi et des techniques. L'adoption de Paolino, sauvé de la violence paternelle, n'est pas dictée par la seule compassion. Elle exprime un double désir : celui de transmettre et celui de combler un manque affectif. La duchesse, en suggérant une possible ambiguïté dans cette relation, laisse apparaître la fluidité du désir chez l'artiste. *De facto*, la beauté ne relève

¹⁷⁷ Il s'agit de l'une des rares représentations de Cellini en tant que joaillier, bien que cette activité ait constitué une part essentielle de sa carrière. Dès le XIX^{ème} siècle, Eugène Plon avait attiré l'attention sur cet aspect en attribuant de manière quasi certaine à Cellini plusieurs œuvres d'orfèvrerie et de joaillerie, notamment trois bijoux conservés dans des collections européennes. Cette commande renvoie vraisemblablement à celle passée par Porzia Chigi, épouse d'un riche banquier, que Plon mentionne comme une œuvre attribuable à Cellini (Voir *supra* Chapitre I, section C.1)

pas du genre, elle est forme pure, abstraction plastique. Cette conception revient plus tard dans une scène où le personnage féminin qui l'accompagne se révèle être un homme. Le désir, comme la création, échappe aux normes et obéit à une logique esthétique. Cette même esthétique traverse une scène centrale de la série, dans laquelle Cellini, invité à un banquet du pape, joue de la flûte. Le geste, modeste, résonne comme un hommage à son père, musicien à la cour des Médicis. L'orfèvre se fait interprète, le créateur d'objets devient musicien. Giacomo Battiato, dont le frère Franco, musicien de renom, compose les musiques de la série, filme cette scène comme une profession de foi. Il y célèbre une conception romantique de l'art total, affranchi des hiérarchies disciplinaires ¹⁷⁸. Mais cette liberté est apparente. L'artiste, pour être admis à la cour, doit se produire, plaire, s'exhiber. La reconnaissance passe nécessairement par la représentation. Derrière la beauté du geste, c'est la logique du masque qui prévaut. L'artiste n'est plus seulement créateur : il devient acteur de sa propre image. C'est dans ce cadre instable que surgit une crise plus profonde. Après une scène d'érotisme ambigu avec la fille adolescente de Faustina, compagne du Rosso, Cellini est pris de fièvre. Il entre dans un délire visuel où se confondent peste, bûchers et cadavres. La ville devient cauchemar. La perception se brouille. Ce dérèglement des sens réactive un motif fondamental du romantisme : l'artiste est celui qui voit plus que les autres mais au prix d'une certaine fragilité psychologique. Cellini, dans la tourmente, implore l'aide de Porzia, qui avait pourtant voulu le faire assassiner. Elle accepte à condition qu'il la nomme « *mon amour* ». Le pacte est scellé, le créateur doit céder. Ce renversement de position (du dominant au suppliant) inscrit l'artiste dans une dynamique de soumission momentanée pour survivre. Le pouvoir et le désir s'enchevêtrent dans une relation toxique et inégale. La suite du délire confirme cette instabilité. Cellini croit voir le cadavre de la sœur jumelle de Porzia mais le doute plane. Est-ce une vision ? Une hallucination ? Le spectateur partage l'incertitude du personnage. La réalité vacille. Un médecin vient ensuite l'ausculter. Selon une logique médicale pré-moderne, il le purge en lui faisant ingérer des litres d'eau, jusqu'à ce qu'il vomisse un ver. L'expulsion, à la fois grotesque et symbolique, agit comme une purification. Il ne s'agissait donc pas de la peste mais d'une corruption intérieure. Le mal n'était pas social mais organique, intime, psychique. Battiato en fait une image du processus artistique : le corps du créateur est un réceptacle de forces qu'il ne contrôle pas. Il ne maîtrise pas réellement la forme ; il la subit, la transforme, la transcende. L'art devient le seul moyen d'échapper au chaos. Lorsque Rome est envahie par les troupes impériales, Cellini se transforme en soldat. Il monte aux canons, tire, exulte. Sa violence devient euphorie. Il demande à se confesser pendant la bataille pour que ses actes soient reconnus comme un sacrifice nécessaire, semblable à une forme d'art. Le pape, en fuite, s'effondre devant la croix et avoue ses fautes dans une logorrhée emprunte de *pathos*. La ville brûle et Paolino meurt. La beauté, l'innocence, la foi sont englouties. Dans ce chaos, Cellini recroît l'ordre de fondre les métaux précieux du trésor pontifical afin de payer le tribut de la défaite. Il y découvre une pièce magnifique et demande s'il est juste de la détruire. Un représentant du pape lui répond qu'un non-artiste ne peut juger de la qualité de l'art. Ce à quoi il répond qu'il suffit d'être un homme pour comprendre et aimer l'art ; « *You don't have to be an artist, just a man* ». Cette déclaration, simple et poignante, replace la création dans une humanité partagée. L'art n'est pas un privilège mais une mémoire. Il garde trace de la douleur, du geste, de l'effort. Cellini détruit mais en sachant ce qu'il sacrifie. Battiato construit ainsi un Cellini à la fois romantique et contemporain, exalté et lucide, orgueilleux et vulnérable. Il n'est pas une figure idéale. Il est un artiste en tension, traversé par l'Histoire, exposé au pouvoir, habité par le désir et la vision, contraint

¹⁷⁸ Revendication romantique par excellence que l'on trouvait déjà chez Hugo ou Gauthier (Voir *supra* Chapitre II. Section B. 1)

d'agir tout en sachant que l'art est, peut-être, ce qui permet encore de ne pas sombrer. La beauté n'est plus un absolu mais une résistance. Et l'artiste, dans ce monde déchiré, ne règne pas : il endure, il transmet, il survit.



Figure 24 : Scène d'ouverture du film, Cellini (Wadeck Stanczak) dessine l'architecture florentine dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)



Figure 25 : Cellini (Wadeck Stanczak) cisèle son oeuvre à partir d'un dessin préparatoire avec Paolino dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)



Figure 26 : Cellini (Wadeck Stanczak) détruit des oeuvres d'orfèvrerie durant la fonte des Trésors pontificaux avec le trésorier (Armando Bandini) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

L'épisode 2 s'ouvre sur une continuité de la tension romantique entre création artistique et pouvoir. Cellini, venu présenter au pape Clément VII une coupe encore inachevée, rappelle que toute œuvre dépend d'un commanditaire, d'un regard extérieur qui la conditionne. Le travail de l'artiste ne s'inscrit pas dans une autonomie rêvée mais dans une temporalité morcelée, soumise aux attentes et aux humeurs d'un mécène. En lui confiant une nouvelle tâche (celle de monter un diamant), le pape réaffirme sa confiance tout en soulignant une dépendance implicite. Ce lien, profondément codifié, est cependant humanisé par la demande de Cellini d'intégrer son frère Francesco à la garde pontificale, geste d'intercession affective et preuve d'une loyauté qui dépasse le cadre professionnel. Dans la scène suivante, Cellini travaille l'or dans son atelier, concentré, méthodique, habité par le silence. Mais le geste, précis, maîtrisé est brutalement interrompu par les cris de douleur de Francesco qui vient d'être poignardé. La transition de la création à la perte est immédiate. L'artiste, impuissant, voit son frère s'éteindre. Dans un ultime geste de tendresse et de pitié, il abrège ses souffrances. Cette scène, filmée dans une intimité bouleversante, plonge Cellini dans une douleur intense. L'artiste est désarmé, exposé, ravagé. La mort de Francesco, dans les bras de son frère, donne à la série une inflexion tragique : ni la virtuosité, ni la protection avec le pape ne protègent contre l'absurde et l'arbitraire de la violence. Le duel avec celui qui a ôté la vie à son frère est filmé dans l'humidité et la tension des corps, révèle une continuité entre la maîtrise technique et la violence physique. Le geste meurtrier devient prolongement du geste technique et artistique. L'artiste romantique, tel que Battiato le redessine, n'est pas un créateur serein. Il est aussi celui qui porte en lui la pulsion de destruction, la réponse brutale à l'injustice du monde. La mort du pape, survient peu après et marque un nouveau tournant. Cellini, venu présenter son œuvre achevée, se voit pardonné par Clément VII dans un dernier souffle, signe d'une

reconnaissance réciproque fondée sur une fidélité intime. Mais ce lien disparaît avec le pontife ¹⁷⁹. Avec l'arrivée du nouveau pape ¹⁸⁰, Cellini doit tout recommencer, tout prouver, tout reconstruire. Cette scène illustre l'instabilité de la condition artistique : le mérite n'est jamais acquis, la valeur doit se redéfinir à chaque changement de régime. Le créateur est soumis à l'épreuve perpétuelle de sa propre légitimation. Cellini, accusé de vol au sein du trésor pontifical est incarcéré au Château Saint-Ange. Il se retrouve sous la responsabilité du gouverneur de la prison, un homme à demi fou, suspendu à une balançoire et obsédé par le vol des oiseaux. Cette figure grotesque, digne d'un théâtre de l'absurde, reconnaît pourtant chez Cellini une qualité rare : celle de voir au-delà des apparences. Cette remarque condense une vision romantique essentielle du créateur, doué d'une perception visionnaire. Le gouverneur, fasciné par les travaux de Léonard de Vinci, lui confie la tâche insensée de construire une machine pour voler. Le geste créatif est alors détourné : il devient le vecteur d'une utopie délirante. Cellini, affaibli, affamé, accepte pourtant de construire ces ailes, inspirées de la morphologie des chauves-souris. Le créateur, déplacé hors de son champ de compétence, tente, de nouveau de survivre par la création. Comme attendu, l'utopie tourne au désastre ; le gouverneur, lancé dans le vide, s'écroule. Humilié, il accuse Cellini d'être un imposteur. L'artiste est à nouveau arrêté, cette fois pour tentative d'évasion. À partir de cet instant, la série bascule dans une exploration radicale de la souffrance corporelle et psychique. Se sachant condamné, Cellini tente alors de s'évader : il s'écroule les mains en descendant le long d'une corde et se brise le tibia en tombant. Seul et blessé, il est saisi par les gardes et descendu au fond d'un puits. Cet espace humide et noir devient le véritable théâtre de sa déchéance. Dans ce lieu hors du temps, il sculpte à mains nues une pierre en forme de croix. La douleur, la fièvre, la solitude infectent son corps comme son esprit. Lorsqu'une lumière apparaît dans le puits, le crucifix devient signe, à la fois d'hallucination, de miracle et de métaphore. A travers cette scène, Cellini rejoint une tradition christique : celle du créateur sacrifié, corps meurtri, élevé par la forme qu'il parvient encore à faire naître. Libéré grâce à l'intervention de Jean de Montluc, il quitte Rome pour la France, convaincu que le roi l'attend. Désabusé de ne pas être présenté au roi dès de son arrivée à Fontainebleau, il répète cette idée avec candeur : « *Je pensais qu'il m'attendait* ». Ce décalage entre l'imaginaire de la gloire et la réalité d'une cour mobile, hiérarchisée, soumise aux rapports de pouvoir, accentue la fragilité du statut de l'artiste. À la Cour, il est reçu avec méfiance. La duchesse d'Étampes, maîtresse de François Ier, le méprise dès les premiers instants et Catherine de Médicis, elle-même dans une position délicate auprès la plupart des gens de Cour, l'humilie publiquement. Le roi lui accorde la propriété d'un atelier, le Petit-Nesle qui est pourtant occupé par le prévôt de Paris. Lorsque Cellini demande au roi un autre atelier, il lui demande, par deux fois : « *Quel est ton nom ?* ». Cette phrase, à la fois appel et défi, pousse Cellini à agir selon sa légende. Il s'installe alors de force en attaquant son rival et l'humilie. Il conquiert son atelier comme on conquiert une place dans l'Histoire. Ce geste brutal, loin d'être un caprice, manifeste une logique de légitimation par l'action. C'est parce qu'il frappe et qu'il s'impose, qu'il devient artiste capable de créer. Ce combat grotesque et violent, couronné par la couture de la bouche de l'adversaire, donne à la scène un ton à la fois carnavalesque et épique. Le pouvoir n'est pas accordé ; il est arraché. Ce n'est qu'après cette démonstration de force que Cellini est pleinement reconnu. Le roi décide alors de le rémunérer au même rang que Léonard de Vinci. Ce geste l'inscrit dans une lignée prestigieuse et consacre une trajectoire faite de luttes, de douleurs, de conquêtes. Chez Battiato, la

¹⁷⁹ Clément VII (Giulio di Giuliano de' Medici), souverain pontife de 1523 à 1534

¹⁸⁰ Paul III (Alessandro Farnese), souverain pontife de 1534 à 1549

reconnaissance artistique ne couronne pas un savoir-faire, elle entérine un combat. Ainsi, dans l'épisode 2, Cellini se construit comme une figure romantique réinventée. Il est un artiste moderne, affrontant la mort, la folie, l'humiliation et le pouvoir. Son corps devient lieu d'épreuve et sa création, une réponse à la dérégulation. Il ne triomphe pas par son seul talent mais par son obstination. L'art, dans cette lecture, est moins un idéal qu'une résistance, une manière de survivre au monde, d'exister malgré lui.



Figure 27 : Cellini (Wadeck Stanczak) présente son oeuvre au pape Clément VII (Max von Sydow) sur son lit de mort dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)



Figure 28 : Cellini (Wadeck Stanczak) travaillant sur des plans d'ailes mécaniques pour le gouverneur de la prison du Château Saint - Ange (Ben Kingsley) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)



Figure 29 : Cellini (Wadeck Stanczak) taillant la pierre de la paroi du puit dans lequel il est enfermé à main nue dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)



Figure 30 : Cellini (Wadeck Stanczak) coud de son adversaire après la bataille pour le Petit - Nesle dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

L'épisode 3 s'ouvre dans les jardins du château de Fontainebleau sur un échange grave entre Cellini et Catherine de Médicis, alors âgée de vingt et un ans. La sobriété de la mise en scène, la retenue du dialogue et la tension silencieuse du cadre annoncent d'emblée une tonalité plus introspective et mélancolique. Catherine y évoque la mort suspecte de son beau-frère, probablement empoisonné, ce qui propulsa son mari au rang d'héritier du trône. Le refus du pape de lui accorder le divorce, malgré l'absence d'héritier, l'enferme dans une union contrainte. Cette conversation installe une connivence muette entre deux figures en marge du pouvoir : la princesse, sacrifiée à la raison d'État et l'artiste, captif des attentes d'un souverain. Tous deux se trouvent privés de leur autonomie, soumis à des logiques supérieures à leurs volontés. Cellini retrouve ensuite Rosso Fiorentino qu'il avait côtoyé à Rome. Leur dialogue trahit les restes d'une amitié fracassée par l'ambition et la compromission. Cellini rappelle qu'il avait autrefois pris la défense de Rosso face aux partisans de Raphaël mais celui-ci, désormais peintre officiel de la cour, nie toute dette. Sur ordre de la duchesse d'Étampes, il est contraint à brûler l'un de ses tableaux. Ce geste, d'une brutalité volontaire, révèle l'effacement intérieur d'un artiste brisé. Rosso conseille à Cellini de fuir la cour tant qu'il est encore intact, encore « *gentil (kind)* », selon ses termes. Peu après, il met fin à ses jours dans des circonstances volontairement opaques. Cellini, bouleversé, lui tient la main, lui ferme les yeux. Ce geste fraternel et silencieux contraste violemment avec la réaction de François Ier, qui, dans une formule glaçante, reproche à l'artiste de l'avoir laissé ainsi : révélant un pouvoir soucieux de lui-même plus que des autres. Dans ce climat de tension, Cellini est convoqué devant la Cour pour présenter ses projets en cours. Il dévoile le dessin de la *Nymphe de Fontainebleau* et un modèle réduit de son *Jupiter*. Le roi, peu impressionné, le critique sèchement : sans sa protection, Cellini, aussi talentueux soit-il, ne serait rien. Il ajoute que son arrogance le conduira à sa perte. Ces paroles rappellent l'artiste à sa condition de sujet, dont la valeur dépend de l'agrément du pouvoir. La liberté n'est ici qu'un simulacre. Une scène plus intime approfondit la complicité entre Cellini et Catherine de Médicis. Après avoir surpris son mari en pleine infidélité, elle confie à l'artiste qu'elle n'a jamais su satisfaire son époux. Ils évoquent le désir, l'impuissance, l'inadéquation aux normes du couple royal. Tous deux se reconnaissent dans cette fragilité partagée : celle de n'être pas à la hauteur d'un rôle assigné. Dans cette faille commune, un lien se tisse. À Paris, Cellini assiste à une lecture populaire de Rabelais. L'ambiance est à la fête mais une image glaçante traverse la foule : un supplicié, exposé aux yeux de tous est écartelé sur une roue. Le contraste entre le grotesque rabelaisien et la cruauté du châtement compose une scène baroque et crue, où le rire masque la barbarie. Cellini comprend ce que les autres refusent même de voir. C'est dans ce décor qu'il rencontre une jeune orpheline à l'allure sauvage prénommée Catherine. Il apprend qu'elle a été recueillie par une matrone qui accepte de la lui vendre. La jeune fille, d'abord méfiante, finit par se rapprocher de lui, joue avec l'eau, se roule dans les pièces d'or sous le regard curieux de l'atelier. Plus tard, Cellini lui demande de poser nue pour la *Salière*. La scène, d'une intensité presque mystique, montre l'artiste en transe, commentant son projet avec exaltation. Catherine, bouleversée par les croquis, se met à pleurer. Elle cherche à établir un contact affectif, mais Cellini, troublé, ne sait que répondre. Cette hésitation, entre élan et retrait, participe du mythe romantique de l'artiste instable, incapable d'aimer en dehors de son œuvre. Peu après, il est reçu par François Ier dans un cadre plus intime. Agenouillé, le roi le relève, lui adresse des paroles amicales et entonne une chanson populaire célébrant ses exploits notamment lors de sa campagne d'Italie. Il affirme vouloir faire de lui un Français afin qu'il ne le quitte pas. Cette naturalisation, bien que présentée comme un honneur, agit aussi comme un mécanisme d'appropriation. Le roi, privé de Léonard et du Rosso, ne veut pas perdre son dernier artiste. Cellini est ainsi

institutionnalisé, inscrit dans un système qui le consacre tout en le neutralisant. Mais cette harmonie est de courte durée. De retour à l'atelier, Cellini surprend Catherine avec son jeune apprenti. Sa réaction est immédiate : rage, humiliation, effondrement. À ce moment de fragilité s'ajoute une convocation à comparaître. Ne parlant pas français, il ignore les chefs d'accusation. Au tribunal, la salle est bruyante, hostile. Il découvre qu'il est accusé de sodomie. Catherine, coiffée et apprêtée, est méconnaissable. Lorsqu'elle parle, Cellini, surpris, la gifle, pensant qu'elle était muette. Il la supplie ensuite de dire la vérité. Le juge, dans une formule euphémisée, lui demande s'ils ont eu des relations à la manière italienne. Catherine choisit de murmurer sa réponse à l'oreille du juge. Ce geste, discret mais crucial, souligne la fragilité de la vérité dans un système fondé sur l'apparence. Cellini, avec l'aplomb qui le caractérise, répond qu'il ne connaît pas cette pratique et suppose donc que c'est une manière française. Il rit mais l'ironie masque une tension réelle. Il sait qu'il risque le bûcher et le dit clairement : si l'acte est un crime, alors tous deux doivent être brûlés. Sa logique, implacable sème le doute dans l'auditoire. La foule réclame grâce. Le juge, embarrassé, lui demande si elle a menti. Elle se rétracte. Le procès ne se conclut pas. Il s'évapore. Ce non-verdict met en lumière l'incapacité de l'institution à juger l'artiste, personnage trop libre, trop ambigu, pour être pleinement intégré dans l'ordre. Libre, Cellini vient présenter deux oeuvres au roi à Fontainebleau. La réponse qui lui est faite est expéditive : « *il est temps de guerre, non temps de statue* ». Cette sentence marque la fin de son séjour français. Une ellipse de deux ans nous ramène à Florence, en 1547. Cellini, vieilli, présente au duc Cosme le modèle réduit de son *Persée*. La cour se moque et Bandinelli rappelle qu'ils ne sont pas à Rome. Cellini, furieux de cette humiliation publique, le menace avec un couteau mais s'interrompt en voyant l'enfant de son rival. Ce geste marque une transformation : la violence est toujours présente mais tempérée par un sursaut d'humanité, par une certaine sagesse. Il traverse alors le palais, seul, portant son œuvre comme un fardeau. Quand sa gouvernante évoque son séjour en France et les richesses qu'il y avait accumulées, il explique qu'il est revenu pour être libre, pour créer selon son propre désir : « *Because I wanted to work only for myself. To make art the way I want to* ». La construction du *Persée* commence malgré le refus du duc de financer l'œuvre. Cellini travaille en silence et refuse de manger. Pendant la création du modèle en terre, il se blesse à l'œil et se fait soigner par un remède ancestral (du sang de colombe). Il cherche la force de réaliser son œuvre en admirant le célèbre *David* de Michel-Ange ¹⁸¹. Un orage éclate au moment de la fonte et l'atelier s'embrase. Cellini, en délire, rit, hurle et perd connaissance. Petit à petit, il reprend ses esprits, après des crises hallucinatoires violentes. Il se relève pour diriger ses assistants et relancer le feu dans son four. Il s'exclame alors avoir ressuscité son œuvre. Le bronze coule enfin. L'œuvre est là, surgie du chaos. Il accepte alors de manger. Le cycle est achevé. Le texte final rappelle les années d'attente pour être payé. La gloire de la statue contraste avec la précarité de l'artiste : condamné, emprisonné, marié tardivement, mort pauvre. Ce bilan oppose la permanence de l'œuvre à l'instabilité de la vie. Battiato, fidèle à une esthétique du trouble, compose un Cellini romantique et moderne, traversé par le feu, la douleur, la folie et la grâce. L'artiste est un homme, non un héros : il souffre, aime, échoue, résiste. Il crée, parce que vivre, pour lui, c'est cela : transformer la douleur en forme, l'errance en beauté, la fragilité en mémoire.

¹⁸¹ Le *David*, réalisé entre 1501 et 1504 par Michel-Ange était alors placé devant le *Palazzo Vecchio* avant d'être transféré, en 1873, à la *Galleria dell'Accademia* de Florence

La réception critique de la mini-série en Italie a été marquée par une reconnaissance certaine de son ambition esthétique, mais également par des réserves sur sa structure narrative. Diffusée avec succès sur Rai 2 en 1990, l'œuvre de Giacomo Battiato a été saluée pour la qualité de sa reconstitution historique, la richesse de ses décors et de ses costumes, dignes d'un film à grand spectacle, ainsi que pour la force émotionnelle de sa mise en scène. La série se distingue par sa volonté de restituer, en trois volets, la vie tumultueuse d'un artiste à la fois brillant et excessif, mêlant scènes de cour fastueuses, violences crues et tensions intimes ¹⁸². Plusieurs critiques ont cependant souligné une fragmentation excessive de la narration, marquée par de fréquents allers-retours temporels qui nuisent à la cohérence de l'ensemble ¹⁸³. Le portrait de Cellini, malgré son intensité dramatique, est parfois jugé trop superficiel au regard de la complexité du personnage historique. En dépit de ces limites, l'œuvre est apparue comme résolument atypique dans le paysage audiovisuel italien du début des années 1990, conjuguant fidélité à l'esprit du texte autobiographique et ambition formelle rare pour une production télévisuelle. Cette singularité a été reconnue en 1991 par l'attribution de l'Éphèbe d'or dans la catégorie « Télévision », récompensant la qualité de la reconstitution historique et l'exigence artistique de la réalisation. En France, la série a retenu l'attention des milieux universitaires et cinéphiles, qui en ont apprécié la relecture érudite et la sobriété de la mise en scène. Toutefois, la durée de l'œuvre et son ton méditatif ont pu désorienter une partie du public, peu habitué à une telle approche dans le cadre d'une fiction historique diffusée à la télévision. Ainsi, en revisitant la trajectoire de Cellini à travers une esthétique à la fois dense, stylisée et introspective, Giacomo Battiato réactive avec force les imaginaires hérités du romantisme du XIX^{ème} siècle. Loin de se limiter à une célébration nostalgique de la figure de l'artiste maudit ou démiurgique, il en propose une reformulation profondément moderne. Cellini devient moins un modèle qu'un miroir : un double inquiet de l'artiste du XX^{ème} siècle, confronté à la fragilité des statuts, à la violence symbolique des institutions et à l'instabilité des formes de reconnaissance. À la grandeur supposée de l'inspiration se substitue une expérience du doute, du corps meurtri, de la marginalité assumée. L'art ne naît pas d'un élan divin mais d'un combat quotidien, d'un feu intérieur que rien ne parvient à éteindre. Par cette lecture exigeante, Battiato inscrit Cellini dans une lignée artistique à la fois intemporelle et résolument contemporaine, dans laquelle le créateur ne se définit pas par son triomphe mais par sa persistance à créer, envers et contre tout.

¹⁸² FILMTV.it, Cellini – *Una vita scellerata*, critique et fiches techniques, en ligne : <https://www.filmtv.it/film/31002/una-vita-scellerata> (consulté en juin 2025).

¹⁸³ Commissione Nazionale di Valutazione Film (CEI), *Una vita scellerata*, fiche de la mini-série, en ligne : <https://www.commissioneilmcei.it/film/una-vita-scellerata> (consulté en juin 2025).



Figure 31 : Cellini (Wadeck Stanczak) présente son Jupiter d'argent et le dessin de la Nympe de Fontainebleau devant la cour notamment François Ier (Bernard - Pierre Donnadieu), la duchesse d'Etampes (Florence Thomassin) et Catherine de Médicis (Sara Bertelà) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)



Figure 32 : Cellini (Wadeck Stanczak) présente sa Salière à François Ier (Bernard - Pierre Donnadieu) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)



Figure 33 : Cellini (Wadeck Stanczak) dans son atelier après avoir découvert la liaison entre Paolo et Catherine (Florence Pernel) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)



Figure 34 : Cellini (Wadeck Stanczak) brosse la tête de Méduse après la fonte du Persée dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

III. B. 1 - Un créateur en lutte dans la modernité : *Cellini* (Shanley, 2001)

Au seuil du XXI^{ème} siècle, c'est depuis les planches d'un théâtre new-yorkais que la figure de Benvenuto Cellini ressurgit, transposée dans un langage scénique tendu entre introspection et incandescence. Avec *Cellini*, le dramaturge américain John Patrick Shanley fait de l'artiste de la Renaissance un miroir de l'artiste moderne, traversé par les doutes, les fulgurances, les excès et les contradictions d'une époque en perte de repères. Dans cette réécriture dramatique, Cellini n'est plus seulement l'orfèvre florentin célébré pour son audace : il devient un corps en lutte, un esprit assiégé, un être travaillé par la tension entre création et destruction.

Créée en 2001 au Second Stage Theatre de New York, *Cellini* constitue l'une des entreprises les plus ambitieuses et les plus singulières de John Patrick Shanley, dramaturge et scénariste états-unien lauréat d'un Oscar ¹⁸⁴, connu pour son exploration intense des contradictions humaines, souvent enracinée dans un imaginaire catholique et italo - américain. Inspirée de la *Vita* de Benvenuto Cellini, la pièce transpose au théâtre la trajectoire d'un artiste flamboyant, passionné, violent et tourmenté, dont la création devient le miroir d'une lutte intérieure avec le doute, l'orgueil et le besoin de dépassement. Shanley ne se contente pas d'adapter une autobiographie exubérante : il en extrait une matière dramatique brûlante, qu'il transforme en un drame initiatique en deux actes ¹⁸⁵. Le récit est structuré autour d'un projet central : la réalisation de la statue en bronze de *Persée tenant la tête de Méduse*, achevée en 1554 pour la Loggia dei Lanzi. Ce projet artistique devient l'axe dramaturgique à partir duquel s'articulent les tensions du personnage : conflits avec les mécènes, jalousies entre artistes, solitude morale, débordements pulsionnels. À travers ce cheminement, l'intrigue met en scène une dialectique essentielle entre le tumulte du vécu et la pérennité de l'œuvre, entre destruction et élévation, excès de vie et conquête de la forme. Le *New York Times*, dans sa critique théâtrale publiée peu après la première ¹⁸⁶, souligne la force du premier acte, qui expose avec vigueur les tensions fondamentales de la pièce : Cellini y apparaît comme un personnage baroque, à la fois furieux et lucide, porté par une ambition sans mesure. Le décor circulaire, qui évoque simultanément un atelier d'artiste et une église, instaure une ambiance ambivalente, entre profane et sacré, dans laquelle s'inscrit une série de scènes stylisées et percutantes. Reg Rogers, dans le rôle-titre, y incarne un Cellini à la fois orgueilleux, séduisant, féroce et tragique. Sa performance, saluée par la critique ¹⁸⁷, oscille entre arrogance hystérique et moments de profonde introspection. L'une des scènes clés de ce premier acte, la rencontre entre Cellini et le pape Clément VII, est décrite par le *New York Times* comme dramatique, touchante et comique en même temps : elle incarne la tension entre génie créateur et autorité ecclésiastique, entre démesure individuelle et cadre institutionnel. Lorsque Clément, dans un geste à la fois paternel et ironique, refuse à Cellini la commande d'un colosse pour lui confier plutôt celle d'un bouton, la pièce atteint un sommet dans sa réflexion sur le mécénat, le pouvoir et l'humiliation comme conditions de la création. En revanche, selon la même critique, le second acte souffre d'un déséquilibre : entièrement centré sur la fonte du bronze et l'achèvement du *Persée*, il s'enlise dans une surenchère dramatique. La tension perd de sa netteté, les dialogues deviennent répétitifs

¹⁸⁴ Shanley a reçu, en 1988, l'Oscar du meilleur scénario pour *Moonstruck*, film sorti l'année précédente et réalisé par Norman Jewison

¹⁸⁵ Cette analyse s'appuie sur le texte de la pièce ainsi que sur les sources critiques disponibles, en l'absence de toute captation connue de la représentation.

¹⁸⁶ WEBER Bruce, « Theater Review; When Rage and Pride Illuminate the Genius », *The New York Times*, 14 février 2001, section E, p.1 et p.5, édition nationale (Voir annexe 4)

¹⁸⁷ *ibidem*

et le spectacle, malgré une mise en scène spectaculaire (édification d'une tour, bruit des flammes, convulsions créatrices), ne parvient plus à maintenir l'équilibre subtil du début. Le monologue final de Cellini, censé incarner l'ultime révélation de l'artiste transfiguré, paraît alors trop emphatique, sacrifiant la justesse du propos à l'effet pathétique.

Mais ces faiblesses sont inséparables d'un projet scénique d'une rare intensité. Shanley, qui a assuré lui-même la mise en scène, défend farouchement son choix. Dans un autre article du *New York Times*¹⁸⁸, cette fois consacré à des entretiens croisés avec plusieurs auteurs-metteurs en scène contemporains, il affirme sans détour : « *Si quelqu'un d'autre essayait de mettre en scène cette pièce, je le tuerais.* » Cette déclaration provocante témoigne de la charge personnelle qu'il a investi dans son œuvre. Il confie avoir travaillé sur Cellini pendant six années, notamment lors d'une première tentative montée par la New York Stage and Film en 1998 au Vassar College¹⁸⁹. Cette pièce, explique-t-il, l'a contraint à se confronter à ses propres failles : « *Ce fut une expérience bouleversante et humiliante, parce que je n'ai fait qu'échouer dans l'écriture de la pièce.* » Shanley reconnaît que ce travail d'introspection l'a mené à s'identifier à Cellini lui-même, dans ses moments de doute, d'orgueil, d'épuisement et de persévérance. Il ajoute : « *C'est exactement ce qui est arrivé à Cellini lorsqu'il s'est battu contre ses mécènes pour achever sa statue. Il s'est attelé à une tâche qui le dépassait. Et il s'est dit : Je mourrai ou je réussirai.* » La mise en scène devient alors pour Shanley, un geste indissociable de l'écriture, un prolongement organique. Depuis sa pièce *Italian American Reconciliation* en 1987, qu'il avait également dirigée, il conçoit cette double fonction comme une nécessité artistique. Loin de se présenter comme le metteur en scène idéal de son œuvre, Shanley insiste sur la vulnérabilité de ce processus, qu'il compare à un combat épuisant. La pièce devient ainsi non seulement un drame sur la création mais aussi une méta-réflexion sur le théâtre lui-même, sur l'effort qu'il exige, les déchirements qu'il provoque et la lucidité qu'il impose à l'auteur qui se met en scène à travers son double fictionnel. Dans *Cellini*, cette dimension introspective prend une forme spectaculaire. Le sculpteur florentin devient l'archétype du créateur tel que le XIX^{ème} l'a façonné, une figure tragique, prométhéenne, sublime et maudite. Shanley s'inscrit dans cette tradition esthétique de manière pleinement assumée, héritier de Byron, de Nerval ou de Berlioz. Il dépeint Cellini non pas comme un personnage historique figé mais comme une incarnation de la vocation artistique elle-même, dans ce qu'elle a de plus incandescent, de plus risqué, de plus vital. Dans *Cellini*, l'artiste n'est pas un sujet social mais un être de feu et de vertige, un « *monstre sacré* » en lutte avec lui-même. Cette résurgence du romantisme ne concerne pas seulement les thèmes (la folie, le génie, le sacrifice) mais aussi la forme : fragmentation du récit, stylisation des personnages secondaires, tension entre ironie et lyrisme, souffle visionnaire. À l'heure où la scène états-unienne interroge les identités collectives, Shanley, en solitaire, redonne droit à l'individu dans toute sa complexité passionnelle. Ce geste artistique, s'inscrit en réalité dans un courant plus large de redécouverte des figures de l'artiste maudit, du créateur habité dans la littérature et le théâtre du tournant du XXI^{ème} siècle. La scénographie d'Adrianne Lobel et les costumes exagérément stylisés de Martin Pakledinaz accentuent cette lecture contemporaine du mythe : l'atelier devient un temple et Cellini, une figure habitée par un feu intérieur qui consume autant qu'il éclaire. Les sept comédiens de la troupe, dans un esprit chorale, composent une galerie de figures tantôt

¹⁸⁸ KAUFMAN David, « Theater; When the Author Insists on Directing the Play, Too », *The New York Times*, 11 février 2001, section 2, p.5 et p.31, édition nationale (Voir Annexe 5)

¹⁸⁹ YARROW Andrew L., « At Vassar, a Marriage of the Theater and Film », *The New York Times*, 9 août 1988, section C, p.16, édition nationale (Voir Annexe 6)

grotesques, tantôt poétiques, nourrissant un climat onirique et baroque. Mais cette ambition formelle, cette intensité visuelle et émotionnelle, expliquent aussi les limites de la pièce : comme l'écrit le *New York Times*, l'oeuvre est peut-être trop investie, trop saturée, trop proche de son créateur pour trouver toujours le bon équilibre dramaturgique. Et pourtant, c'est cette même démesure qui fait de *Cellini* une oeuvre à part dans le théâtre états-unien contemporain. Là où tant de pièces explorent le quotidien, les fractures sociales ou les conflits identitaires, Shanley choisit la flamboyance, l'excès, la sensualité et le sacré. Il réactive une vision romantique de l'art comme cri, comme sacrifice, comme transmutation du chaos en beauté. *Cellini* apparaît dès lors comme un manifeste sous forme dramatique, une déclaration d'amour au théâtre comme épreuve du feu, où l'artiste, brûlé par sa propre lumière, arrache à l'ombre une vérité incandescente.



Figure 35 : Reg Rogers (Cellini) and Jennifer Roszell (model) dans *Cellini* de John Patrick Shanley (2001)
Second Stage Theatre de New-York (Photo : Joan Marcus)

III. C. Un nom pour figurer l'époque : Cellini dans la littérature contemporaine

Après les incarnations spectaculaires du Cellini aventurier ou séducteur puis les relectures introspectives d'un artiste en proie à ses contradictions, les fictions les plus récentes tendent à inscrire le personnage dans un registre plus allusif, où la référence historique devient support d'un récit autonome. Cellini y est moins représenté pour lui-même que mobilisé pour ce qu'il évoque immédiatement : une Renaissance à la fois brillante, dangereuse, foisonnante ; un âge d'or de l'art et de l'intrigue, propice aux réécritures. Cette logique est particulièrement visible dans deux œuvres qui, bien que très différentes dans leurs formes, adoptent une posture similaire : intégrer Cellini dans des récits fictifs fondés sur des bases historiques. Dans *L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre* (2006) scénarisé par Jean-Pierre Pécau et dessiné par Léo Pilipovic, il n'est pas un protagoniste central mais une figure convoquée pour symboliser la maîtrise technique, l'influence occulte et la survivance d'un savoir ancien au sein d'une fresque ésotérique transhistorique. Dans *Perspective(s)* (2023) de Laurent Binet, Cellini devient un personnage intégré à une uchronie politique et criminelle, au sein d'une Renaissance réinventée. Dans les deux cas, son nom, son aura, sa fonction d'artiste au service des puissants permettent d'ancrer la fiction dans une temporalité identifiable, tout en donnant à l'intrigue une profondeur culturelle et symbolique. Le Cellini de ces œuvres est un repère, un marqueur narratif : moins une figure incarnée qu'un instrument de mise en contexte.

III. C. 2 - Une figure-écran pour une Renaissance ésotérique : *L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre* (2006)

Dans l'univers de *L'Histoire Secrète*, la Renaissance n'est plus seulement un âge d'art et de savoir mais le théâtre d'énergies cachées et de transmissions occultes. Cellini est convoqué comme une silhouette chargée de signes, immédiatement reconnaissable. Figure-écran, il incarne à lui seul l'alliance trouble entre création, pouvoir et mystère.

Conçue par Jean-Pierre Pécau (scénario) et illustrée successivement par Igor Kordey puis Léo Pilipovic, *L'Histoire Secrète* est une série de bande dessinée publiée chez Delcourt à partir de 2005. Elle s'inscrit dans le registre de la fiction historico-fantastique et repose sur une uchronie fondatrice : quatre immortels, les Archontes, détiennent depuis la préhistoire des cartes d'ivoire dotées de pouvoirs surnaturels, leur permettant d'orienter secrètement les grands épisodes de l'histoire humaine. Chaque volume se déploie dans un contexte historique distinct, combinant références factuelles, figures célèbres, rituels occultes et conflits invisibles, dans une fresque ambitieuse et transversale. Le quatrième tome, *Les Clefs de Saint-Pierre* (2006), prend pour cadre le sac de Rome de 1527. Tandis que la ville est livrée au chaos par les troupes impériales, l'Archonte Dyo déclenche une épidémie de peste pour renforcer son emprise. C'est dans cette Rome assiégée qu'intervient le jeune Benvenuto Cellini, présenté comme un orfèvre hors pair, porteur d'un pendentif aux gravures mystiques qui le rend étrangement insensible au fléau. Sa survie défie les lois en vigueur et attire l'attention de Guillaume de Lecce qui voit en lui l'artisan idéal pour créer un jeu de cartes concurrentes, les Eikôns. Dans cette relecture symbolique des attributs pontificaux, Cellini forge ainsi de nouvelles « clefs » de pouvoir, instruments d'un renversement cosmique où l'art et la matière deviennent les vecteurs d'une subversion de l'ordre mystique (Illustration 9). Figure secondaire du récit mais hautement signifiante, Cellini n'est pas représenté comme un héros autonome ni comme une incarnation fidèle à sa *Vita*.

Il fonctionne avant tout comme un relais narratif, dont la portée est moins biographique ou psychologique que symbolique. Introduit dans l'action en tant qu'orfèvre et survivant miraculeux, il se distingue par une technicité exceptionnelle et une affinité avec des forces invisibles. Son rôle se limite à un geste, celui de forger l'objet capable de rééquilibrer les puissances mais cela suffit à inscrire Cellini dans une tradition imaginaire où l'artiste est à la fois technicien inspiré et médium sacralisé. Il devient ainsi un opérateur symbolique : un personnage dont la simple présence active un réseau dense d'associations culturelles. Nom propre saturé de sens, Cellini convoque à lui seul un imaginaire de la Renaissance associé à l'art, à la puissance créatrice et au savoir occulte. La bande dessinée ne cherche donc pas à restituer sa vie ou son œuvre : elle mobilise son nom comme point d'accès à un système de signes. Orfèvre du pape, contemporain de Michel-Ange, survivant d'un épisode-clef de l'histoire pontificale, il cristallise les tensions entre la maîtrise de la forme, l'ambiguïté du pouvoir et la métaphysique de la création. En cela, il cesse d'être un personnage au sens narratif du terme : il devient une allégorie structurante. L'uchronie, dans ce contexte, ne constitue pas un simple artifice de divertissement. Comme le soulignent Florian Besson et Jan Synowiecki¹⁹⁰, elle permet de questionner les récits historiques en dévoilant les angles morts, les régimes d'autorisation et les logiques de construction. Loin de proposer une correction du passé, elle offre un espace de projection où les valeurs, les structures de pouvoir et les cadres de pensée sont déplaçables. En ce sens, Simon Bréan décrit l'uchronie comme une « *histoire culturelle conjecturale* »¹⁹¹, une reconfiguration complète des significations culturelles attribuées aux événements. *Les Clefs de Saint-Pierre* illustre pleinement cette dynamique. En faisant de Cellini l'instrument d'une rupture symbolique, la bande dessinée ne se contente pas d'insérer un personnage réel dans un contexte fictionnel : elle transforme son geste créateur en pivot d'un basculement métaphysique. L'artiste devient celui par qui le sens bascule, non par ses paroles ou ses intentions mais par la force de la forme qu'il donne à la matière. L'Histoire n'est plus un récit stabilisé : elle devient un langage de signes à déchiffrer, à reprogrammer. Ce dispositif narratif s'inscrit dans l'héritage direct du *Da Vinci Code* de Dan Brown (2003), qui a imposé un modèle médiatique de la fiction historico-ésotérique. Sans doute l'œuvre d'uchronie la plus célèbre dans le monde, le roman de Brown a consacré un régime de lecture fondé sur la révélation progressive de vérités cachées, la remise en cause des institutions religieuses et la relecture symbolique d'événements historiques au travers de signes codés. Le succès de cette structure narrative, fondée sur la frontière poreuse entre érudition et fiction, a nourri tout un pan de la culture populaire contemporaine. *Les Clefs de Saint-Pierre* s'y inscrit pleinement, en mettant en scène un Vatican secrètement investi de pouvoirs mystiques, un artiste au service d'une force cachée et des objets magiques détournant les symboles religieux traditionnels. Le récit ne vise pas la vérité historique mais la création d'une grille de lecture alternative, où la forme artistique devient vecteur de révélation et l'Histoire un territoire d'interprétation jusqu'alors inexploré.

¹⁹⁰ BESSON Florian et SYNOWIECKI Jan (éd.), *Écrire l'histoire avec des « si »*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, collection « Actes de la recherche à l'ENS-PSL », 2015

¹⁹¹ BRÉAN Simon, « L'uchronie comme histoire culturelle conjecturale », In : *Écrire l'histoire : Histoire, Littérature, Esthétique*, n°12, 2013, p.133 - 141



Figure 36 : Planche extraite de *L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre* (2006) de Jean-Pierre Pécau (scénario), Léo Pilipovic (illustration) et Carole Beau (couleurs), p.21

III. C. 3 - Un artiste réinventé au service d'un récit politique fictif : *Perspective(s)* de Laurent Binet (2023)

Avec *Perspective(s)*, Laurent Binet transforme la Renaissance en un laboratoire narratif où l'art, le langage et le pouvoir s'affrontent dans un jeu de miroirs ironique. La Florence de 1557 devient le cadre d'une relecture fictive de l'Histoire, où les figures artistiques ne sont plus des repères stables mais des leviers de fiction. Parmi elles, Cellini n'apparaît ni comme un témoin ni comme un héros mais comme un élément perturbateur, tour à tour séducteur, outrancier, imprévisible. Binet ne cherche pas à restituer l'homme de la *Vita* mais à en faire un personnage de roman politique, traversé par les contradictions d'une époque en bascule. À travers lui, c'est moins la biographie qui importe que l'effet de présence : celui d'un artiste capable de déséquilibrer les récits établis et d'incarner, au cœur de la fiction, une liberté irréductible.

Laurent Binet est un écrivain et enseignant français dont l'œuvre explore les relations complexes entre fiction, Histoire et discours de vérité. Agrégé de lettres, il se fait connaître en 2010 avec *HHhH*¹⁹², roman consacré à l'attentat contre Reinhard Heydrich, qui entremêle narration factuelle et réflexion métatextuelle sur les enjeux de la reconstitution historique. L'ouvrage a été récompensé du prix Goncourt du premier roman. Il poursuit cette démarche avec *La Septième Fonction du langage* (2015)¹⁹³, polar philosophique décalé situé dans le Paris intellectuel des années 1980, puis avec *Civilizations* (2019)¹⁹⁴, uchronie fondée sur l'inversion des conquêtes coloniales, couronnée du Grand prix du roman de l'Académie française. Avec *Perspective(s)* (2023), il situe son intrigue dans la Florence du XVI^{ème} siècle, en reconfigurant les codes du roman historique à travers une forme épistolaire plurielle, satirique et conjecturale. Ce nouvel opus prolonge une œuvre marquée par la mise en tension des régimes de narration, l'emboîtement des niveaux de fiction et l'usage maîtrisé des savoirs historiques comme matériaux littéraires. Chez Binet, écrire l'Histoire revient moins à la restituer qu'à en démonter les dispositifs, à en déjouer les formes convenues et à en éprouver les marges. L'œuvre adopte une forme épistolaire rigoureusement construite, à la manière d'un polylogue fictif où chaque lettre est datée, contextualisée et attribuée à un personnage identifié. L'intrigue s'ouvre sur la mort mystérieuse du peintre Jacopo Pontormo, retrouvé assassiné dans son atelier. À partir de ce point de rupture, l'ensemble du récit se déploie comme une enquête éclatée, relayée par les voix d'artistes (Cellini, Bronzino, Vasari), de diplomates (Giovanni della Casa), de figures de pouvoir (le duc Cosme de Médicis, la duchesse Éléonore, Catherine de Médicis) et d'agents secondaires (modèles, espions, hommes d'Église), chacun livrant sa propre perspective sur les événements. Dans ce roman-mosaïque, le meurtre devient le prisme à travers lequel se révèlent les jeux de pouvoir, les rivalités artistiques, les tensions religieuses et les intrigues de cour qui traversent la Florence post-machiavélienne. En mêlant le modèle du roman noir à une érudition picturale assumée, Binet interroge à la fois la construction du regard, les usages politiques de l'art et la fabrique même du récit. Le titre du roman prend dès lors un double sens : il renvoie à la fois à la technique picturale élaborée durant la Renaissance ainsi qu'à la pluralité des points de vue (esthétiques, idéologiques, stratégiques) qui traversent un moment historique instable, réinventé ici comme un théâtre fictionnel de la manipulation et de l'interprétation. Dans *Perspective(s)*, Benvenuto Cellini n'apparaît pas comme un personnage historique restitué dans la continuité de sa vie ou de son œuvre mais

¹⁹² BINET Laurent, *HHhH*, Paris, Grasset, 2010

¹⁹³ BINET Laurent, *La Septième Fonction du langage*, Paris, Grasset, 2015

¹⁹⁴ BINET Laurent, *Civilizations*, Grasset, 2019

comme une figure littéraire volontairement caricaturale, réactivée à partir des traits légendaires popularisés par sa *Vita*. Aucun détail biographique ou artistique précis ne le concerne : ni la *Salière*, ni le *Persée* ne sont mentionnés. Il n'est question ni de ses années françaises ni de sa carrière romaine. En revanche, Laurent Binet mobilise, par une intertextualité implicite, les traits immédiatement reconnaissables du Cellini des Mémoires: arrogance bravache, propension au récit invraisemblable, séduction agressive, outrance permanente. Son nom fonctionne comme un déclencheur culturel, une balise évocatrice permettant d'activer chez le lecteur familier de la *Vita* une série d'attentes et de connotations, sans qu'il soit nécessaire d'en rappeler le contenu. Le Cellini du roman est une silhouette verbale, un masque flamboyant plus qu'un individu incarné, dont la fonction première est de faire résonner un imaginaire de la Renaissance artistique et politique, tendu entre création, stratégie et violence. Narrativement, Cellini joue un rôle secondaire mais dynamique dans l'intrigue. Il est recruté par Catherine de Médicis, via Piero Strozzi, pour dérober un tableau compromettant représentant la fille illégitime de Cosme Ier en Vénus nue. Dans cette mission discrète mais politiquement explosive, il intervient non comme un espion discret mais comme un agent fantasque, agité, volontiers spectaculaire. Ses lettres, adressées à Strozzi ou à la reine, sont à l'image du personnage : débordantes de vantardise, riches en rebondissements invraisemblables et saturées d'hyperboles. Il y décrit par exemple une cascade extravagante où il prétend sauter du toit du Palazzo della Signoria pour atterrir indemne dans une charrette de foin, dans un style digne d'un film d'aventure. Ailleurs, il affirme que ses mouvements sont « *trop rapides pour l'œil humain* »¹⁹⁵ et assure qu'il accomplit sa mission avec une efficacité absolue, alors même que tout laisse entendre le contraire. Ces outrances produisent un effet comique immédiat et contribuent à la tonalité satirique du roman. Les échanges épistolaires entre Cellini et Catherine de Médicis accentuent cette dynamique burlesque. Lui multiplie les flatteries (« *Dieu, Madame, doit vous aimer beaucoup puisqu'il m'a mis sur votre chemin* »¹⁹⁶), tandis qu'elle le qualifie en privé de « *jean-foutre* »¹⁹⁷, ironisant sur son inefficacité et son arrogance. Ces lettres incarnent à elles seules l'esprit du roman : une fiction historique en apparence érudite mais traversée d'un humour constant, où la Renaissance est rejouée comme un théâtre des vanités. Cellini, dans ce dispositif, n'est ni un créateur ni un témoin : il est un opérateur fictionnel, dont la seule présence suffit à évoquer une époque, une esthétique et une posture d'artiste indocile. Il traverse le récit comme un personnage de farce travestie en héros d'aventure, porteur d'une mémoire littéraire plus que d'une fonction narrative essentielle. À l'instar de *L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre, Perspective(s)* ne cherche pas à réécrire le passé mais à en reconfigurer symboliquement les structures. Chez Laurent Binet, l'uchronie fonctionne comme un écart stratégique, un dispositif narratif qui permet de rejouer les rapports de pouvoir et de déplacer les cadres interprétatifs habituels. Loin d'une visée rectificatrice, l'Histoire devient un matériau malléable, traversé de zones d'ombre, propice à la mise à distance des évidences. Dans cette perspective, Binet s'inscrit pleinement dans ce que Simon Bréan qualifie d'« *histoire culturelle conjecturale* »¹⁹⁸, une forme d'écriture qui, comme le rappellent également Florian Besson et Jan Synowiecki¹⁹⁹, révèle les angles morts du récit historique et

¹⁹⁵ BINET Laurent, Lettre 131 « Benvenuto Cellini à Piero Strozzi, maréchal de France » (Florence, 2 mai 1557), In : *Perspective(s)*, Grasset, 2023, p.212

¹⁹⁶ *ibidem*, Lettre 24 « Benvenuto Cellini à Catherine de Médicis, reine de France » (Florence, 21 janvier 1557), p.59

¹⁹⁷ *ibidem*, Lettre 38 « Catherine de Médicis, reine de France, à Piero Strozzi, maréchal de France » (Fontainebleau, 3 février 1557), p.76

¹⁹⁸ BRÉAN Simon, *op. cit.*

¹⁹⁹ BESSON Florian et SYNOWIECKI Jan (éd.), *op. cit.*

ouvre un espace critique où les héritages idéologiques peuvent être remis en question. Le roman *Perspective(s)* a suscité une réception critique globalement enthousiaste, tant en France qu'à l'étranger, où il a été salué pour son originalité narrative et son traitement ludique de la Renaissance. En France, plusieurs critiques ont souligné l'intelligence formelle du roman, son art de la variation sur le roman épistolaire et sa capacité à conjuguer érudition et humour. *Le Monde des Livres* a parlé d'un « *brillant exercice de style* » et d'une « *comédie de cour jubilatoire* »²⁰⁰, tandis que *Télérama* y voit un roman « *foisonnant, savant sans être pesant, où l'intrigue policière se double d'un manifeste sur le regard* »²⁰¹. Du côté anglo-saxon, *The Guardian* salue une œuvre « *baroque, irrévérencieuse et délicieusement extravagante* »²⁰², mettant en avant la diversité des voix narratives et le comique assumé de certaines figures, notamment celle de Cellini. *The New York Times* évoque quant à lui, un « *pastiche d'enquête florentine, enlevé et ironique* »²⁰³, dans lequel l'auteur poursuit sa réflexion sur la construction du récit historique en détournant les formes canoniques. Si certaines voix regrettent une légère dispersion narrative et une saturation des points de vue, l'ensemble de la critique s'accorde à reconnaître à *Perspective(s)* la réussite d'un projet ambitieux, érudit et accessible, capable de renouveler l'imaginaire romanesque de la Renaissance en l'ouvrant aux enjeux contemporains de la narration, du regard et du pouvoir.

²⁰⁰ WEILL Nicolas, « *Perspective(s)* : Laurent Binet s'insère dans les blancs de l'Histoire », *Le Monde des Livres*, 6 octobre 2023

²⁰¹ PASCAUD Fabienne, « Laurent Binet, entre satire et érudition », *Télérama*, n° 3816, octobre 2023

²⁰² CUMMINS Anthony, « *Perspective(s)* by Laurent Binet review – a dazzling Renaissance romp », *The Guardian*, 12 février 2024

²⁰³ JACOBS Alexandra, « In '*Perspective(s)*', the Art World Gets the Mystery Treatment », *The New York Times*, 28 mars 2024

Conclusion du chapitre III

À travers plus d'un siècle de créations cinématographiques, théâtrales et littéraires, la figure de Benvenuto Cellini a fait l'objet d'un processus continu de réinterprétations, révélateur des mutations profondes dans notre rapport à l'Histoire, à l'art et à la mémoire. Loin de se limiter à une restitution biographique ou à une adaptation fidèle de la *Vita*, les œuvres contemporaines ont progressivement déplacé la fonction narrative et symbolique du personnage : Cellini devient à la fois une surface de projection, un acteur dramatique polymorphe et un opérateur de mise en récit du passé. Dans les premières décennies du XXème siècle, le cinéma l'érige en figure spectaculaire : dans *Benvenuto Cellini - Une curieuse évasion* (1904), Méliès se saisit d'un des épisodes de la vie de l'orfèvre pour servir un cinéma d'illusion, tandis que *The Affairs of Cellini* (1934) l'intègre à un registre comique et galant, typique des productions hollywoodiennes de l'entre-deux-guerres. Ces représentations s'attachent moins à l'homme qu'à la légende, à la capacité de Cellini à incarner, par son exubérance même, une forme de liberté visuelle et narrative. Dans *L'Aigle de Florence* (1963), la figure se densifie et s'italianise : elle devient porteuse d'un idéal artistique patriotique, à la croisée de la fresque historique et de la fiction engagée, dans laquelle l'artiste se fait acteur du destin collectif. À la fin du siècle, ce Cellini spectaculaire cède la place à une vision plus intime, plus réflexive, nourrie par un romantisme réactivé. Le sculpteur devient alors miroir de l'artiste moderne, confronté à ses doutes, à ses visions et à ses pulsions créatrices. Dans *Cellini – Una vita scellerata* (1990), Giacomo Battiato opère un retour plus authentique au texte autobiographique, qu'il traite dans une tonalité métaphysique. Cette lecture existentielle du créateur se prolonge dans le théâtre de John Patrick Shanley (*Cellini*, 2001), où la figure cellinienne devient support d'une interrogation contemporaine sur la condition de l'artiste, partagé entre idéal et compromission. Enfin, dans les productions les plus récentes, s'esquisse un autre mouvement : celui d'une progressive désincarnation de la figure de Cellini, qui tend à devenir un pur symbole, détaché de toute consistance biographique. Le personnage n'est plus central mais intégré à des récits qui le mobilisent comme repère culturel ou comme élément structurant d'un imaginaire historique. Pour *L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre* (2006), Cellini est convoqué comme artisan d'un pouvoir occulte lié à la Renaissance ; dans *Perspective(s)* (2020) de Laurent Binet, il devient personnage d'une trame politique et criminelle uchronique, ancrée dans une Renaissance réinventée. Dans les deux cas, son intégration ne vise pas à restituer sa vérité historique mais à structurer la fiction autour d'une époque magnifiée, souvent mise en tension avec les enjeux contemporains. Ainsi, la figure de Benvenuto Cellini traverse les genres, les supports et les époques avec une remarquable capacité d'adaptation. Ce n'est pas tant sa réalité historique qui fascine que la manière dont il est ré-interprété, ré-investi par les sociétés modernes : incarnation d'un art libre, parfois violent, souvent subversif ; témoin d'un âge d'or perdu ou figure de résistance contre les normes établies. Le Cellini des XXème et XXIème siècles n'est plus seulement un artiste de la Renaissance : il devient une forme, un mythe en mouvement, que l'on convoque pour représenter, à travers lui, nos rapports à la création, à la vérité, à la mémoire. Cette diversité des réemplois confirme que l'histoire culturelle de Cellini est indissociable de celle de ses représentations. Entre fascination pour la figure de l'artiste rebelle et instrumentalisation d'un nom devenu synonyme d'une époque entière, les récits modernes construisent un Cellini à leur image, révélateur des tensions esthétiques, idéologiques et symboliques qui traversent nos sociétés. Comprendre ces métamorphoses, c'est interroger en creux les façons dont chaque époque se raconte à travers les figures du passé qu'elle choisit de faire revivre.

CHAPITRE IV : CELLINI ET L'ESPACE PUBLIC : USAGES, ENJEUX ET MUTATIONS MÉMORIELLES

Depuis le XIX^{ème} siècle, la figure de Benvenuto Cellini ne cesse d'être réinvestie dans des espaces et des formes de visibilité qui dépassent le cadre de son œuvre. Si l'artiste avait lui-même œuvré à sa postérité à travers l'écriture de sa *Vita*, c'est à l'époque contemporaine que son nom devient l'objet d'une inscription durable dans l'espace public, où il se voit attribuer des fonctions mémorielles, patrimoniales ou symboliques. Statué dans les rues de Florence, exposé dans les vitrines des musées européens, promu dans des objets culturels ou commerciaux, puis réinterprété par des artistes contemporains, Cellini devient progressivement une figure de mémoire mythifiée, investie d'idéaux. Ce chapitre s'intéresse aux modalités selon lesquelles la mémoire de Cellini s'est constituée dans l'espace public moderne et contemporain, en interrogeant les usages successifs de sa figure, les régimes de visibilité ²⁰⁴ dans lesquels elle s'inscrit, ainsi que les significations culturelles, politiques ou idéologiques qui lui sont attribuées. Il s'agit de comprendre comment, à travers des dispositifs aussi différents que la statuaire civique, l'exposition muséale, la circulation marchande ou l'appropriation critique, Cellini devient un nom porteur de récits, un repère mémoriel à la fois mobilisé et reconfiguré selon les attentes de chaque époque. L'analyse s'ouvre sur les formes de célébration monumentale mises en place à Florence au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle : la statue intégrée dès 1845 au cycle des *Uomini illustri toscani* de la Galerie des Offices, puis le buste-fontaine inauguré en 1901 sur le *Ponte Vecchio*, à la croisée de l'histoire urbaine, de la mise à l'honneur de l'orfèvrerie et de la construction de l'image civique. Elle se poursuit par l'étude du devenir muséal de deux œuvres emblématiques : la *Salière de François Ier* et la *Nymphe de Fontainebleau*, dont les trajectoires, de la commande royale à l'intégration dans les collections publiques, permettent d'observer les processus concrets de patrimonialisation à l'échelle européenne. La réflexion s'attarde ensuite sur des formes de diffusion culturelle et commerciale, en apparence plus marginales mais révélatrices d'une inscription élargie de Cellini dans l'imaginaire collectif : les chromolithographies éducatives de la société Liebig et la collection horlogère de Rolex traduisent deux manières de mobiliser le nom de l'artiste dans des logiques de transmission de la mémoire et de commercialisation d'un produit. Enfin, l'étude se clôt par l'analyse de deux relectures contemporaines : l'installation de Pierre Ayot et la sculpture de Luciano Garbati, qui interrogent toutes deux les représentations héritées du passé et opèrent un renversement symbolique à l'aune des débats contemporains sur le genre, le pouvoir et la mémoire. En traversant ces régimes de visibilité successifs, ce chapitre tend à mettre en lumière la fabrique publique de la mémoire de Cellini : une mémoire dynamique et plurielle dont les formes et les fonctions révèlent tout autant les aspirations de leur temps que les tensions inhérentes à la monumentalisation d'un artiste devenu figure patrimoniale mythifiée.

²⁰⁴ L'expression « régimes de visibilité » renvoie ici aux dispositifs historiques et culturels qui conditionnent les modalités d'apparition, de légitimation et de circulation des figures dans l'espace public, en fonction des cadres perceptifs, symboliques et idéologiques propres à chaque époque.

IV. A. Une mémoire sculptée : la célébration monumentale de Cellini à Florence

À Florence, la mémoire de Benvenuto Cellini ne se limite pas à ses œuvres : elle s'inscrit durablement dans l'espace urbain par le biais de monuments qui associent hommage artistique et affirmation identitaire. À travers deux réalisations majeures ; sa statue dans le cycle des *Uomini illustri toscani* sur la place des Offices et le buste-fontaine installé sur le *Ponte Vecchio*, la ville célèbre non seulement l'artiste mais aussi la tradition de l'orfèvrerie et le prestige culturel florentin. Ces deux œuvres, érigées à plus d'un demi-siècle d'intervalle, participent d'une même volonté de figer dans la pierre une figure devenue modèle d'un certain idéal artistique toscan.

IV. A. 1 - La statue commémorative de Cellini sur la Place des Offices

Parmi les illustres figures célébrées dans les niches extérieures de la Galerie des Offices, la statue de Benvenuto Cellini, installée en 1845, se distingue par son ancienneté et sa portée symbolique. Elle reflète la volonté de Florence, au XIX^{ème} siècle, d'affirmer son identité culturelle en plaçant l'artiste au cœur de son panthéon civique.

Avant la création du complexe des Offices, l'espace correspondant à l'actuel *Piazzale degli Uffizi* figurait parmi les secteurs les plus dégradés de Florence. Relevant de la paroisse de *San Pier Scheraggio*, ce quartier abritait des activités artisanales à forte nuisance olfactive, telles que la teinture et le tannage, dont les déchets étaient rejetés dans le fossé du *Scheraggio*. Il était communément désigné sous le nom peu flatteur de « *quartiere della Baldracca* », en raison de la prostitution omniprésente. Malgré ce contexte marginal, le quartier comptait quelques institutions notables, comme le premier bâtiment de la Monnaie florentine ou le siège de l'*Arte dei Fornai*. La transformation radicale de cet espace eut lieu au XVI^{ème} siècle, sous l'impulsion de Cosme I^{er} de Médicis, qui souhaitait rassembler l'ensemble des magistratures civiles, judiciaires et financières à proximité de sa résidence du *Palazzo Vecchio*. En 1560, il confia à Giorgio Vasari la conception d'un vaste édifice administratif, les Offices, destiné à centraliser les organes de gouvernement tout en affirmant visuellement l'autorité du pouvoir princier. Vasari s'inspira des réalisations de Jacopo Sansovino à Venise, concevant un espace scénographié, structuré par une double rangée d'arcades encadrant une place monumentale. Après la mort de Vasari en 1574, les travaux furent poursuivis par Alfonso Parigi l'Ancien et Bernardo Buontalenti, qui ajouta notamment la loggia supérieure. Achievé vers 1580, le complexe reliait désormais le *Palazzo Vecchio* à l'ancien bâtiment de la Monnaie, s'ouvrant majestueusement sur l'Arno et prolongé jusqu'au *Palazzo Pitti* par le célèbre corridor suspendu. Au XIX^{ème} siècle, dans un climat marqué par l'exaltation des identités locales et la redécouverte des figures du passé, le typographe et éditeur Vincenzo Batelli proposa de doter les vingt-huit niches du portique d'un ensemble statuaire consacré aux *Uomini illustri toscani*. Conçue entre 1842 et 1856, cette galerie en plein air rend hommage aux grandes figures des arts, des lettres, des sciences et de l'histoire politique de la Toscane.

Parmi les premières statues installées figure celle de Benvenuto Cellini, sculptée par Ulisse Cambi et inaugurée en 1845. Son intégration dès les débuts du projet, après celles de Dante (Emilio Demi, 1842), Léonard de Vinci (Luigi Pampaloni, 1842), Michel-Ange (Emilio Santarelli, 1842), Giovanni Boccaccio (Odoardo Fantacchiotti, 1843), Andrea Orcagna (Niccolò Bazzanti, 1843), Niccolò Machiavelli (Lorenzo Bartolini, 1843), Farinata degli Uberti (Francesco Pozzi, 1844), Pier Capponi (Torello Bacci, 1844), Francesco Petrarca (Andrea Leoni, 1845) et Giotto (Giovanni Dupré, 1845), témoigne de l'estime accordée à

sa figure. Cette inscription aux côtés des plus grands noms de la culture toscane et en particulier de ceux qu'il admirait lui-même, comme De Vinci ou Michel-Ange, confirme la reconnaissance postérieure accordée à Cellini en tant que représentant majeur de l'art florentin. Elle illustre également la place éminente qu'occupent les artistes dans cette construction mémorielle. Le programme se poursuit ensuite avec les statues de Cosimo de' Medici (Luigi Magi, 1846), Lorenzo de' Medici (Gaetano Grazzini, 1846), Amerigo Vespucci (Gaetano Grazzini, 1846), Francesco Guicciardini (Luigi Cartei, 1847), Guido d'Arezzo (Lorenzo Nencini, 1847), Francesco Ferrucci (Pasquale Romanelli, 1847), Donatello (Girolamo Torrini, 1848), Nicola Pisano (Pio Fedi, 1849), Leon Battista Alberti (Giovanni Lusini, 1850), Galileo Galilei (Aristodemo Costoli, 1851), Accursius (Odoardo Fantacchiotti, 1852), Paolo Mascagni (Lodovico Caselli, 1852), San Antonino Pierozzi (Giovanni Dupré, 1854), Andrea Cesalpino (Pio Fedi, 1854), Giovanni dalle Bande Nere (Temistocle Guerrazzi, 1856), Pier Antonio Micheli (Vincenzo Consani, 1856) et enfin Francesco Redi (Pietro Costa, vers 1880). À travers cet ensemble, Florence érige un véritable panthéon civique en plein air, fusionnant figures littéraires, scientifiques, politiques et artistiques. L'installation de la statue de Cellini, dès 1845, prend ainsi valeur de manifeste : elle affirme, dès l'origine du projet, le rôle structurant de l'artiste dans la définition de l'identité toscane et dans la transmission de son héritage culturel. Le *Piazzale degli Uffizi* s'impose ainsi comme un espace patrimonial unifié et hautement scénographique, cadré d'un côté par la masse du *Palazzo Vecchio* et de l'autre par la perspective ouverte sur l'Arno. Sa *loggia*, rythmée d'arcades et de bancs en pierre, est devenue un véritable musée en plein air, alliant hommage civique et monumentalité urbaine.

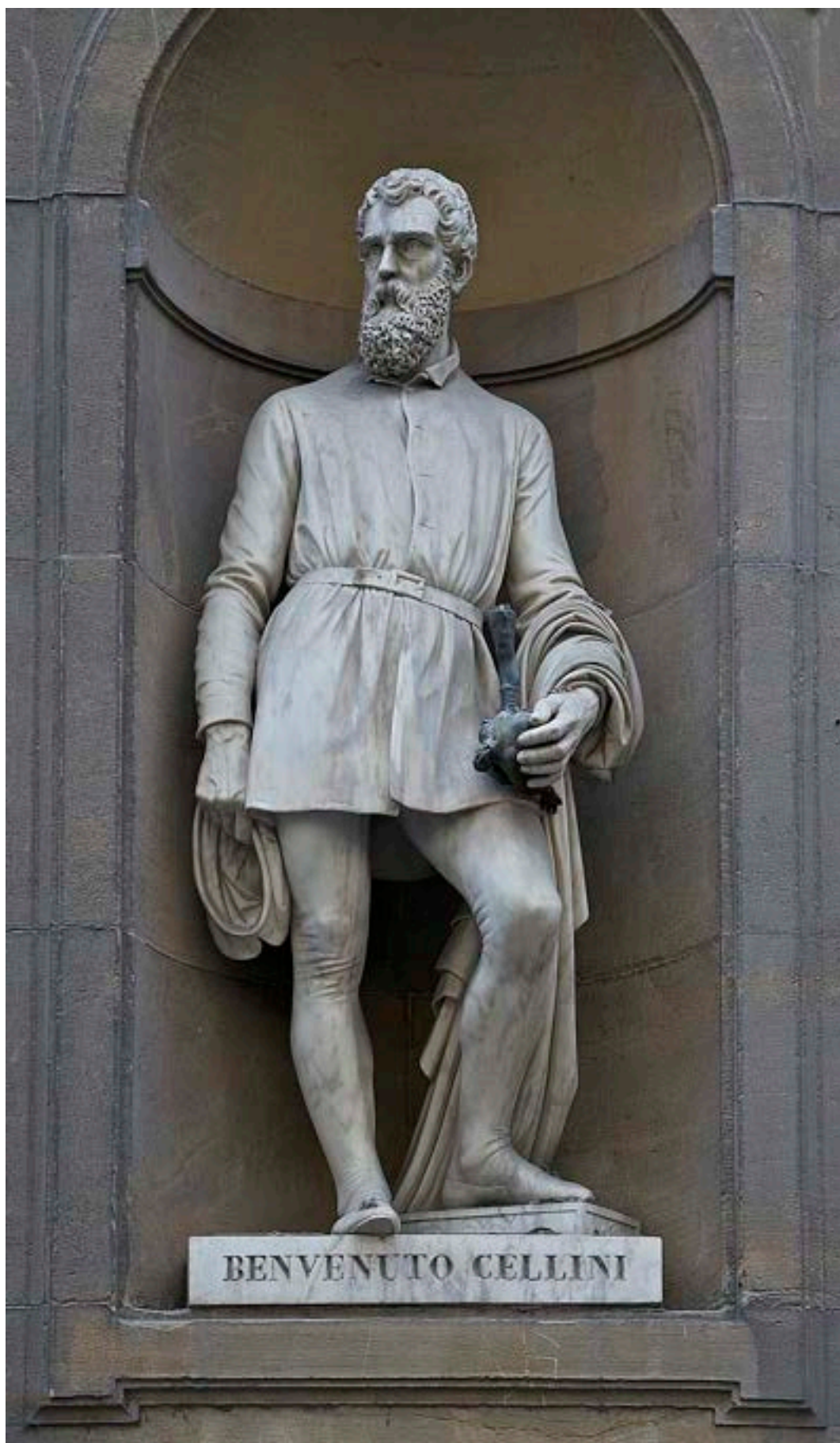


Figure 37 : *Statue de Benvenuto Cellini*, Place des Offices, Niche n°28, Ulisse Cambi, 1845

IV. A. 2 - Le monument commémoratif en l'honneur de Cellini sur le *Ponte Vecchio*

Érigé en 1901 sur le *Ponte Vecchio*, le monument dédié à Benvenuto Cellini s'inscrit dans une démarche commémorative visant à célébrer l'orfèvre au cœur du quartier florentin associé aux métiers du luxe.



Figure 38 : Collinet-Guerin, Florence. Ponte Vecchio, *buste de Benvenuto Cellini*, Vers 1910.

Cariatide, bibliothèque numérique de l'INHA, NUM Collinet-Guerin_044-22.



Figure 39 : *Monument commémoratif pour le quatrième centenaire de l'anniversaire de la naissance de Cellini*, Fontaine, Ponte Vecchio, Florence, Raffaello Romanelli, 1901

Dans la topographie monumentale de Florence, peu de lieux incarnent aussi visiblement le prestige artisanal et la mémoire artistique de la ville que le *Ponte Vecchio*. Symbole à la fois de continuité historique et de recomposition urbaine, ce pont franchit l'Arno à son point le plus étroit, établissant un lien physique et symbolique entre deux espaces majeurs : le *Lungarno* (rive droite) et l'*Oltrarno* (rive gauche), à proximité immédiate de la Galerie des Offices. Construit sur trois arches (dont la centrale atteint 30 mètres de portée, contre 27 mètres pour les latérales), le *Ponte Vecchio* fut longtemps occupé par des activités commerciales jugées peu nobles, telles que celles des bouchers, tripiers et tanneurs. Ce n'est qu'en 1593, sur décision de Ferdinand Ier de Médicis, que ces commerces furent bannis au profit des joailliers et orfèvres, plus en accord avec le prestige de la dynastie. Ce changement reflète la volonté de moraliser et d'embellir les espaces publics, tout en consolidant la place de Florence comme capitale des arts précieux. Les *sporti*, avancées en encorbellement visibles encore aujourd'hui, témoignent de l'extension progressive des boutiques sur la rivière. Ce même souci de distinction et de sécurité politique présida à la construction du corridor de Vasari, érigé en 1565 pour relier sans interruption le *Palazzo Vecchio* au *Palazzo Pitti* en passant par la Galerie des Offices. Grâce à cet aménagement, les Médicis et notamment Cosme Ier, pouvaient traverser la ville à l'abri des regards et sans escorte, incarnant un pouvoir discret mais omniprésent. Le *Ponte Vecchio*, devenu au fil du temps une vitrine du luxe joaillier italien, conserve aujourd'hui cette vocation première, malgré les dommages subis lors des inondations de 1966.

C'est dans cet écrin à forte charge symbolique qu'un hommage fut rendu à Benvenuto Cellini, l'un des orfèvres les plus célèbres de la Renaissance florentine. Le 26 mai 1901, à l'initiative de la ville de Florence, un buste en bronze réalisé par le sculpteur Raffaello Romanelli fut inauguré sur la balustrade du pont, en surplomb de l'Arno. Par cette installation, la cité célébrait non seulement l'artiste virtuose mais aussi toute une tradition artisanale fondée sur l'excellence, l'innovation et l'identité florentine. Un article de Claudio Paolini, publié sur le site du répertoire de l'architecture civile de la ville de Florence ²⁰⁵ détaille l'histoire de ce monument commémoratif. Construit en l'honneur de Benvenuto Cellini et inauguré sur le *Ponte Vecchio* en 1901, ce monument s'inscrit dans une dynamique commémorative soutenue par plusieurs institutions florentines désireuses d'exalter les figures illustres du patrimoine artistique local. L'initiative revient à un comité associatif constitué à l'occasion du quatrième centenaire de la naissance de l'artiste, rassemblant les orfèvres de la ville, l'Académie des Beaux-Arts et la Société italienne d'art public de Florence. Si les célébrations étaient initialement prévues pour le 3 novembre 1900, elles furent finalement reportées à l'année suivante. L'emplacement du monument fit l'objet de débats : un premier projet envisageait de l'installer au centre de l'espace situé sous la loggia du corridor de Vasari. Cette hypothèse fut écartée au profit d'une implantation en aval de l'élargissement central du *Ponte Vecchio*, permettant de mettre en valeur l'œuvre sans perturber la circulation. Le 26 mai 1901, la cérémonie d'inauguration se déroula en présence d'un large public. Elle fut accompagnée du dévoilement d'une plaque commémorative apposée sur la maison natale de Cellini (*Piazza del Mercato Centrale*, n° 22) ²⁰⁶ et de la donation officielle du monument à la municipalité, cette dernière ayant contribué aux frais liés à la construction du socle. Il convient de souligner

²⁰⁵ PAOLINI Claudio, Repertorio delle Architetture civili di Firenze, Florence, Palazzo Spinelli, notice en ligne : « Monumento Benvenuto Cellini », création le 1er décembre 2012, dernière modification le 8 septembre 2020, en ligne : https://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=cellini&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_sculptori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=2098 (consulté en juin 2025).

²⁰⁶ Voir Annexe 7

que l'activité de Cellini ne s'est jamais exercée sur le *Ponte Vecchio* mais le lieu est historiquement lié à d'autres ateliers d'orfèvrerie. Néanmoins, les orfèvres florentins surent exploiter la renommée du maître pour inscrire leur propre tradition artisanale dans une continuité symbolique. Le monument, de style néo-manieriste, conjugue hommage romantique et raffinement ornemental. Le buste en bronze de Cellini, aux cheveux ébouriffés par le vent, confère à l'ensemble une dimension expressive caractéristique de la fin du XIX^{ème} siècle. L'œuvre fut conçue par Raffaello Romanelli, dessinateur à la fois du buste et du dessin du socle, exécuté par le sculpteur ornemental Egisto Orlandini. Le dessin de la porte en fer forgé, dû à Mariano Coppedè, fut réalisé par Giovanni Naldi. La fonderie Lippi de Pistoia assura la fonte du bronze pour les différentes pièces. Le monument intègre également une fontaine, conçue comme élément décoratif. L'eau s'écoule par quatre masques disposés aux angles inférieurs du socle, vers quatre vasques en forme de coquille. La base est enrichie de motifs issus du vocabulaire figuratif manieriste : festons, masques, pattes de lion et têtes de chèvre. L'entretien du monument a été régulièrement assuré par la municipalité de Florence, comme en attestent les documents conservés aux Archives Historiques de la Ville. Une première restauration eut lieu en 1913, suivie de travaux hydrauliques en 1928, puis d'un nettoyage et d'un repatinage des éléments en bronze en 1938 (réalisés par Cantini en 2014). Plus récemment, des interventions de conservation ont été menées en 2000 et une restauration complète a été conduite en 2010 par l'entreprise de Nicola Savioli, assistée de Cosimo Tosi. En 2014, un nouveau chantier permit la réactivation de la fontaine, restée hors service pendant près d'un demi-siècle. Les travaux, onéreux, furent partiellement financés grâce à la privatisation temporaire du *Ponte Vecchio* accordée à la Scuderia Ferrari pour l'organisation d'un événement, une décision qui suscita de vives critiques au sein de la population florentine ²⁰⁷. Les travaux, dirigés par Marzia Cantini, comprenaient la remise en état du canal de drainage et l'installation d'un système de circulation de l'eau ; travaux exécutés par l'entreprise Mugelli Costruzioni et restauration des éléments en bronze par Nicola Savioli. Plusieurs parcours patrimoniaux proposés par les guides touristiques de la ville intègrent la figure de Benvenuto Cellini, en mettant en valeur les principaux lieux liés à son œuvre ²⁰⁸. Ces itinéraires comprennent généralement une visite au musée du Bargello, où se trouve le piédestal original du *Persée* ainsi que d'autres réalisations de l'artiste et un arrêt sur la *Piazza della Signoria*, où le *Persée* est toujours visible à l'emplacement qu'il occupe depuis 1554, avec, sur sa face arrière, le supposé autoportrait de Cellini. Dans ce contexte, la fontaine-buste située sur le *Ponte Vecchio* est souvent incluse comme une étape complémentaire, en tant que monument commémoratif consacré à l'artiste au cœur du quartier historique de l'orfèvrerie.

²⁰⁷ BONANICI Sylvia, « The Restoration of the Fountain on Ponte Vecchio », site *Florence with Guide*, 12 janvier 2015, en ligne : <https://www.florencewithguide.com/blog/cellini-fountain-ponte-vecchio/> (consulté en juin 2025).

²⁰⁸ *ibidem*



Figure 40 : Plaque côté face, *Monument commémoratif pour le quatrième centenaire de l'anniversaire de sa naissance*, Fontaine, Ponte Vecchio, Florence, Raffaello Romanelli, 1901



Figure 41 : Plaque côté verso, *Monument commémoratif pour le quatrième centenaire de l'anniversaire de sa naissance*, Fontaine, Ponte Vecchio, Florence, Raffaello Romanelli, 1901

IV. B. De l'atelier royal à la vitrine muséale : circulation et patrimonialisation des œuvres de Cellini

L'entrée des œuvres de Benvenuto Cellini dans les collections muséales modernes témoigne de leur reconnaissance progressive comme patrimoine artistique d'exception. Parmi les pièces les plus célèbres aujourd'hui exposées au public, nous avons choisi de nous concentrer sur deux exemples emblématiques : la *Salière* conservée au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne et la *Nymphe de Fontainebleau*, aujourd'hui visible au Louvre. Ces deux œuvres, parmi les mieux documentées quant à leur parcours de commande, de conservation et de transfert, offrent un éclairage privilégié sur les modalités de patrimonialisation des créations de Cellini, de leur statut d'objet de cour à leur mise en musée.

IV. B. 1 - La Salière de François Ier : parcours d'un chef-d'œuvre d'orfèvrerie, de la commande royale à la collection impériale



Figure 42 : Face A, *Salière de François Ier*, Benvenuto Cellini, 1543, 26,3x21,5cm, or, ébène et ivoire, *Kunsthistorisches Museum* de Vienne © *Kunsthistorisches Museum*



Figure 43 : Face B, *Salière de François Ier*, Benvenuto Cellini, 1543, 26,3x21,5cm, or, ébène et ivoire, *Kunsthistorisches Museum de Vienne* © *Kunsthistorisches Museum*

Réputée pour être la plus belle salière au monde, la *Salière* (*Saliera* en italien) de Benvenuto Cellini, offerte à François Ier est un chef d'oeuvre de l'art de l'orfèvrerie du XVIème siècle et sans doute la plus belle pièce réalisée par le florentin durant son séjour en France. Réalisée entre 1540 et 1543, la *Salière* de Benvenuto Cellini, aujourd'hui conservée au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, constitue un exemple remarquable d'orfèvrerie maniériste. Combinant matériaux précieux et composition complexe, l'œuvre s'inscrit à la croisée de plusieurs registres : fonction utilitaire, programme symbolique, affirmation du pouvoir royal. Une vidéo publiée sur une chaîne YouTube spécialisée dans l'art présente la *Salière* soulignant ainsi sa place reconnue dans l'histoire de l'art ainsi que les modalités actuelles de sa médiation sur les plateformes numériques ²⁰⁹. L'objet, de format relativement réduit (33 cm de long, 22 cm de large, 26 cm de haut), repose sur une base ovale en ébène, munie de quatre billes d'ivoire assurant à la fois stabilité et mobilité. La structure accueille deux figures centrales en or massif représentant Cybèle et Neptune,

²⁰⁹ RIGAL Nicolas et SORET Simon, « La Salière de François Ier par Benvenuto Cellini : analyse », Artothèque, vidéo YouTube, 1er février 2021, en ligne : [Youtube](#) (consulté en juin 2025).

Au 30 mai 2025, la vidéo totalise plus de trois mille vues, un chiffre notable pour une chaîne comptant cinq mille deux cent quarante abonnés.

allégories respectives de la Terre et de la Mer. Disposées en vis-à-vis, les deux divinités adoptent des postures partiellement allongées, dans un équilibre instable caractéristique du maniérisme. Leurs jambes s'entrecroisent au centre de la composition, créant un point de contact visuel et symbolique. La figure féminine, identifiée à Cybèle, est assise sur un éléphant recouvert d'un tissu orné de fleurs de lys. Autour d'elle sont disposés des éléments associés à la sphère terrestre : feuillages, pierres précieuses, animaux. Sa main gauche presse son sein, geste traditionnel d'abondance, tandis que la droite désigne un petit temple d'ordre ionique placé devant elle. Ce temple, destiné à contenir le poivre, est orné de plusieurs figures miniatures, dont une représentation secondaire de Cybèle dans une posture lascive, ainsi que quatre personnages plus petits disposés sur les angles. Des émaux colorés viennent souligner certains éléments structurants (chevelure, vêtements, architecture). Neptune, placé en vis-à-vis, est assis sur une perle posée dans une coquille, elle-même soutenue par quatre chevaux marins dorés. Il tient un trident et des éléments identifiables à des algues. La figuration de ce dieu reprend les codes iconographiques classiques : barbe, musculature apparente et posture dynamique. À ses côtés, une barque contient le sel. Ce dispositif fait écho au poivre représenté du côté de Cybèle, renforçant la complémentarité des deux éléments (terre et mer) et leur lien avec la fonction de la salière. La présence du motif de la fleur de lys sur plusieurs éléments de l'œuvre (tissu sur l'éléphant, temple, perle) inscrit clairement l'objet dans le contexte de la cour de France. La croisée des jambes des deux figures suggère une articulation entre géographie terrestre et maritime, renforcée par la différenciation des positions : une jambe tendue pour les plaines et une jambe pliée pour les reliefs. Le socle de l'objet est orné de huit figures en émail. Quatre d'entre elles, aux joues gonflées, sont identifiables aux vents dominants (Borée, Notos, Euros, Zéphyr), tandis que les quatre autres, allongées et partiellement drapées, représentent les saisons et les moments du jour, accompagnés de symboles solaires différenciés. Ce registre inférieur introduit une dimension cosmologique, articulée autour des rythmes naturels. La réalisation de la pièce repose sur un ensemble de techniques complexes évoquées dans la *Vita* et dans les *Traitées d'orfèvrerie et de la sculpture*. Les figures en or ont été façonnées selon la méthode du repoussé, par ciselure et martelage, permettant de faire émerger les volumes à partir d'une plaque. Ce procédé exige une grande maîtrise du relief et des textures. L'émail, utilisé par touches précises, a été appliqué à chaud à partir de poudres vitrifiées, après une préparation par broyage de verres colorés. Les couleurs (verts, bleus, rouges) sont réparties selon une logique symbolique : le vert pour la terre, le bleu pour la mer, le rouge pour la puissance, la vitalité ou la violence. La base, dotée de billes d'ivoire, est conçue pour permettre à l'objet de rouler légèrement sur une surface plane. Ce dispositif, à la fois fonctionnel et intégré au design général, témoigne d'une conception où l'ingéniosité technique accompagne l'ambition esthétique. La *Salière* de Cellini ne se limite donc pas à sa fonction utilitaire, elle constitue un objet de représentation, articulant discours politique (affirmation du pouvoir royal sur terre et mer), symbolique cosmique (vents, saisons, moments du jour) et démonstration d'expertise artisanale. Elle s'inscrit ainsi dans une tradition humaniste de l'objet total, où la richesse matérielle, la densité iconographique et la rigueur technique convergent dans un projet cohérent.

Contrairement à de nombreuses œuvres d'orfèvrerie de la Renaissance, fondues en raison de la valeur intrinsèque de leurs matériaux précieux, la *Salière* de Benvenuto Cellini fut conservée et transmise par les successeurs de François Ier. La *Salière* fut offerte en remerciement à Ferdinand II à l'occasion d'un épisode diplomatique : en 1570, lors du mariage entre Charles IX et Élisabeth de Habsbourg (nièce de Ferdinand), célébré à Spire en l'absence du roi de France, c'est l'archiduc qui représenta le souverain

français. La *Salière* fut alors transmise comme un cadeau honorifique, en reconnaissance de ce service solennel. Dans une analyse consacrée aux collections du château d'Ambras ²¹⁰, Axel Christoph Gampp met en lumière l'organisation hiérarchique et symbolique des pièces rassemblées par l'archiduc Ferdinand II. La première armoire du cabinet contenait les objets à la fois les plus prestigieux et les plus précisément répertoriés. Ces objets, souvent hérités, témoignaient de l'importance accordée à la généalogie dans la constitution de la collection. Toutefois, il insiste sur le fait que ce critère n'était pas isolé : le prestige dynastique se conjugait étroitement avec la valeur matérielle des pièces, notamment celles en or, qui occupaient une place centrale dans cette première armoire. Parmi ces objets, figurait la célèbre *Salière* de Benvenuto Cellini, que Gampp identifie comme l'un des exemples les plus emblématiques de cette articulation entre richesse matérielle, mémoire politique et prestige personnel. Réalisée pour François Ier, elle était conservée à Ambras comme un artefact à la fois diplomatique et symbolique. Il précise par ailleurs que la *Salière* était déjà, autour de 1570, relativement démodée et considérée comme un objet de collection, doté d'une valeur principalement historique et personnelle. Ferdinand II entretenait d'ailleurs un lien particulier avec ces pièces, qu'il ne plaçait pas uniquement dans une logique de faste mais dans une perspective mémorielle raffinée. Enfin, il souligne le rôle symbolique de la *Salière* dans l'ensemble du cabinet, en lien avec le dépôt d'armes attenant. L'archiduc y conservait notamment l'armure de François Ier, en un geste qui témoignait de l'estime qu'il portait au roi de France, pourtant adversaire de son propre aïeul, l'empereur Charles Quint. Cette admiration est explicitement mentionnée dans l'*Armamentarium Heroicum*, l'inventaire illustré des cuirasses, où il est écrit que François Ier aurait été digne de devenir empereur, si la fortune ne s'y était opposée. Ainsi, la présence de la *Salière* dans cette collection ne renvoyait pas seulement à son auteur ou à sa matière précieuse mais s'inscrivait dans une trame de mémoire impériale, de reconnaissance diplomatique et de réappropriation symbolique. Le transfert des objets d'art du château d'Ambras vers le *Kunsthistorisches Museum* (KHM) de Vienne s'est opéré progressivement entre le début du XIX^{ème} siècle et la fin du siècle, dans un contexte de bouleversements politiques, de préoccupations de conservation et de centralisation muséale au sein de l'empire des Habsbourg. Fondée au XVI^{ème} siècle par l'archiduc Ferdinand II du Tyrol, la collection du château d'Ambras constituait l'un des premiers cabinets d'art et de curiosités de l'Europe moderne. Rassemblant armes, armures, portraits, objets rares, spécimens naturels et œuvres d'art, elle fut, dès l'origine, pensée comme un musée personnel. Conformément au testament de son fondateur, ces objets furent conservés à Ambras pendant plus de deux siècles, témoignant d'une volonté de pérennité *in situ*. Cette stabilité prit fin avec les bouleversements liés aux guerres napoléoniennes. En 1805, après la défaite de l'Autriche à Austerlitz et la cession du Tyrol à la Bavière, l'empereur François II (devenu François Ier d'Autriche) ordonna, dès juin 1806, le transfert des collections vers Vienne. Ce déménagement visait à protéger les trésors d'Ambras contre les risques de pillage mais aussi à en assurer la conservation dans un contexte politique incertain. Certaines pièces furent saisies par les troupes napoléoniennes et envoyées à Paris mais l'essentiel des objets fut transporté à Vienne, où ils furent entreposés d'abord dans un jardin impérial, puis exposés au palais du Belvédère à l'occasion du Congrès de Vienne en 1814. À partir de cette date, les collections d'Ambras commencèrent à être intégrées aux grandes institutions viennoises, notamment à l'armurerie impériale. Ce processus s'inscrivait dans une logique plus

²¹⁰ GAMPP Axel Christoph, « Les collections d'Ambras », In : Guy BEDOUELLE, Christian BELIN et Simone DE REYFF (dir.), *La Tradition rassemblée, Actes de la journée d'études tenue à l'Université de Fribourg*, Fribourg, Academic Press Fribourg, collection « Studia Friburgensia », vol. 101, 2007, p.276-277

large de centralisation et de valorisation patrimoniale : les trésors des Habsbourg, autrefois dispersés dans diverses résidences régionales, devaient désormais converger vers la capitale. L'ouverture du *Kunsthistorisches Museum* en 1891 marqua une étape décisive. Les antiquités, objets précieux et pièces historiques issus d'Ambras y furent officiellement incorporés, participant à la constitution d'un musée moderne, à la fois vitrine de l'empire et lieu de conservation scientifique. Cette démarche reflétait une vision muséographique ambitieuse, centrée sur la protection, la restauration et la mise en valeur du patrimoine impérial. Enfin, au XX^{ème} siècle, la République d'Autriche confia en 1950 l'administration du château d'Ambras au KHM, qui en assure encore aujourd'hui la gestion. Si une partie des objets d'origine a été renvoyée à Ambras pour reconstituer certaines salles historiques, la majorité des œuvres les plus précieuses demeure conservée à Vienne notamment la *Salière*.

Loin de reposer dans la tranquillité des vitrines muséales, la *Salière* connaît, en 2003, un épisode spectaculaire : elle fait l'objet d'un vol audacieux au sein du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne. Seule œuvre en or conservée de Benvenuto Cellini, cette pièce d'orfèvrerie d'une valeur estimée à près de cinquante millions d'euros ²¹¹ a, en effet, disparu dans la nuit du 10 au 11 mai 2003 ²¹². Le musée est alors partiellement en travaux et un échafaudage longe l'une des façades. Le voleur profite de cette configuration pour escalader la structure, atteindre une fenêtre du deuxième étage, la briser et pénétrer dans les salles sans rencontrer la moindre résistance. Une fois à l'intérieur, il fracture la vitrine qui renferme la *Salière* (un simple caisson de verre non blindé) s'empare de l'objet, puis disparaît aussi discrètement qu'il est entré. Pourtant, l'alarme s'était bien déclenché. Mais le gardien de nuit, persuadé qu'il s'agit d'une erreur technique, ne donne pas l'alerte. Ce n'est que le lendemain matin, vers huit heures, qu'une femme de ménage découvre la vitrine brisée et prévient de l'incident. La révélation du vol provoque un choc considérable en Autriche et au-delà. L'opinion découvre avec stupeur les nombreuses failles du système de sécurité du KHM. La vitrine n'était pas blindée, les échafaudages extérieurs n'étaient ni surveillés ni protégés et l'alarme, bien qu'activée, n'a pas déclenché d'intervention humaine. Les critiques fusent contre le directeur du musée, Wilfried Seipel et contre la ministre de la Culture, sommés de s'expliquer sur ces nombreuses failles. Les premières semaines de l'enquête restent infructueuses. Une récompense de 80 000 euros est promise pour toute information ²¹³. En 2004, un homme intervient anonymement dans une émission de radio pour se moquer de la sécurité du musée ; il est rapidement identifié comme un spécialiste des systèmes d'alarme. Mais il faut attendre octobre 2005, plus de deux ans après le vol, pour qu'un premier signe tangible émerge. La police reçoit un colis contenant un élément de la *Salière* (la fourchette miniature en or servant à prendre le sel) accompagné d'une demande de rançon fixée à dix millions d'euros ²¹⁴. Le 21 janvier 2006, rebondissement inattendu : un homme se rend de lui-même aux autorités et confesse le vol. Il s'appelle Robert Mang, a cinquante ans, est expert en systèmes électroniques et n'a aucun passé criminel. Il explique avoir agi seul, sur un coup de tête, alors qu'il traversait une période difficile. Il affirme n'avoir jamais voulu vendre la *Salière*, ni en tirer profit. Ce qu'il souhaitait, dit-il, c'était dénoncer les défaillances de sécurité du musée. Il décrit son geste comme une provocation, un défi lancé au système. Une partie de la presse le surnomme le

²¹¹ Il s'agit de la valeur assurée déclarée par le musée, les œuvres de cette nature ne pouvant faire l'objet d'une estimation réelle

²¹² « La « *Salière* » de Cellini volée dans un musée viennois », *Le Monde*, 12 mai 2003

²¹³ FLEISHMAN Jeffrey et YEE Sonya, « Masterpiece Is Stolen From a Vienna Museum », *Los Angeles Times*, 12 mai 2003

²¹⁴ HARDING Luke, « Strange case of the £35m saltcellar », *The Guardian*, 23 janvier 2006

« *gentleman cambrioleur* »²¹⁵. Conduit par Mang, la police découvre la *Salière* enfouie dans un bois enneigé près de Zwettl, en Basse-Autriche, à une centaine de kilomètres de Vienne. L'œuvre a été précieusement protégée : enfermée dans une caisse en plomb, enveloppée dans des tissus et du plastique pour la préserver de l'humidité. Hormis quelques éraflures dues à la casse de la vitrine, elle est intacte. Elle est immédiatement restituée au musée. Lors de son procès, Mang reconnaît les faits sans détour. Dans une interview, il déclare n'avoir jamais eu l'intention de nuire et affirme avoir choisi la *Salière* parce qu'elle était « *pratique* » à voler ; ni trop grande, ni trop encombrante²¹⁶. En septembre 2006, il écope de quatre ans de prison ferme pour vol aggravé. Mais le parquet fait appel. Un an plus tard, la justice autrichienne requalifie les faits en tentative d'extorsion et porte sa peine à cinq ans d'emprisonnement²¹⁷. Sa figure ambiguë, entre marginal et provocateur, suscite un certain malaise et divise l'opinion. Le vol de la *Salière* entraîne une onde de choc dans les institutions culturelles autrichiennes. La Cour des comptes publie un rapport accablant sur les failles de sécurité du KHM et de nombreux musées viennois sont inspectés. Des voix s'élèvent pour dénoncer la négligence des responsables. Wolfgang Zinggl, député écologiste, ironise publiquement en affirmant que la *Salière* était protégée comme « *un stand de saucisses sur l'île du Danube* »²¹⁸. Suite à cet épisode, le KHM revoit entièrement ses protocoles : un poste de directeur de la sécurité est créé, les vitrines sont blindées, les systèmes d'alarme renforcés. À son retour, la *Salière* est placée dans une vitrine hautement sécurisée, équipée de capteurs et de surveillance vidéo permanente. Mais même sa restitution ne se fait pas sans maladresse : lors de la conférence de presse organisée pour célébrer le retour de l'œuvre, un membre du personnel manipule la *Salière* à mains nues, ce qui provoque l'indignation des conservateurs et restaurateurs présents. Cet épisode renforce encore l'image d'improvisation qui a entaché toute la gestion de l'affaire. Aujourd'hui, la *Salière* de Cellini a retrouvé sa place dans les salles du *Kunsthistorisches Museum*, où elle est exposée avec toutes les protections que son unicité exige. Dans de nombreux articles de presse, la *Salière* est considérée comme la *Joconde* de l'orfèvrerie²¹⁹. Le parallèle présente plusieurs points d'intérêt : la comparaison entre Cellini et Léonard de Vinci suggère que la *Salière* occupe, dans l'œuvre de l'orfèvre, une place équivalente à celle de la *Joconde* chez De Vinci. Ce rapprochement renvoie également au célèbre vol de la *Joconde* au Louvre en 1911. Symbole de la Renaissance, chef-d'œuvre d'orfèvrerie maniériste, elle est aussi devenue un objet de mémoire : celle d'un vol retentissant qui révéla les vulnérabilités d'un grand musée européen et qui redonna paradoxalement à l'œuvre une visibilité mondiale.

²¹⁵ « Gentleman burglar jailed for art theft », *IOL*, 26 juin 2007

²¹⁶ BISCHOFBERGER Conny, « Die Beichte des « *Saliera* » Diebs », *Kronen Zeitung*, 29 janvier 2006

²¹⁷ « *Saliera*-Raub: Krimi um 50-Millionen-Euro-Salzfass », *Die Presse*, 15 décembre 2009

²¹⁸ « Rücktrittforderungen nach Causa « *Saliera* » », *Der Standard*, 25 janvier 2006

²¹⁹ « Cellini piece is recovered », *The New York Times*, 22 janvier 2006
 « Ritrovata la *saliera* di Cellini », *Corriere della Serra*, 23 janvier 2006

IV. B. 2 - La Nymphe de Fontainebleau : de la porte Dorée au musée du Louvre, itinéraire d'une commande royale devenue objet patrimonial



Figure 44 : *Nymphe de Fontainebleau*, Benvenuto Cellini, 1542 - 1543, 205x409cm, bronze, Musée du Louvre © 2008 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Pierre Philibert



Figure 45 : *Nymphe de Fontainebleau*, Benvenuto Cellini, 1542 - 1543, 205x409cm, bronze, Musée du Louvre, Figure 45 : Emplacement actuel, En haut de l'escalier de l'Aile Denon, Niveau 0
© 2008 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Pierre Philibert

Conçue pour Fontainebleau, la *Nymphe* de Cellini trône aujourd'hui dans les galeries du Louvre. Sa présence discrète masque un parcours mouvementé avant son entrée dans le célèbre musée.

Henry Barbet de Jouy ²²⁰ propose une description de la *Nymphe de Fontainebleau*, qu'il présente comme une figure féminine nue, allongée sur les eaux, déployant une longue chevelure surmontée d'une couronne de fruits. Son bras droit, tendu avec grâce, vient enlacer le cou d'un grand cerf placé au centre de la scène, dont la tête, tournée vers le spectateur, est ornée d'une ramure imposante. Sa main gauche repose sur une urne monumentale d'où s'échappe une source jaillissante, tandis qu'à ses côtés, une urne plus petite laisse couler un mince filet d'eau, créant un contrepoint visuel plus discret. L'ensemble de la composition est animé par un cortège animalier structuré : à gauche, se rassemblent des biches et des sangliers, tandis qu'à droite, une meute de chiens de chasse de différentes races vient compléter cette scène à la fois naturaliste et symbolique. L'œuvre prend la forme d'un bas-relief en bronze de très grand format, cintré dans sa partie supérieure et mesurant 4,09 mètres de large sur 2,50 mètres de haut. John Pope-Hennessy, quant à lui, replace la *Nymphe de Fontainebleau* dans une perspective à la fois historique, iconographique et esthétique, en soulignant combien cette œuvre monumentale cristallise les ambitions artistiques de Benvenuto Cellini à la cour de François Ier ²²¹. Réalisée entre 1542 et 1543, cette composition en bronze, coulée en plusieurs éléments et destinée à orner la partie supérieure de la porte Dorée du château de Fontainebleau, marque selon lui le point culminant de l'intégration de Cellini dans le système de production artistique de la monarchie française. L'artiste y donne la pleine mesure de ses compétences de sculpteur monumental, délaissant l'orfèvrerie, trop vulnérable à la refonte en période d'instabilité financière, pour s'engager dans une voie plus pérenne et prestigieuse. L'iconographie du relief s'inscrit, selon Pope-Hennessy, dans une double tradition, à la fois mythologique et politique. D'une part, elle reprend un récit étiologique localisé, propre à la forêt de Fontainebleau, que Rosso Fiorentino avait déjà évoqué dans une fresque disparue de la galerie François Ier. Cette légende rapporte qu'un chien de chasse du roi, nommé Bleu ou Bliaud, aurait découvert une source cachée au cœur de la forêt, à l'endroit même où sera plus tard bâti le château. De cette anecdote est censée dériver le toponyme « Fontainebleau », littéralement la « *Fontaine de Bleu* ». Cette origine mythique est ici réinvestie sous une forme allégorique et païenne : la source prend les traits d'une divinité féminine nue, allongée, figure tutélaire du lieu, à la fois nymphe des bois, déesse de la fertilité et protectrice du domaine royal. Cette transposition érudite confère au relief une dimension narrative structurante, qui permet d'en comprendre la fonction : inscrire dans la pierre et le bronze l'histoire légendaire du lieu comme fondement de la légitimité monarchique. D'autre part, l'œuvre s'intègre dans un discours symbolique plus large, où la souveraineté royale est représentée comme puissance ordonnatrice et nourricière. En ce sens, la nymphe devient un équivalent figuratif de François Ier, protecteur des arts et du territoire. Le cerf qu'elle enlace du bras droit, dont la tête est surmontée d'une ramure imposante et tournée vers le spectateur, est explicitement identifié par Cellini dans la *Vita* comme l'un des emblèmes du roi. La main gauche repose sur une grande urne d'où s'écoule une source abondante, signal évident de fertilité et de prospérité. À côté, une urne secondaire laisse s'échapper un mince filet d'eau, apportant un contrepoint visuel à la première et accentuant la fluidité de la scène. Autour de cette figure centrale, un cortège animalier minutieusement composé complète la scène. Pope-Hennessy insiste sur la hiérarchisation des formes : les animaux situés au premier

²²⁰ BARBET DE JOUY Henry, *Musée impérial du Louvre. Description des sculptures modernes*, 1855, Paris, Vinchon et Charles de Mourgues, p.20, n°35

²²¹ POPE - HENESSY John, *op. cit.*

plan (chiens de chasse, lévriers, faons, sangliers) sont rendus en haut relief, avec une netteté anatomique remarquable, tandis que les créatures reléguées à l'arrière-plan sont traitées en bas relief, dans une logique de profondeur spatiale qui témoigne d'une parfaite maîtrise des effets visuels. La tension musculaire des corps, le rendu nerveux des pelages et la vivacité des attitudes révèlent une observation précise du vivant, nourrie par la pratique cynégétique de Cellini et son intérêt pour la nature. Ce bestiaire ne constitue pas un simple décor mais forme un prolongement symbolique de la figure centrale, intégrant la *Nymphe* dans un écosystème ordonné, reflet du pouvoir maîtrisé. L'attention portée au corps féminin manifeste également l'ambition naturaliste et maniériste de Cellini. Pope-Hennessy souligne la qualité exceptionnelle du modelé : la ligne souple des épaules, le galbe de la gorge, la fermeté du ventre, le volume des genoux et la puissance expressive des mains (dont l'une tient une grappe de raisin) traduisent une certaine maîtrise de la science anatomique. L'usage du modèle vivant fut essentiel à cette recherche de vérité corporelle. D'après la *Vita*, Cellini fit poser une certaine Catherine, ancienne amante, qu'il contraignit à adopter des postures longues et pénibles. Cette relation ambivalente entre contrainte, désir et art trouve une expression sculpturale dans la sensualité maîtrisée de la figure. Pour les finitions, une jeune fille nommée Jeanne, âgée de quinze ans, fut sollicitée. Ce double recours à des modèles vivants permet de lire la *Nymphe* comme une synthèse entre idéalisation formelle et mimésis du réel. Enfin, Pope-Hennessy interprète la *Nymphe de Fontainebleau* comme une œuvre-sommet, où s'articulent le mythe local, la légitimation monarchique, le naturalisme maniériste et la sensualité artistique. Par sa richesse symbolique, sa maîtrise plastique et son intégration architectonique, elle incarne une forme d'art total, à la fois hommage au pouvoir royal et affirmation de la subjectivité créatrice de Cellini.

Dans son ouvrage consacré à Alexandre Lenoir et au musée des Monuments français (1878)²²², Louis Courajod revient en détail sur les circonstances complexes du sauvetage de la *Nymphe de Fontainebleau* à la fin du XVIII^e siècle. Il situe la scène dans le département de l'Eure, au château d'Anet, ancienne résidence de Diane de Poitiers, devenu bien national sous la Révolution et promis à la démolition après sa vente comme bien d'État en 1793. Courajod décrit un spectacle de désolation : les merveilles artistiques accumulées dans ce lieu prestigieux sont quasi systématiquement vouées à la destruction. Le célèbre groupe de Diane, sculpté par Jean Goujon pour orner une fontaine, est brisé afin de récupérer les tuyaux de cuivre qu'il contient ; le portail monumental et sa fameuse horloge sont abattus. La *Nymphe de Fontainebleau*, offerte par Henri II à Diane de Poitiers, est alors désignée comme un « *souvenir féodal* » et menacée à son tour. Courajod souligne le rôle crucial joué par un jurisconsulte, qui parvient à empêcher la destruction du relief en invoquant une faille dans la législation révolutionnaire : les sculptures de bronze ne figurent pas explicitement parmi les objets à supprimer au nom de la lutte contre les privilèges nobiliaires. Ce raisonnement juridique, appliqué avec habileté, permet de sauver la *Nymphe* d'un premier péril. Mais la menace d'un recyclage militaire, courant à l'époque, n'est pas écartée pour autant. On envisage de fondre le relief pour en faire des canons, selon une pratique déjà largement appliquée à d'autres bronzes anciens. C'est alors qu'intervient un événement décisif. Le 23 mars 1794 (3 germinal an II), un officier républicain, de retour de l'armée de l'Ouest avec des fourgons vides, passe par hasard à Anet. Reconnaisant la valeur artistique et symbolique de l'œuvre, il ordonne qu'on la charge à bord. Ce geste de sauvetage est exécuté sans autorisation centrale mais avec un sens aigu du devoir patrimonial. L'officier décide de ne pas acheminer

²²² COURAJOD Louis, *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments français*, Tome I, Paris, Honoré Champion, 1878, p.CXXIX - CXXXI

l'œuvre à l'Arsenal comme prévu mais de la conduire au Muséum central des arts, à Paris. Courajod souligne ici la valeur morale de l'initiative : loin des stéréotypes négatifs alors répandus sur les soldats de la Révolution, cet officier incarne une conscience patrimoniale éclairée. Selon lui, « *on a beaucoup calomnié les soldats de la République : ils ont sauvé plus d'œuvres qu'ils n'en ont détruites* ». Il affirme même que, sans la collaboration des relais militaires, Lenoir n'aurait jamais pu constituer le noyau de son musée. Mais à son arrivée à Paris, le chef-d'œuvre (commodément divisé en seize pièces) ne reçoit pas l'accueil qu'il mérite. Le 23 février 1796 (5 ventôse an IV), puis à nouveau le 9 novembre 1796 (19 brumaire an V), le Conservatoire des arts décide de transférer officiellement le bas-relief au Muséum pour y être installé dans la petite cour. Toutefois, il faudra attendre le 27 avril 1797 (8 floréal an V), date du procès-verbal du Conseil d'administration du Muséum central des arts, pour qu'il soit effectivement monté dans la galerie du musée. Courajod précise que l'absence d'exposition immédiate ne peut être imputée au manque d'espace : le Muséum possède une cour, un jardin et quelques entrepôts, certes encombrés de « *baraques ignobles* » et d'un « *arbre de la liberté* » élevé au rang d'objet d'art mais tout à fait aptes à accueillir provisoirement une œuvre de cette importance. Il s'agit donc, selon lui, non d'un problème logistique mais d'un manque de volonté, voire d'indifférence institutionnelle ; Cellini n'étant alors plus considéré comme un artiste majeur. Le sort du bronze dépend alors uniquement du jugement du Conservatoire des arts, dont les membres, désignés comme « *les suprêmes magistrats chargés de régénérer l'art* », ne manifestent pas l'enthousiasme qu'on pourrait attendre. Courajod pointe la naïveté de l'officier, trop confiant, qui dépose la *Nymphe* non directement au musée mais dans un bureau de la commission d'échange et d'aliénation, espérant qu'elle y sera rapidement affectée. Le registre tenu par Naigeon, conservateur du dépôt de Nesle, atteste de son arrivée. Il faudra en réalité près de deux ans et demi pour que la situation se débloque. La *Nymphe de Fontainebleau* est finalement extraite du dépôt et fixée à l'un des murs de la cour du musée, marquant son intégration définitive au patrimoine national. Dans sa *Description des sculptures modernes* ²²³, Henry Barbet de Jouy nous renseigne sur la suite du parcours de la *Nymphe de Fontainebleau* au sein du musée. En 1806, lors de la restauration de la salle des Caryatides par les architectes Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, la tribune de Jean Goujon, demeurée inachevée, est complétée par une balustrade. Pour composer un ensemble décoratif cohérent, les architectes conçoivent une porte intégrant plusieurs bas-reliefs en bronze, notamment ceux d'Andrea Riccio et insèrent la *Nymphe* de Cellini dans la partie supérieure du fond de la tribune, où elle s'intègre visuellement à la nouvelle scénographie. Enfin, Barbet de Jouy note qu'en 1849, soucieux d'exposer l'œuvre dans des conditions plus favorables à sa conservation et à sa mise en valeur, les conservateurs décident de retirer l'original de la salle des Caryatides. Il est remplacé par un surmoulage, tandis que l'œuvre authentique est transférée dans la petite salle du musée des sculptures modernes. C'est dans cette salle que le public peut également admirer, à la même époque, les célèbres *Esclaves* de Michel-Ange ²²⁴. La *Nymphe de Fontainebleau* demeure dans cet espace jusqu'à ce qu'elle soit installée à l'emplacement qu'elle occupe encore aujourd'hui, dans les salles de sculpture italienne du musée du Louvre, pleinement intégrée au parcours permanent. Néanmoins, sa présence demeure relativement discrète. Placée en hauteur, elle échappe souvent au regard attentif du visiteur, d'autant qu'elle est entourée d'un grand nombre d'autres œuvres monumentales, ce qui dilue sa présence visuelle. Malgré son importance

²²³ BARBET DE JOUY Henry, *op. cit.*, p.19

²²⁴ Voir Annexe 8

historique et artistique, le relief ne fait pas l'objet d'une mise en scène spécifique ou d'un éclairage muséographique qui en rehausserait la lecture, limitant ainsi la perception de sa valeur singulière dans le contexte du patrimoine de la Renaissance.

IV. C. Cellini en produit dérivé : des chromos Liebig à la collection Rolex

Au-delà des œuvres et des monuments, la figure de Benvenuto Cellini a connu une diffusion élargie à travers des objets de consommation culturelle et commerciale. De la série de chromolithographies éducatives éditées par Liebig à la collection de montres de luxe lancée par Rolex, Cellini devient un nom, une image, voire une marque. Cette appropriation marchande révèle les mécanismes de transformation d'un artiste en icône, mobilisé à des fins tant pédagogiques qu'esthétiques ou commerciales.

IV. C. 1 - Images à consommer : les chromolithographies publicitaires de Liebig

À partir du XX^{ème} siècle, Benvenuto Cellini devient un objet de collection : certains épisodes de sa vie sont représentés dans des supports typiques de la culture visuelle populaire, comme les chromolithographies publicitaires. La série éditée par Liebig en 1939, composée de six images, illustre cette appropriation iconographique de l'artiste dans un format à la fois pédagogique, narratif et commercial.

Aujourd'hui, les chromolithographies, familièrement appelées « chromos », occupent une place importante dans l'univers du collectionnisme lié au papier ancien. Produites par milliers à travers le monde dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, ces images en couleur sont devenues des objets très recherchés, tant pour leur valeur esthétique que pour le témoignage culturel qu'elles offrent sur une époque marquée par l'essor de la communication visuelle. La collection de chromolithographies publicitaires éditée par la société Liebig constitue l'un des exemples les plus aboutis de communication visuelle à visée encyclopédique dans le contexte industriel du XIX^{ème} siècle. Fondée sur les recherches du chimiste allemand Justus von Liebig, l'entreprise commercialise dès le milieu du XIX^{ème} siècle un extrait de viande concentré, qu'elle promeut à travers une stratégie d'illustration particulièrement ambitieuse. Ce produit est alors valorisé par une campagne d'imagerie éducative de grande ampleur : de 1871 à 1975, ce sont 1 871 séries de six cartes chacune (soit environ 11 500 images originales) qui sont diffusées dans toute l'Europe, traduites en plusieurs langues. Chaque carte, imprimée en chromolithographie, comprenant jusqu'à douze couleurs au format standard de 7 × 11 cm, propose une illustration vivante au recto et un contenu textuel au verso : publicités, textes explicatifs ou recettes culinaires utilisant le produit. Les thématiques abordées sont extrêmement variées, allant des sciences naturelles à l'histoire des civilisations, de la mythologie à la technique, dans une visée résolument pédagogique et populaire. Cette encyclopédie visuelle s'adresse à un public familial et scolaire, dans une logique de vulgarisation savamment construite. Les textes accompagnant les images déploient un discours publicitaire rigoureux, qui combine des arguments nutritionnels, hygiénistes et scientifiques pour asseoir la légitimité du produit. On y lit par exemple : « *De l'avis des médecins, les viandes grillées sont plus digestibles et donc plus nutritives. C'est pourquoi le Liebig, conservant tous les sucs de la viande, est justement appelé : Le meilleur de la viande* ». Ou encore : « *Absolument pure, la Graisse Liebig rancit moins vite, parce qu'exempte d'eau. Frir à la Graisse Liebig, c'est frir*

hygiéniquement. » ²²⁵ Ce discours participe d'une stratégie éditoriale cohérente, qui inscrit pleinement les chromos dans le projet positiviste du XIX^{ème} siècle : diffuser la connaissance tout en fidélisant le consommateur. Par leur qualité d'impression, la richesse de leur contenu et la constance de leur logique narrative, les chromolithographies Liebig représentent un jalon majeur dans l'histoire de la publicité illustrée. Elles incarnent à la fois un art populaire accessible et un outil de communication sophistiqué, à la croisée de la culture visuelle, de l'éducation domestique et de la stratégie industrielle. Encore aujourd'hui, ces cartes suscitent un fort engouement chez les collectionneurs. Certaines séries devenues rares sont particulièrement recherchées et des instruments de repérage thématique ou linguistique permettent d'en retracer l'histoire. Conservées dans des musées, bibliothèques ou collections privées, elles témoignent d'une convergence unique entre art imprimé, mémoire collective et innovation commerciale au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

Parmi les séries thématiques produites par la société Liebig au cours du XX^{ème} siècle, on en trouve une consacrée à Benvenuto Cellini, éditée en 1939. Composée de six chromolithographies richement illustrées, elle retrace plusieurs épisodes marquants de la vie de l'artiste, en les associant à des slogans publicitaires vantant les vertus culinaires des produits Liebig. Chaque image, accompagnée au verso d'une brève notice explicative, participe à la construction d'une mémoire visuelle romanesque de Cellini, où l'histoire de l'art croise les ressorts du marketing moderne. La première chromo, intitulée « *Benvenuto Cellini, une jeunesse agitée* », montre l'artiste s'échappant du château Saint-Ange en descendant le long d'une corde, tandis qu'un médaillon présente son portrait. L'ensemble est accompagné de l'accroche humoristique : « *Un plat est incomplet sans produit Liebig* ». Le recto de la chromo propose une évocation synthétique de sa trajectoire, typique du ton pédagogique et édifiant adopté par ces images destinées à un jeune public. La chromo illustre sa tentative d'évasion du Château Saint-Ange, après sa condamnation pour le meurtre de l'orfèvre Pompéo : une scène dramatique, où l'artiste, s'échappant à l'aide de draps noués, se fracture la jambe dans un saut mal calculé. Tout en rappelant l'admiration que lui portèrent Berlioz, Eugène-Emile Diaz, Goethe et Lamartine ²²⁶, la chromo adopte un ton discrètement moralisateur, soulignant que les fautes et la violence peuvent entacher la renommée, même chez les plus grands artistes de la Renaissance. Encadrant le texte explicatif figure la « réclame » de la marque Liebig. En haut de la chromo, on peut lire : « *La réputation du Cube de bouillon LIEBIG trouve sa justification dans les satisfactions constantes données aux ménagères qui l'emploient régulièrement.* » En bas, une formule standardisée, présente sur chaque chromo de la série : « *Compagnie Liebig, fondée en 1865.* »

²²⁵ COLLIGNON Manon, « Focus – CHROMOS LIEBIG », Musée de la Vie wallonne, Province de Liège (Belgique en ligne : <https://www.provincedeliege.be/fr/focus?nid=17065> (consulté en juin 2025)).

²²⁶ Voir *supra* (Chapitre I. Section A) pour les traductions de la *Vita* par Lamartine et Goethe
Voir *supra* (Chapitre II. Section B. 1) pour les représentations romantiques de Cellini et notamment l'opéra de Berlioz



Figure 46 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 1/6 Une Jeunesse agitée, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

La réputation du Cube de bouillon LIEBIG trouve sa justification dans les satisfactions constantes données aux ménagères qui l'emploient régulièrement.

BENVENUTO CELLINI
1. UNE JEUNESSE AGITEE

Benvenuto Cellini est une des grandes figures du XV^e siècle pourtant riche en personnalités transcendantes. Il a porté l'art de l'orfèvre à un rare degré de perfection. Caractère bizarre, à la fois brutal et sensible, irréfléchi et habile, sa carrière est une succession d'aventures où alternent le bien et le mal. Né à Florence le 3 novembre 1500, la même année que Charles-Quint, Cellini, obéissant à la volonté paternelle, étudie la musique jusqu'à sa 15^e année. Mais l'orfèvrerie l'attire; il en fera l'apprentissage dans l'atelier d'Antonio da Sandro, sans négliger la flûte et le cornet. Les musiciens se sont d'ailleurs souvenus de lui : H. Berlioz et E. Diaz ont trouvé une source d'inspiration dans les péripéties de son existence agitée. Les littérateurs aussi : Goethe traduisit sa biographie en allemand, et Lamartine l'adapta en langue française. La période orageuse de son existence au cours de laquelle il séjourna maintes fois en prison, notamment après une condamnation à mort, voit l'éclat de son génie terni par des crimes.

Notre image montre Benvenuto Cellini s'évadant du Château St-Ange où, accusé du meurtre de l'orfèvre Pompéo, il a été incarcéré sur ordre de Pierre-Louis Farnèse. Malgré l'aide de draps de lit noués l'un à l'autre, un saut mal calculé lui coûtera une fracture de la jambe.

Compagnie Liebig, fondée en 1865

Figure 47 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 1/6 Une Jeunesse agitée, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

La deuxième image met en scène Cellini au service du pape Clément VII, dirigeant les canonniers lors du sac de Rome, avec cette fois pour slogan : « *Une sauce sans produit Liebig est sans saveur* ». Le verso de la deuxième chromolithographie de la série met en scène un épisode célèbre de la jeunesse de Cellini, mêlant violence, ascension artistique et engagement militaire. Après un meurtre lié à une querelle entre orfèvres à Florence, il se réfugie à Rome où, soutenu par le pape Clément VII, il poursuit sa carrière et gagne en prestige. L'image le montre dirigeant l'artillerie lors du sac de Rome en 1527, épisode qu'il relate dans ses *Mémoires* en revendiquant la mort du connétable de Bourbon. Au-delà du récit héroïque, la chromo assume une fonction pédagogique : elle évoque les causes politiques du conflit entre le pape et Charles Quint et inscrit Cellini dans une trame historique destinée à instruire un jeune public. On retrouve, en haut de l'encadré explicatif, une nouvelle mention publicitaire propre à la marque : « *Si la Cie LIEBIG se développe sans cesse depuis trois quarts de siècle, c'est qu'elle vend de bons produits à des conditions avantageuses.* » Il est intéressant de s'arrêter un instant sur cette réclame, placée en haut de la chromo et complétée par l'encadré (présent systématiquement sur chaque chromo) qui rappelle la fondation de la Compagnie Liebig en 1865. Ce double encadrement met en avant l'ancienneté et la solidité de la marque, pensées comme des garanties de fiabilité et de qualité. La mention de « *conditions avantageuses* » laisse entendre une volonté de rendre les produits accessibles à un public plus large, notamment aux foyers modestes. À la différence d'enseignes telles que Au Bon Marché, associées à une clientèle bourgeoise, Liebig semble ici revendiquer une image de marque populaire, sans compromis sur la qualité. Il convient cependant de nuancer cette lecture : rien ne permet d'affirmer que ce type de collection chromolithographique circulait largement dans la population. *De facto*, les produits Liebig sont plutôt considérés comme coûteux à cette époque. La société lance alors la gamme « Oxo » en 1899 ; censée être plus accessible pour les ménages plus modestes ²²⁷. Il s'agit donc d'une construction discursive, visant à se distinguer de la concurrence tout en renforçant l'image d'une marque stable, accessible et pédagogique.

²²⁷ COLLIGNON Manon, *op. cit.*

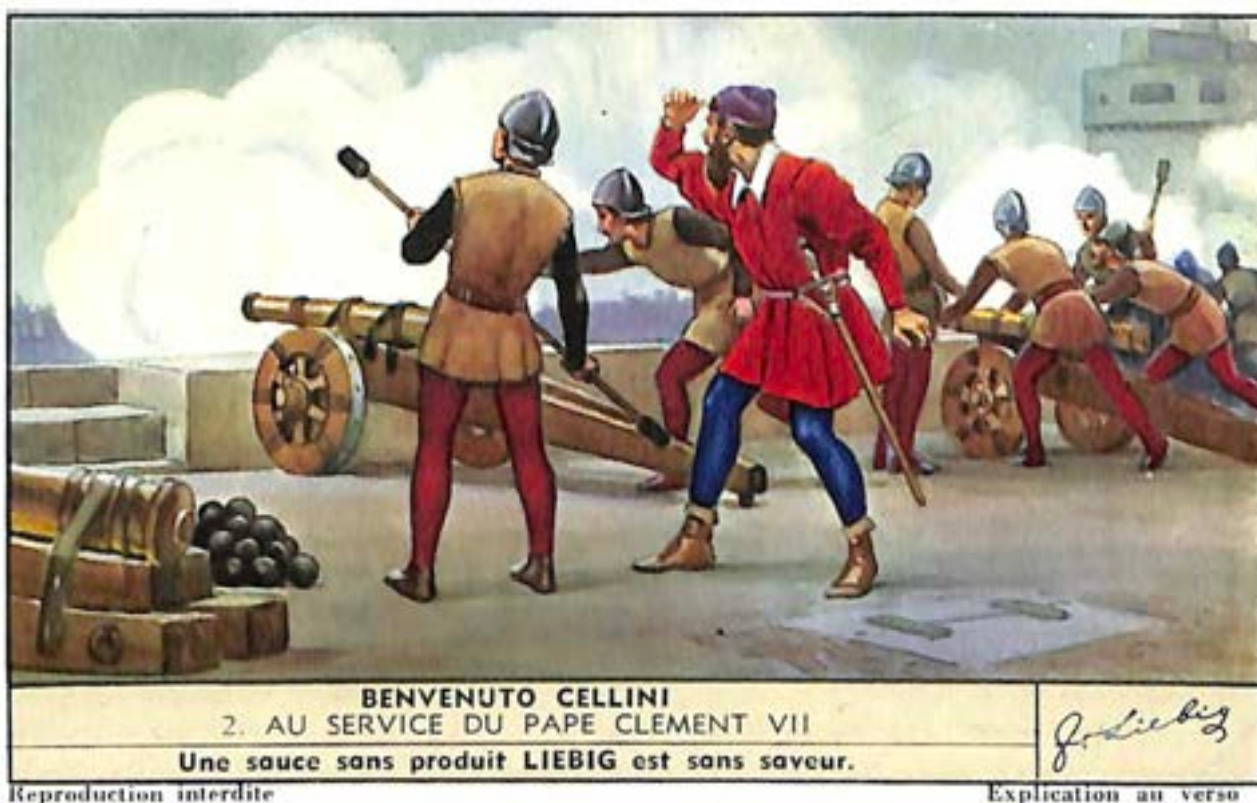


Figure 48 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 2/6 Au service du pape Clément VII, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Si la Cie LIEBIG se développe sans cesse depuis trois quarts de siècle, c'est qu'elle vend de bons produits à des conditions avantageuses.

BENVENUTO CELLINI
2. AU SERVICE DU PAPE CLEMENT VII

Après avoir parachevé l'apprentissage de l'orfèvrerie à Rome, Cellini retourne à Florence où il se révèle remarquablement doué et acquiert une flatteuse renommée qui suscite la rivalité de collègues moins talentueux. Des querelles naissent, les rivaux en arrivent aux mains. Cellini joue du poignard et tue. Obligé de fuir sa ville natale, il retourne à Rome où il réussit à travailler dans une quiétude relative auprès de l'orfèvre Santi.

Grâce à ses connaissances musicales (au cornet, il joue notamment dans des motets), il suscite l'attention du Pape Clément VII (Jules de Médicis). La sympathie du souverain pontife favorise sa réputation, le met en mesure d'ouvrir une orfèvrerie, et dans la suite de forger les bijoux d'or de la Chambre Apostolique. C'est l'époque où la France est en guerre avec Charles-Quint. Le Pape prend le parti de François I^{er} et les armées du Connétable de Bourbon viennent assiéger Rome. Cellini se joint aux défenseurs de la cité et se vante dans ses mémoires d'avoir tué le Connétable, et blessé le Prince d'Orange. L'image montre l'illustre orfèvre au moment où il commande de l'artillerie romaine. Ses prouesses lui vaudront la bénédiction pontificale, mais n'empêcheront pas les armées assiégeantes d'entrer à Rome où le Pape sera fait prisonnier. On sait que le Connétable de Bourbon, prince de sang français, à la suite de violentes querelles avec Louise de Savoie, mère de François I^{er}, s'était mis au service de Charles-Quint.

Compagnie Liebig, fondée en 1865

Figure 49 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 2/6 Au service du pape Clément VII, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

La troisième chromo évoque sa condamnation à mort : un officier lui annonce la sentence, tandis que l'orfèvre, en posture défensive, brandit une épée, le visage tendu entre surprise et colère ; scène commentée par l'accroche : « *Les produits Liebig enrichissent les plats de viande* ». Le verso de la troisième chromolithographie évoque une série d'épreuves marquantes dans la vie de Cellini, mettant en avant les aspects tragiques et judiciaires de son parcours. Survivant à la peste qui décime sa famille, il retourne à Florence avant d'être rappelé à Rome, où il obtient la charge de Maître de l'Hôtel des Monnaies. La mort de son frère, qu'il venge en tuant l'assassin, précède de nouvelles accusations : vol de bijoux et faux-monnayage, qui lui font perdre le soutien du pape Clément VII. L'image illustre son arrestation, prélude à sa condamnation pour le meurtre de Pompéo. Ce moment renvoie explicitement à la première chromolithographie de la série, qui représentait son évasion du Château Saint-Ange, soulignant ainsi la logique sérielle et l'effet de continuité narrative propre à ce type de collection. Si Cellini échappe à l'exécution, il demeure la cible de représailles. Sous le pontificat de Paul III, il est blanchi mais survit de justesse à un guet-apens fomenté par la fille de Pompéo. Le récit, à la tonalité dramatique, contribue à forger une figure ambivalente d'artiste persécuté et valeureux, dans une perspective morale adaptée à un jeune lectorat. La réclame placée au-dessus de l'encadré explicatif se formule ainsi : « *La qualité des produits LIEBIG est faite du choix judicieux des ingrédients qui les composent et du soin minutieux apporté à leur fabrication.* » À nouveau, il s'agit pour la marque de légitimer la valeur de ses produits en insistant sur un double critère de qualité : la sélection rigoureuse des matières premières et l'exigence dans les procédés de fabrication. Ce discours vise à rassurer le consommateur en associant la renommée de Liebig à un savoir-faire maîtrisé et constant, consolidant ainsi l'image d'une marque fiable, expérimentée et attentive à chaque étape de production sans doute pour justifier aussi les prix onéreux de certains produits de la gamme. La société construit cette image en s'appuyant sur cette pédagogie scientifique et notamment historique à travers l'exemple de Cellini.

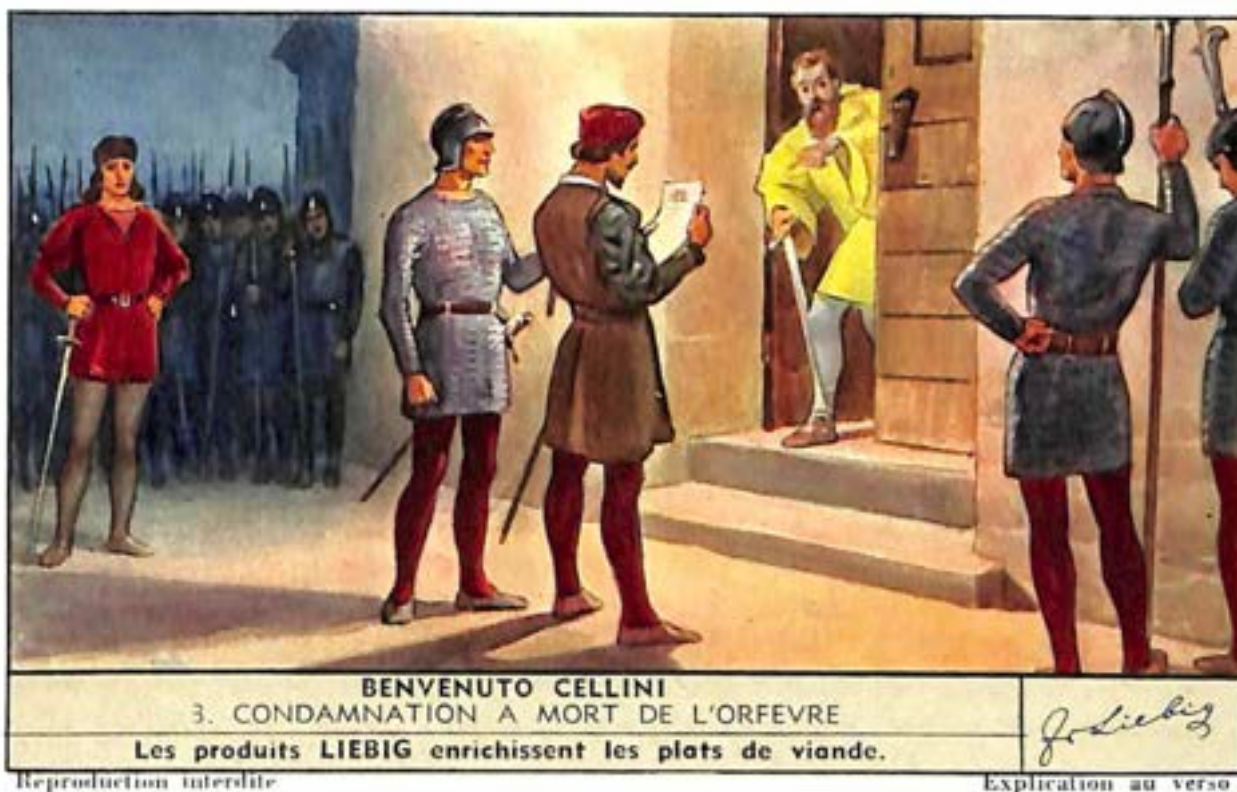


Figure 50 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 3/6 Condamnation à mort de l'orfèvre, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

La qualité des produits LIEBIG est faite du choix judicieux des ingrédients qui les composent et du soin minutieux apporté à leur fabrication.

BENVENUTO CELLINI
3. CONDAMNATION A MORT DE L'ORFEVRE

Une tragédie familiale, à laquelle il échappe comme il le dit lui-même « miraculeusement », marqua la vie de Cellini : la peste lui enleva tous les siens sauf son frère Cecchino et sa sœur Liberata. Aussi retournera-t-il quelque temps à Florence d'où le Pape le rappellera à Rome. Il s'y remet au travail et se trouve récompensé de ses efforts par la nomination de Maître de l'Hôtel des Monnaies. Mais un drame vient à nouveau bouleverser sa vie. Son frère est assassiné et Cellini abat de sa main le criminel. Par ailleurs, il s'entend accuser auprès du Pape du vol de bijoux appartenant au trésor pontifical et d'une activité de faux-monnayeur. Finalement les ennemis de Cellini réussissent à lui faire perdre le crédit du Saint Père. De turpitude en turpitude, il sera condamné à mort pour le meurtre de l'orfèvre Pompéo. L'image montre Cellini au moment où un officier, entouré d'hommes d'armes, vient lui donner lecture du mandat d'amener. Après une tentative de résistance, l'orfèvre sera arrêté. Il échappera à l'exécution en s'évadant comme on sait du Château St-Ange (voir image 1).

Lorsque Paul III (Alexandre Farnèse) succède à Clément VII, le nouveau Pape, voulant rendre hommage aux mérites exceptionnels de l'artiste, le déclare libre de poursuite. Mais la fille de Pompéo instigue Pierre-Louis Farnèse à supprimer l'homme qui a fait justice de son père. Assailli par des spadassins à gages, Cellini se défend si habilement qu'il finit par avoir la vie sauve.

Compagnie Liebig, fondée en 1865

Figure 51 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 3/6 Condamnation à mort de l'orfèvre, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

La quatrième chromo illustre un moment de gloire : Cellini présente sa *Salière* à la cour de François Ier, entouré de dignitaires ecclésiastiques et politiques, sous le slogan « *Grâce aux produits Liebig, un poisson fade n'est plus insipide* ». Le verso de la quatrième chromolithographie illustre un tournant majeur dans la vie de Cellini, marqué par la réhabilitation artistique et morale. Accueilli en France par François Ier, Cellini bénéficie de conditions exceptionnelles : une pension équivalente à celle de Léonard de Vinci, deux aides et l'usage du château de Petit-Nesle pour y établir son atelier. L'image le montre présentant au roi la célèbre *Salière*, conçue à l'origine pour le cardinal d'Este et désormais représentative de son savoir-faire. Cette commande, accompagnée de douze candélabres en or, consacre Cellini comme l'un des grands artistes de son temps. La chromo insiste également sur la période d'enfermement précédant ce renouveau : reclus à Rome, Cellini se tourne vers la lecture de la Bible, la prière et la méditation. Ce passage, valorisé par le texte, traduit une volonté morale sous-jacente, propre à l'esprit de la série : montrer aux jeunes lecteurs qu'à travers le repentir, le travail et la fidélité à sa vocation, un homme peut surmonter ses fautes et se hisser aux sommets. La France de François Ier y apparaît comme un espace de dépassement, où le mécénat éclairé permet l'accomplissement de l'artiste et la rédemption de l'individu. La réclame accompagnant cet encadré se formule ainsi : « *Le Bouillon Oxo en flacon bénéficie d'une concentration d'extrait de viande particulièrement riche ; à ce titre sa valeur stimulante égale son appétissante saveur.* » Cette mention publicitaire témoigne de l'élargissement progressif de la gamme Liebig : après les cubes de bouillon évoqués dans les précédentes cartes, c'est désormais le bouillon Oxo en flacon qui fait l'objet de la promotion. La stratégie reste constante : mettre en avant la qualité du produit à travers la richesse des ingrédients, détailler le procédé de fabrication et insister sur ses bénéfices pour le consommateur (à la fois en termes de goût et de propriétés nutritives). Ce discours contribue à construire une image de marque fondée sur la fiabilité, la diversité et l'excellence culinaire.



Figure 52 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 4/6 Orfèvre de François Ier, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Le Bouillon Oxo en flacon bénéficie d'une concentration d'extrait de viande particulièrement riche; à ce titre sa valeur stimulante égale son appétissante saveur.

BENVENUTO CELLINI
4. ORFEVRE DE FRANÇOIS I^{er}

Après une longue maladie, Benvenuto Cellini prend la décision de se rendre en France, où le roi François I^{er} le reçoit avec honneur.

A Paris le mal dont il souffre le terrasse à nouveau et l'illustre orfèvre se voit contraint de regagner Rome, où il espère trouver le repos; mais Pierre-Louis Farnèse veille et fait arrêter une fois de plus l'artiste qui s'évade d'abord, mais est finalement repris. Sa condamnation à mort pour l'homicide de Pompée est confirmée; la peine sera pourtant commuée en emprisonnement à vie.

Dans la solitude de sa cellule, Cellini lit la Bible, pratique la prière et se complait dans la méditation. Il est libéré à la suite de l'intervention du Cardinal d'Este et reçoit l'hospitalité de son protecteur. A la demande de ce dernier, Cellini crée notamment un admirable modèle de salière qui fera peu après l'admiration de François I^{er}. Cellini retourne en France et obtient du Roi la même bourse que Léonard de Vinci. Elle comprend le salaire pour deux aides et l'usage du château de Petit-Nesle, où l'artiste établit à la fois son atelier et son logement. François I^{er} lui passe commande de 12 candélabres en argent. Les 4 premiers ayant plu au souverain, Cellini fut chargé de les réaliser en or, ainsi que le modèle de salière créé précédemment pour le Cardinal d'Este. Notre image montre l'artiste au moment où il soumet son travail à François I^{er}.

Compagnie Liebig, fondée en 1865

Figure 53 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 4/6 Orfèvre de François Ier, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

La cinquième chromo, plus dramatique, représente Cellini aux prises avec quatre agresseurs, sans doute inspirée d'un épisode de la *Vita* relatant une embuscade près du Petit-Nesle, avec cette remarque ironique : « *Les pâtes sans produit Liebig manquent de goût* ». Le verso de la cinquième chromolithographie revient sur la période française de Benvenuto Cellini, marquée par la faveur de François Ier, qui lui offre le château de Petit-Nesle et lui confie plusieurs commandes prestigieuses. Parmi celles-ci, la *Nymphe* destinée à orner la porte du palais de Fontainebleau, ainsi que les deux *Victoires* conservées au « Musée de Paris » (actuel musée du Louvre) ²²⁸, figurent parmi ses œuvres les plus marquantes. En mentionnant ces pièces encore visibles aujourd'hui, la chromo participe à une visée pédagogique : elle invite les jeunes lecteurs à relier passé et présent, en éveillant leur curiosité artistique et historique et incitent les parents à acheter ces produits qui permettent d'apprendre des choses. La chromo évoque également un épisode romanesque, où Cellini doit défendre une importante somme remise par le roi contre une attaque de brigands. Mais elle adopte une tonalité plus morale lorsqu'elle relate son retour à Florence, l'accueil du duc Cosme de Médicis et la commande du *Persée*. L'artiste, décrit une nouvelle fois par son caractère « *bizarre* », voit sa réussite compromise par les jalousies et intrigues de rivaux tels que Bandinelli. L'emploi du terme « *bizarre* » est pour le moins étonnant. Il semble faire allusion, de manière implicite, à certains aspects controversés de la figure de l'artiste que la compagnie évoque sans les expliciter : violence excessive, homosexualité supposée, comportements violents envers les femmes. De toute évidence, ce choix lexical s'inscrit dans une démarche moralisatrice, caractéristique de l'imaginaire véhiculé par les chromolithographies. Ainsi, la série poursuit son double objectif : transmettre un savoir historique tout en suggérant que le talent ne suffit pas et que l'instabilité du tempérament peut faire obstacle à la reconnaissance durable. La réclame figurant à nouveau en haut de la chromo se lit ainsi : « *Le Cube de bouillon Oxo se distingue par un goût de céleri agréablement prononcé ; son emploi s'impose dans tous les mets qui réclament ce précieux apport de saveur.* » Cette formulation met en avant la fonction d'exhausteur de goût du produit, en insistant sur l'arôme spécifique du céleri et sur sa capacité à rehausser l'ensemble des préparations culinaires. Comme dans les précédentes cartes, l'accent est mis sur l'enrichissement gustatif apporté par les produits Liebig, renforçant ainsi l'image d'une cuisine accessible mais raffinée.

²²⁸ Voir Annexe 9



Figure 54 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 5/6 Aux prises avec des ribauds, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Le Cube de bouillon Oxo se distingue par un goût de céleri agréablement prononcé; son emploi s'impose dans tous les mets qui réclament ce précieux apport de saveur.

BENVENUTO CELLINI
5. AUX PRISES AVEC DES RIBAUDS

Benvenuto Cellini eut l'heur de plaire au roi de France et d'occuper une place de choix parmi ses artistes favoris. Le souverain lui fit notamment don du château de Petit-Nesle et lui confia l'exécution de nombreux ornements de la demeure royale de Fontainebleau, notamment la Nymphe, destinée à la porte du palais et les deux Victoires, conservées au Musée de Paris. Le roi ayant remis à l'artiste 1.000 écus d'or destinés à des travaux de fusion, Cellini, en regagnant sa demeure, eut à défendre ce trésor contre une bande de ribauds.

Les marques d'intérêt du souverain s'atténuent à l'époque où François I^{er} guerroye contre les Anglais. Cellini retourne alors en Italie où une réception grandiose lui est réservée. A Florence il est accueilli par le duc Cosme de Médicis qui lui commande la fameuse statue du Persée.

Une fois de plus cependant la gloire de l'artiste, et son caractère bizarre, suscitent les attaques et bientôt la malveillance de ses rivaux, notamment de Bandinelli, dont les intrigues et les persiflages font passer Cellini par des alternatives de faveur et de disgrâce auprès du puissant duc florentin.

Compagnie Liebig, fondée en 1865

Figure 55 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 5/6 Aux prises avec des ribauds, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Enfin, la dernière chromo montre Cellini présentant le modèle réduit de son *Persée* au duc Cosme de Médicis et à sa cour, dans une scène calme et solennelle, associée au slogan : « *L'ajout d'un produit Liebig valorise les légumes* ». Le verso de la sixième chromolithographie relate l'épisode dramatique de la fonte du *Persée*. Alors qu'un incendie menace l'atelier, Cellini, alité, se précipite pour sauver la fusion. Il ravive la fournaise et parvient à mener à bien l'opération, donnant naissance à l'un de ses chefs-d'œuvre. Le duc de Médicis, impressionné, autorise un séjour à Rome, puis expose l'œuvre encore inachevée, recueillant l'admiration unanime du public. Toutefois, la récompense financière reste inférieure aux attentes de l'artiste. La chromo évoque également ses dernières années : la rédaction de son autobiographie, ses traités sur l'art, son passage au cloître, puis son mariage à 63 ans. Il meurt en 1571, presque sans ressources, après avoir servi jusqu'au bout la maison de Médicis. Ainsi, le cycle de la vie de Cellini est clôt et les enfants qui ont lu les six cartes disposent d'un aperçu structuré des épisodes majeurs de son existence. Le dernier encadré publicitaire de la série se lit ainsi : « *Le prestige commercial du nom LIEBIG est fait de la loyauté des produits qui portent sa marque ; un emploi régulier confirme leurs qualités.* » Cette formule met en avant trois éléments clés du discours promotionnel : le prestige associé à la marque, la loyauté de ses produits (c'est-à-dire leur constance et leur fiabilité) et la récurrence de l'usage comme gage de qualité éprouvée. En filigrane, elle justifie également la logique des séries de chromolithographies : en incitant les enfants à collectionner les cartes, Liebig encourage une consommation régulière de ses produits, supposée bénéfique sur le plan nutritionnel. Les parents, séduits par l'aspect éducatif de ces images illustrées et par la curiosité culturelle qu'elles suscitent chez leurs enfants, sont ainsi rassurés dans leur fidélité à la marque. Tout le monde semble y gagner ; en premier lieu, bien sûr, la société Liebig elle-même, qui associe sa stratégie commerciale à une entreprise de diffusion du savoir et de valorisation de la culture générale.



Figure 56 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 6/6 La fusion du Persée, Recto, 1939 7 × 11 cm, © delcampe.net

Le prestige commercial du nom LIEBIG est fait de la loyauté des produits qui portent sa marque; un emploi régulier confirme leurs qualités.

BENVENUTO CELLINI
6. LA FUSION DU PERSEE

Lorsque Cellini a terminé les travaux préparatoires à la fusion de la statue du Persée, il allume le four et s'apprête à parachever l'œuvre entreprise, mais un incendie se déclare dans l'atelier, le toit menace de s'effondrer et l'eau jetée sur les flammes risque d'éteindre le foyer. Cellini alerte apprend le danger qui menace la fusion, se précipite à l'endroit du sinistre, ranime la fournaise et réussit, malgré l'explosion du fourneau, à sauver ce qui va devenir un immortel chef-d'œuvre. Lorsque le duc de Médicis visite l'œuvre, il loue le talent de Cellini et autorise l'artiste à regagner Rome où il se rend auprès du Pape. Revenu à Florence, Cellini achève les figurines de bronze qui ornent le socle. Avant que l'orfèvre eût trouvé l'occasion d'y mettre la dernière main, le duc fit exposer l'œuvre dans l'état où elle se trouvait, afin de connaître les sentiments du public. L'admiration fut unanime. Lorsque l'artiste eut terminé son travail, la trésorerie ducal lui versa 3.500 écus alors qu'il en avait demandé 10.000.

Cellini entreprit son autobiographie à 59 ans et la termina à 62. En outre il écrivit un traité de dessin et d'architecture ainsi qu'un essai sur la supériorité de la sculpture sur la peinture. Après avoir passé deux années au cloître, Benvenuto Cellini se maria à 63 ans, et termina sa vie en consacrant l'essentiel de son activité à la maison de Médicis. Il mourut quasi pauvre le 14 février 1571.

Compagnie Liebig, fondée en 1865

Figure 57 : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 5/6 Aux prises avec des ribauds, Verso, 1939 , 7 × 11 cm © delcampe.net

Par sa composition, cette série reflète une volonté de populariser la figure de Cellini auprès d'un large public familial en articulant récit biographique, esthétisation de l'œuvre artistique et efficacité promotionnelle. Elle illustre comment, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, la culture publicitaire réactive certains archétypes historiques pour en faire des figures de référence, héroïques et familières, au service d'une mémoire visuelle collective façonnée par l'imprimé. Cette série consacrée à Benvenuto Cellini s'inscrit pleinement dans l'analyse de Christian Robin sur les chromolithographies publicitaires destinées au jeune public durant la Belle Époque ²²⁹. *De facto*, il met en évidence le rôle central de ces images dans la constitution d'une culture visuelle dite « moyenne », longtemps ignorée par l'histoire de l'art. Produites en masse dès les années 1880, ces chromos circulaient dans des réseaux d'échange privés, sans véritable reconnaissance institutionnelle, avant d'acquérir progressivement un statut patrimonial. Leur matérialité fragile et leur rareté croissante compliquent aujourd'hui leur consultation directe mais des plateformes en ligne ²³⁰, parfois mises en place par les marques elles-mêmes, permettent d'en assurer la diffusion et la visibilité. Robin insiste sur la qualité esthétique et la créativité graphique de ces images, souvent anonymes, qui témoignent d'une grande inventivité formelle. Il souligne leur insertion dans les stratégies publicitaires des grandes enseignes à travers ce que l'on appelait alors la « publicité directe », aux côtés de catalogues, buvards ou calendriers. Si 40 % des budgets publicitaires étaient alloués à la presse, 25 % aux affiches, ces supports imprimés représentaient environ 15 % des dépenses et étaient massivement diffusés dans les emballages de produits de consommation courante. L'exemple des chocolats Suchard et Meunier ou encore l'ouverture de rayons spécialisés dans les grands magasins parisiens comme Au Bon Marché, montre comment ces images ciblaient prioritairement un public bourgeois, soucieux à la fois d'éducation et de distinction. Il retrace également l'évolution du contenu iconographique dans les années 1880, lorsque les producteurs s'aperçoivent que ces chromos sont principalement collectés par des enfants. Dès lors, les sujets proposés se diversifient : contes, fables, scènes morales, numérotations séquentielles et albums à collectionner transforment ces images en objets ludiques à visée éducative. Ce processus, selon Robin, préfigure la logique de la bande dessinée, en articulant récit, images séquentielles et fidélisation commerciale. Imprimées dans les mêmes ateliers que les affiches, ces chromos témoignent également d'une forte perméabilité aux styles artistiques contemporains. Robin insiste sur leur finalité pédagogique, en lien avec les idéaux positivistes de l'époque : chaque carte devient un support de vulgarisation, abordant les sciences, l'histoire, la géographie ou les cultures du monde. Certaines d'entre elles trouvent leur place dans l'enseignement primaire, comme supports visuels ou récompenses scolaires, en cohérence avec les réformes éducatives impulsées par les lois Ferry (1881 - 1882). Enfin, Robin décrit avec précision les caractéristiques matérielles de ces images : le format rectangulaire standard, parfois enrichi de découpes ou de bordures ornementales, permet une insertion aisée dans les produits emballés. Le recto en couleur est souvent complété par un verso typographié, conçu selon les conventions de la presse publicitaire. Cette richesse formelle et fonctionnelle confirme, selon lui, l'intérêt de ces images comme objets patrimoniaux, reflet d'une culture imprimée à la fois populaire et sophistiquée.

²²⁹ ROBIN Christian, « Aperçus sur les images publicitaires destinées aux enfants à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle », In : LEFEBVRE Thierry (dir.), *Images, sons et matériaux en collections*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, collection « Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques », 2023

²³⁰ Voir Cortalino, section sur les chromos de la collection Liebig, en ligne : <https://www.cartolino.com/fr/chromos-liebig.html> (consulté en juin 2025).

IV. C. 2 - L'artification du luxe horloger : Benvenuto Cellini dans les campagnes publicitaires de Rolex

Dès les années 1970, la manufacture suisse Rolex déploie une série de campagnes publicitaires centrées sur la figure de Benvenuto Cellini. En donnant son nom à une ligne de montres et en articulant son image à l'héritage de la Renaissance, Rolex engage un travail de redéfinition identitaire qui dépasse largement la logique promotionnelle. Il s'agit de rattacher la marque à une tradition d'excellence artisanale et d'ancrer le produit horloger dans une continuité historique et culturelle. Le choix de Cellini n'est pas neutre : figure polymorphe, à la fois créateur flamboyant et artisan de cour, il incarne une forme de virtuosité technique au service du prestige, de l'art et du pouvoir.

La collection Cellini de Rolex a fait l'objet, entre 1979 et 1993, d'une série de campagnes publicitaires particulièrement soignées, dont l'analyse iconographique et discursive révèle une stratégie subtile d'appropriation du prestige culturel de la Renaissance italienne. Le corpus retenu, constitué de quinze affiches, se concentre sur la décennie 1980, période durant laquelle l'identité visuelle et textuelle de cette ligne de montres se stabilise autour de références explicites à Benvenuto Cellini et à l'univers artistique auquel son nom est associé. Parmi ces quinze publicités, six intègrent une œuvre authentifiée de Cellini. Trois d'entre elles reproduisent la *Salière* (1979, 1980, 1986), emblème de l'orfèvrerie maniériste, à la fois virtuose sur le plan technique et dense sur le plan symbolique. À ces représentations s'ajoutent une médaille frappée pour le pape Clément VII (1984), une aiguière (1982), ainsi qu'un missel richement décoré (1986)²³¹, soulignant l'étendue du registre dans lequel s'inscrivait l'artiste. Une seule publicité (1979) propose un portrait de Cellini lui-même, signalant une tentative ponctuelle d'ancrer la collection dans une figure historique identifiable, plutôt que dans une esthétique générale. D'autres visuels, bien que non directement liés à l'œuvre de Cellini, participent de cette atmosphère renaissante. Cinq publicités présentent ainsi des objets d'art ou des figures inspirées de la Renaissance italienne, comme un pendentif en forme de triton serti de perles et de pierres précieuses (1979, 1985)²³², un vase incrusté (1981), un dessin ancien (1981) ou encore une figure féminine en costume d'époque adoptant la pose de la *Joconde* (1993). Cette dernière, en fin de cycle, marque un infléchissement stratégique : alors que le nom de Cellini, certes prestigieux, demeure réservé à un public averti, Léonard de Vinci et la *Joconde* activent immédiatement un imaginaire universel²³³. La marque semble ainsi opérer un glissement vers des codes visuels plus largement partagés, tout en demeurant dans le registre de l'excellence artistique. Il convient de souligner que seule la première publicité, représentant le pendentif en forme de triton orné de perles et de pierres précieuses (1979), mentionne le lieu de conservation de l'œuvre, le Victoria and Albert Museum de Londres. On peut en déduire que cette pièce a été expressément photographiée par la maison Rolex dans le cadre de sa campagne publicitaire, ce qui justifierait la mention du musée ayant autorisé la prise de vue. En revanche, les autres œuvres ne sont ni localisées, ni officiellement identifiées, leurs titres n'étant pas précisés. Cette cohérence visuelle repose également sur des éléments de mise en page et de texture : plusieurs publicités imitent l'aspect du parchemin ancien, avec un papier visiblement jauni (1980, 1981, 1982, 1984, 1985), tandis que certaines intègrent des

²³¹ Comme nous l'avons analysé *supra* (Chapitre I, section C.1), Plon attribue ces trois œuvres à Cellini ; leur reproduction est donnée en annexes (Voir Annexe 2)

²³² Cette œuvre, en revanche, n'est pas attribuée à Cellini par Plon (Voir *supra* Chapitre I, section C.1). Une reproduction d'une planche regroupant des œuvres de ce type figure également en annexes (Voir Annexe 2)

²³³ La marque IWC a également lancé une collection de montres intitulée *Da Vinci*

enluminures ou des lettrines empruntées à l'univers du manuscrit (1980, 1981). D'autres encore jouent sur la matérialité du support : en 1981, la montre est posée sur du marbre et en 1987 sur une roche brute, établissant un lien symbolique entre la noblesse des matériaux et la pérennité de l'objet horloger mais aussi sur la difficulté du façonnage de ces matériaux durs. Ce travail d'inscription historique et sensorielle contribue à renforcer l'impression d'un produit hors du temps, héritier des formes les plus abouties de l'art européen et en premier lieu, évidemment, de l'orfèvrerie. Si les références iconographiques à Cellini restent parfois discrètes, le discours textuel, en revanche, lui accorde une place centrale. Les textes accompagnant les publicités construisent une figure idéalisée de l'artiste, présenté comme un maître incontesté de l'orfèvrerie, un « *génie* » du métal et des pierres précieuses, « *obsédé par la perfection dans les moindres détails* ». On insiste sur son travail pour les Grands de son époque (rois, papes et princes) et sur l'admiration que lui portaient ses contemporains : les joailliers Gaio et Raffaello de Moro l'auraient désigné comme « *le meilleur de notre profession* », tandis que Michel-Ange aurait reconnu en lui « *le meilleur orfèvre que l'on connaisse* ». Ces citations participent d'un discours d'autorité, destiné à légitimer la valeur de la montre par association symbolique avec une figure canonique. Cette stratégie consiste moins à célébrer l'artiste pour lui-même qu'à faire de son nom un opérateur symbolique, immédiatement évocateur de l'excellence artisanale de la Renaissance. Dans cet esprit, les slogans articulent constamment le présent de la montre à un passé glorieux : « *De Cellini à Rolex, pérennité de l'art* », « *Renaissance Art, Rolex Craftsmanship* », « *Gold's finest Hours* » ou encore « *Cellini : where Time is Art* ». L'idée maîtresse est que l'horlogerie Rolex et plus particulièrement la ligne Cellini, s'inscrit dans la continuité directe d'une tradition artistique exigeante, dont l'art de la mesure du temps constitue désormais l'aboutissement contemporain. En définitive, ces campagnes construisent une double opération de légitimation. Elles rendent hommage à l'orfèvre Cellini tout en valorisant la marque elle-même comme héritière de son savoir-faire. Le nom de Cellini devient ainsi un vecteur de prestige culturel, un sceau d'authenticité historique et une passerelle rhétorique entre l'orfèvrerie de la Renaissance et l'horlogerie suisse de luxe. Plus qu'une simple référence artistique, il fonctionne comme une figure-écran : moins l'artiste historique qu'un mythe opératoire, mis au service d'une identité de marque résolument tournée vers l'élitisme, la tradition et l'excellence ; éclipsant ainsi les facettes d'un Cellini séducteur ou aventurier comme nous avons le voir précédemment notamment au cinéma ²³⁴. Alors même que la marque construit, en parallèle, son identité autour de l'aventure, en particulier à travers la collection Explorer et de nombreuses campagnes publicitaires valorisant des figures d'aviateurs.

Ces publicités constituent une illustration particulièrement représentative du processus « *d'artification* » tel que défini par Heinich et Shapiro ²³⁵ ; à savoir la transformation progressive d'activités ou d'objets initialement extérieurs au monde de l'art en productions reconnues comme artistiques, par un changement de statut, de valeur et de légitimation des acteurs impliqués. Ce mécanisme s'applique pleinement à la collection Cellini de Rolex, où l'objet horloger est élevé au rang d'œuvre d'art par son inscription dans l'héritage symbolique de l'orfèvrerie renaissante et par l'usage systématique de références visuelles, narratives et culturelles propres au champ artistique. Cette dynamique rejoint également les

²³⁴ Voir *supra*, Chapitre III, Section A

²³⁵ L'artification désigne « *un processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets et des activités* » In : HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection « Cas de figure », 2012, p.20

analyses de Jean-Noël Kapferer ²³⁶, pour qui l'artification constitue un levier central de légitimation symbolique dans les stratégies des marques de luxe, leur permettant d'ancrer leurs produits dans un univers de valeurs culturelles et patrimoniales. Selon lui, dans un contexte où la rareté matérielle ne suffit plus à définir le luxe, c'est la rareté symbolique, culturelle et narrative qui fonde la valeur. En s'appropriant le nom et la figure de Cellini, Rolex construit une narration de marque fondée sur la continuité avec les grands ateliers de la Renaissance, valorisant la maîtrise technique, la durée et la transmission. Il ne s'agit pas ici de simples effets stylistiques mais d'une stratégie d'ancrage historique et culturel, à la fois distinctive et rassurante pour un public en quête de légitimité. En interne, la collection Cellini constitue également un vecteur de segmentation : par son design plus classique, plus fin et son absence de fonctions sportives, elle se distingue des modèles Oyster ou Submariner, emblèmes d'une esthétique moderne, technique et virile. Elle offre à Rolex la possibilité d'étendre son champ symbolique vers une culture du luxe plus intellectuelle, patrimoniale et européenne. Le choix de ne pas associer cette collection à un ambassadeur contemporain mais à une figure historique renforce cette posture : la marque cherche moins à être tendance qu'à être intemporelle. Cette collection illustre parfaitement la capacité des marques à mobiliser l'histoire de l'art et les figures artistiques pour produire des récits de marque puissants, où l'objet devient vecteur de mémoire, de goût et de distinction. En somme, l'usage de la figure de Benvenuto Cellini par Rolex ne constitue pas un simple emprunt esthétique ou une coquetterie rétro. Il s'agit d'une véritable stratégie « *d'artification du luxe* », qui conjugue les apports de l'histoire, de l'art et du marketing pour ancrer un produit dans un horizon symbolique fort. Cette démarche illustre comment le luxe contemporain ne se pense plus seulement en termes de matières, de marques ou de performances mais aussi comme un écosystème culturel où l'objet devient porteur d'une écriture historique, d'une valeur narrative et d'une puissance de résonance sociale.

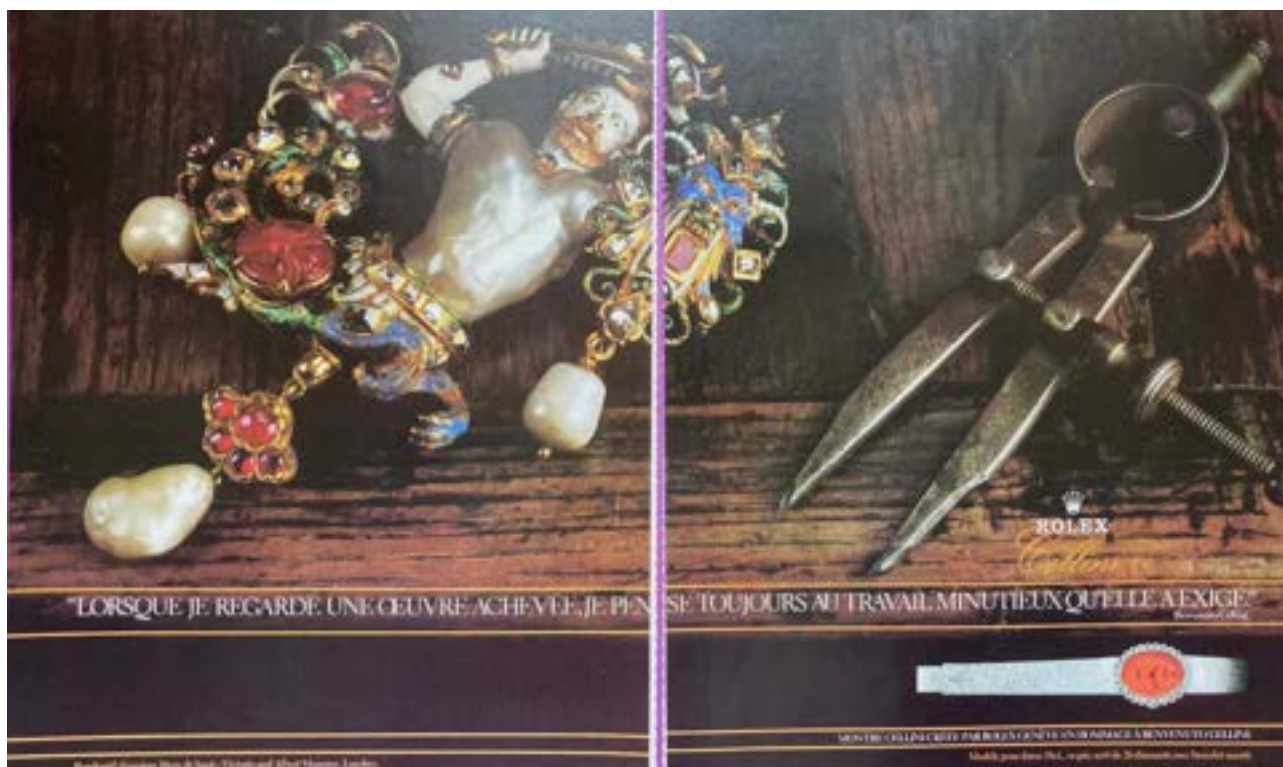


Figure 58 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1979 © Rolex Mag

²³⁶ KAPFERER Jean-Noël, « The artification of luxury : From artisans to artists », In : *Business Horizons*, vol. 57, n° 3, 2014, p.371–380

IT WOULD HAVE BEEN SPECTACULAR. TO HAVE DONE IT
IN MINIATURE IS NOTHING SHORT OF A MIRACLE."

Michelangelo, to Benvenuto Cellini.



ROLEX
Cellini

CELLINI DRESS WATCHES. INSPIRED BY BENVENUTO CELLINI. PERFECTED BY ROLEX OF GENEVA.

Men's model in 18ct. yellow gold with matching bracelet.



Figure 59 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1979, © Hifi-Archiv



Figure 60 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1979, © Ebay

L'ŒUVRE DE BENVENUTO CELLINI



MON CHER BENVENUTO, IL N'EXISTE point d'orfèvre plus grand que vous. Voilà fort longtemps que je le pense." Ainsi s'adressait Michel-Ange à Cellini. Créateur, bijoutier, sculpteur, c'est ce qu'était tout à la fois ce génie exceptionnel de la Renaissance dont les créations en pierres précieuses, or, et argent ont étonné et ravi les ducs et les princes, les papes et les cardinaux. Cellini a porté à la perfection l'art de la gravure, du moulage du métal et du sertissage des pierres précieuses. L'habileté et l'imagination dont il a fait preuve dans la création de ses œuvres ont fait de lui l'un des plus célèbres artistes de son temps.

Par delà les siècles, en hommage à cet homme dont la philosophie s'apparente si étroitement à la nôtre, un seul nom à nos yeux pouvait être donné à nos propres œuvres faites de précision et de raffinement.

La Collection Cellini de Rolex Genève.



Figure 61 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1980 © Rolex Magazine

RENAISSANCE ART, ROLEX CRAFTSMANSHIP



"MY DEAR CELLINI, I HAVE FOR MANY YEARS
recognized in you the best goldsmith we know of."

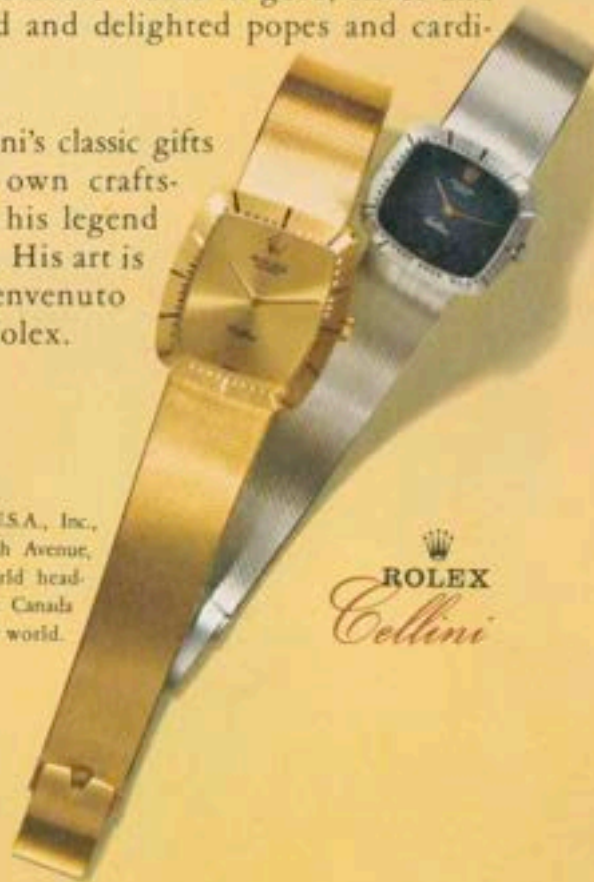
Michelangelo to Benvenuto Cellini

Cellini. A genius of the Renaissance. Sculptor, jeweler,
supreme artist, his innovative works in gold, silver and
precious stones amazed and delighted popes and cardinals,
dukes and kings.



T Rolex, Cellini's classic gifts
inspired our own craftsmen. For us, his legend
is a namesake. His art is
reborn as time in the Benvenuto
Cellini Collection by Rolex.

Write for brochure. Rolex Watch U.S.A., Inc.,
Dept. CR, Rolex Building, 665 Fifth Avenue,
New York, New York 10022. World headquarters in Geneva. Other offices in Canada
and major countries around the world.




ROLEX
Cellini

Figure 62 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1981 © Hifi-Archiv

Renaissance revisited.

Benvenuto Cellini, master goldsmith and sculptor of the Italian Renaissance, inspired today's Rolex creations which bear his name. The Benvenuto Cellini Collection. Handcrafted watches in rare, limited editions. A modern Renaissance in timekeeping, in jewelry, in art. Only at fine Rolex jewelers.

ROLEX
Cellini



The watches from left to right: Ladies' 18kt. white gold surrounded by 22 full-cut diamonds. Men's 18kt. yellow gold with charcoal-striped dial. Ladies' 18kt. yellow gold with matching mesh bracelet.
Write for brochure, Rolex Watch U.S.A., Inc., Dept. C, Rolex Building, 665 Fifth Avenue, New York, New York 10022.
Geneva • Bombay • Brussels • Buenos Aires • Caracas • Cologne • Dublin • Hong Kong • Johannesburg • London • Madrid • Mexico City • Milan • New York • Paris • Sao Paulo • Singapore • Sydney • Tokyo • Canada

Figure 63 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1981 © Hifi-Archiv

© 1982 ROLEX WATCH U.S.A., INC.



GOLD'S FINEST HOURS

THE BENVENUTO CELLINI COLLECTION BY ROLEX

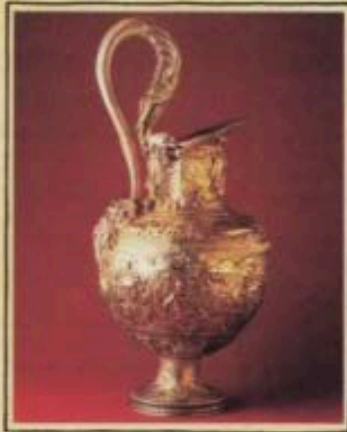
NOBILITY OF DESIGN MERITS A NOBLE METAL. GOLD.
THE CHOICE OF RENAISSANCE MASTER BENVENUTO CELLINI FOR
HIS MOST ACCOMPLISHED ART.
OUR CHOICE FOR A COLLECTION OF TIMEPIECES SCULPTED TO
THE EXACTING STANDARDS OF THE GENIUS THEY HONOR.
CELLINI, BY ROLEX, IN 18 KT WHITE
OR YELLOW GOLD. AS BEFITS
THE LEGACY THEY PRESERVE.


ROLEX
Cellini

WRITE FOR BROCHURE, ROLEX WATCH U.S.A., INC., DEPT. CM, ROLEX BUILDING, 865 FIFTH AVENUE, NEW YORK, N.Y. 10022. WORLD HEADQUARTERS
IN GENEVA. OTHER OFFICES IN CANADA AND MAJOR COUNTRIES AROUND THE WORLD.

Figure 64 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1982 © Hifi-Archiv

THE WORK OF BENVENUTO CELLINI



"BENVENUTO CELLINI IS THE pride of our profession and it is only right that we should take off our hats both to his work and to him." A tribute from Gaio and Raffaello de Moro, Jewellers, to Benvenuto Cellini.

The Renaissance was perhaps the greatest era of craftsmanship, skill and imagination the world has ever seen. And at that time, for an artist to receive such

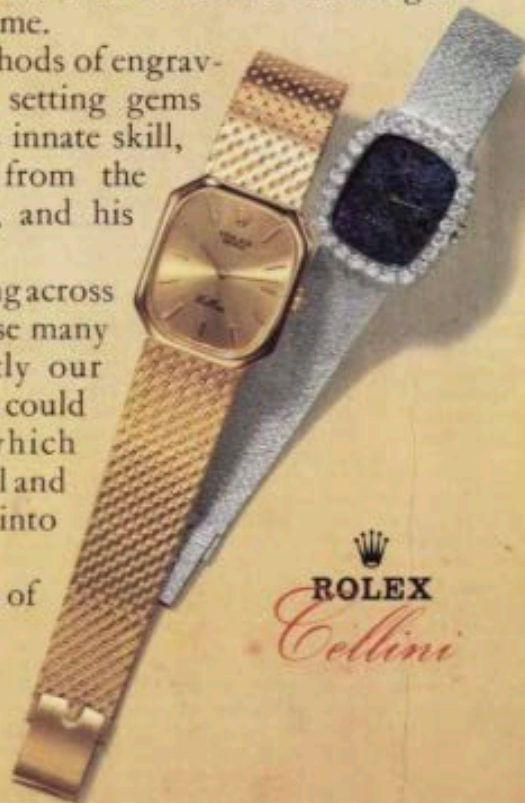
a tribute from his contemporaries was indeed praise of the highest order. Such an artist was Benvenuto Cellini: goldsmith and jeweller supreme.

He perfected new methods of engraving, casting metal and setting gems which, coupled with his innate skill, earned him accolades from the wealthy, the influential, and his fellow craftsmen alike.

At Rolex, in recognising across the centuries a man whose many talents match so exactly our own, it was decided there could only be one name which accurately reflects the skill and attention to detail that go into our own works of art.

The Cellini Collection of watches.

By Rolex of Geneva.




ROLEX
Cellini

*For further information on the complete range of Rolex watches and the address of your Rolex jeweller, write to:
The Rolex Watch Company Limited, 1 Green Street, London W1Y 4JY.*

Figure 65 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1982 © Rolex Magazine

THE GENIUS OF CELLINI



Benvenuto Cellini. Innovator, jeweller, sculptor, author.

AN EXTRAORDINARY GENIUS of the Renaissance whose unique talents in casting gold and silver, setting precious stones, and engraving, amazed and enthralled not only the Dukes and Cardinals, Popes and Kings who commissioned his work, but also his fellow craftsmen. And today, at Rolex, our craftsmen also pay homage to this genius of long ago.

We celebrate his talents and skills in our own works of gold and precious stones.

The Cellini Collection of watches. A tribute to the genius of Benvenuto Cellini.

By Rolex of Geneva.




ROLEX
Cellini

Figure 66 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1984 © Rolex Magazine

DANS LA TRADITION DE CELLINI



Voilà un peu plus de 500 ans, la Renaissance italienne fut le témoin de réalisations artistiques qui étonnèrent le monde. Nombreux furent les artistes qui montrèrent un talent exceptionnel, mais peu accédèrent au génie.

Parmi ces derniers, l'un des plus éminents se consacra à l'orfèvrerie, à la joaillerie et au sertissage des pierres précieuses.

Son nom : Benvenuto Cellini.

Aujourd'hui, nos propres créations, faites d'or et de pierres précieuses, font revivre la tradition de Cellini. Des créations d'une conception unique, soigneusement réalisées à la main, nécessitant des trésors d'habileté et une infinie patience.

La Collection Cellini, ou les riches heures de Rolex de Genève.



Figure 67 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1985 © Rolex Magazine

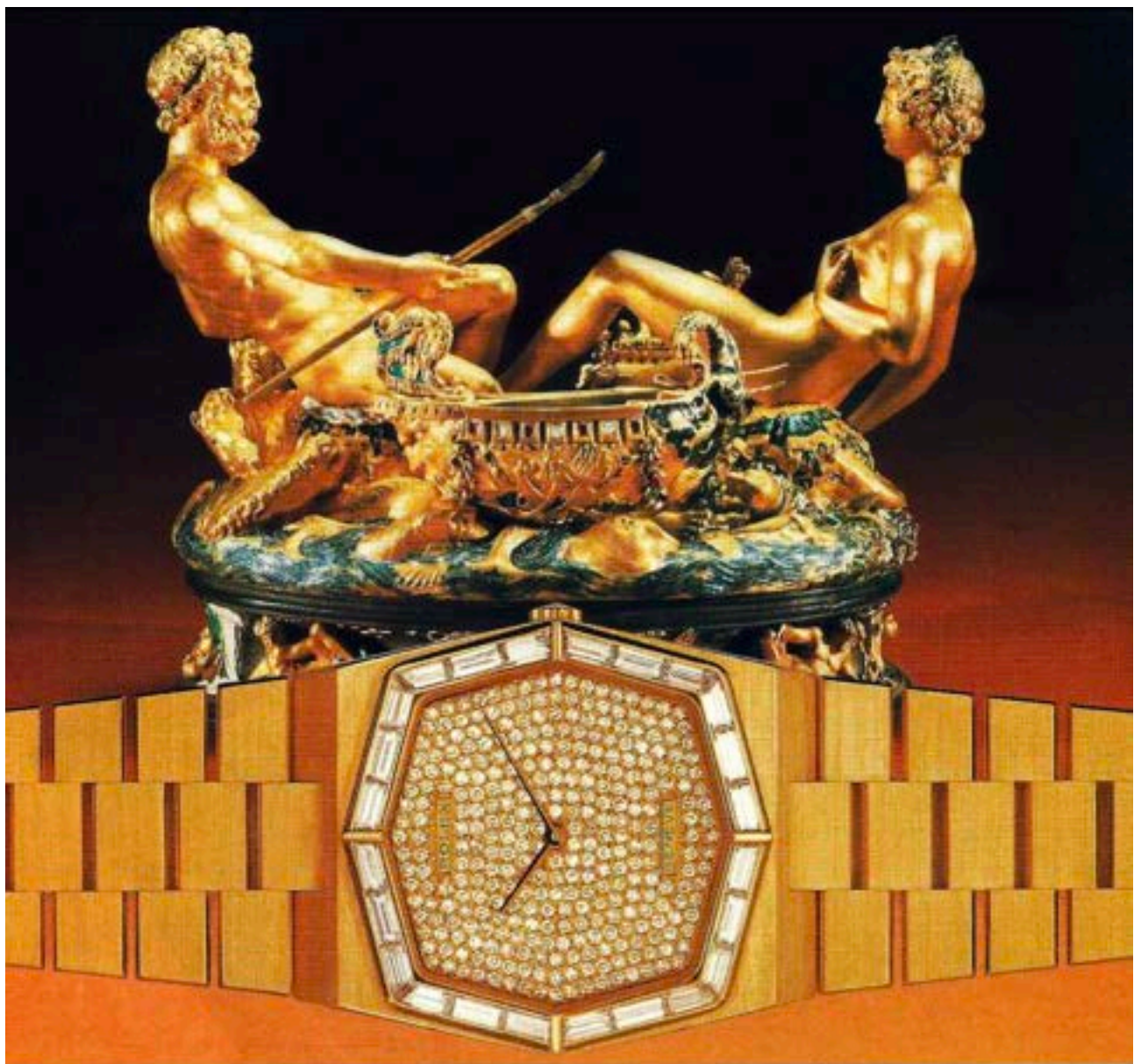
ROLEX
Cellini

THE ITALIAN RENAISSANCE
IS NOW A PERFORMING ART

THE ARTISTIC GENIUS OF THE ITALIAN
RENAISSANCE AND THE FLAWLESS PERFORMANCE
OF ROLEX LIVE FOREVER ON IN TIME. HAND-SCULPTED
18KT. YELLOW GOLD MASTERPIECES BEARING
THE NAME OF BENVENUTO CELLINI.
ONLY AT YOUR OFFICIAL ROLEX JEWELER.

Write for brochure: Rolex Watch U.S.A., Inc., Dept. C25
Rolex Building, 665 Fifth Avenue, New York, NY 10022.
World headquarters in Geneva.
Other offices in Canada and major cities around the world.

Figure 68 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1986 et 1987 © Hifi-Archiv

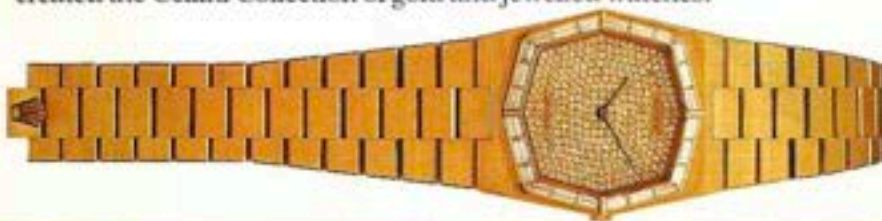


"THE KING GASPED IN AMAZEMENT."

The ultimate goldsmith of the Italian Renaissance, Benvenuto Cellini, perfected new methods of engraving, of casting metal and setting precious stones. His obsession with perfection in every detail both astonished and delighted the kings, princes and Popes who were his patrons.

To reflect that skill and craftsmanship of an uncommon order, Rolex have created the Cellini Collection of gold and jewelled watches.


ROLEX
Cellini



The watch illustrated left is Model 4670, in 18ct. gold and is shown actual size. It is set with 24 baguette diamonds (approx. 3.08ct.) and has a diamond-paved face and 18ct. gold bracelet.

Figure 69 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1986 © Rolex Magazine



**"THE POPE COULD NOT REFRAIN
FROM PRAISING IT GREATLY."**

Benvenuto Cellini was the master goldsmith of the 16th century. He led the Italian Renaissance by perfecting new methods of engraving, of casting metal and setting precious stones. His obsession with perfection in every detail of his work, from a statue to a book, both astonished and delighted the kings, princes and Popes who were his patrons.

To reflect that skill and craftsmanship of an uncommon order, Rolex have created the Cellini Collection of gold and jewelled watches.


ROLEX
Cellini



The watch illustrated left is Model 4324,
in 18 ct. gold, with walnut dial.
It is shown actual size.

Figure 70 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1986 © Rolex Magazine

CELLINI: WHERE TIME IS ART

The new Rolex Benvenuto Cellini Collection of dress watches was inspired by Renaissance sculptor and goldsmith, Benvenuto Cellini. Handcrafted by the master watchmakers of Rolex, the soft silhouette of the case highlights the warm glow of 18 kt. gold. Three elegant bracelet styles, all handmade, accent the pure, simple lines of the thin case. Two bracelets "Damier" on the left and "Milanese" on the right are wrought from 18 kt. gold. The center watch features a deluxe leather strap. Protecting each Rolex movement is a scratch-resistant synthetic sapphire crystal. In three sizes and a choice of dials, the new Rolex Cellini Collection revives the art of the Renaissance.

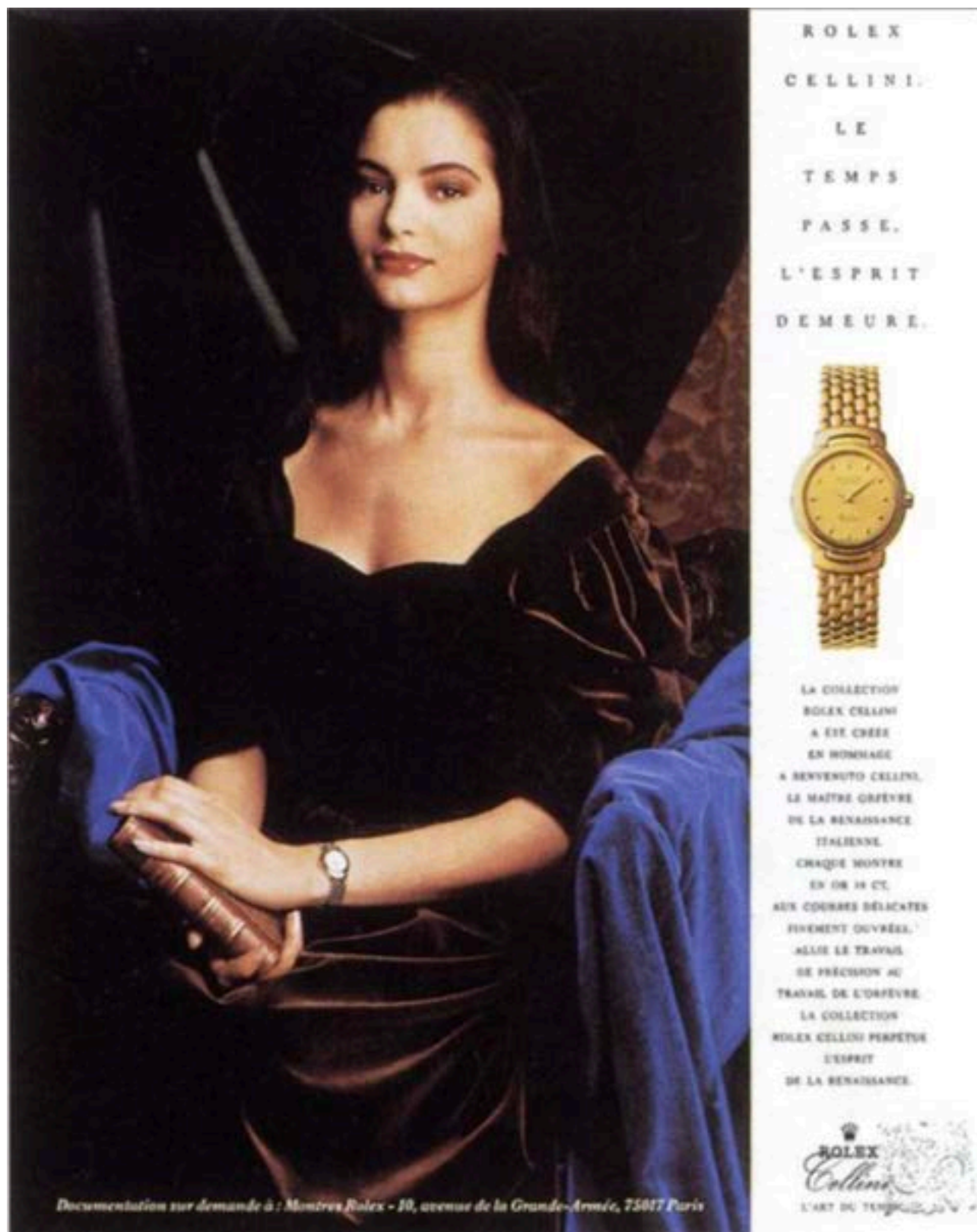
Only at your Official Rolex Jeweler.


ROLEX
Cellini



Write for brochure, Rolex Watch U.S.A., Inc., Rolex Building, 665 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10022
Design Patent Pending. Watches are enlarged to show detail.

Figure 71 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1987 © Hifi-Archiv



ROLEX
CELLINI.
LE
TEMPS
PASSE.
L'ESPRIT
DEMEURE.

LA COLLECTION
ROLEX CELLINI
A ÉTÉ CRÉÉE
EN HOMMAGE
À BENVENUTO CELLINI,
LE MAÎTRE ORFÈVRE
DE LA RENAISSANCE
ITALIENNE.
CHAQUE MONTRE
EN OR 18 CT,
AUX COURRES DÉLICATES
FINEMENT OUVRÉES,
ALLIE LE TRAVAIL
DE PRÉCISION AU
TRAVAIL DE L'ORFÈVRE.
LA COLLECTION
ROLEX CELLINI PERPETUE
L'ESPRIT
DE LA RENAISSANCE.

ROLEX
Cellini
L'ART DU TEMPS

Documentation sur demande à : Montres Rolex - 10, avenue de la Grande-Armée, 75017 Paris

Figure 72 : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1993

© *L'art dans la pub, Catalogue d'Exposition*, Musée de la Publicité, Paris, 2000, Fig.51

IV. D. Cellini à l'épreuve du regard contemporain : une remise en cause de l'héritage

Depuis la fin du XX^{ème} siècle, la figure de Benvenuto Cellini et certaines de ses œuvres emblématiques font l'objet de réappropriations critiques par des artistes contemporains. Ces interventions visuelles interrogeant l'héritage de la Renaissance, en questionnant les mythes ou en inversant les rapports de représentation. À travers l'analyse de l'installation de Pierre Ayot et de la relecture du *Persée tenant la tête de Méduse* par Luciano Garbati, cette sous-partie explore comment Cellini devient une figure exposée au regard contemporain, au croisement des enjeux mémoriels, esthétiques et politiques.

IV. D. 1 - Déconstruire le mythe de Cellini : une mémoire héroïsée mise à l'épreuve

Par son ampleur, sa verticalité symbolique et son langage visuel chargé de références, *Les Grandes aventures de Benvenuto Cellini* de Pierre Ayot opère une déconstruction méthodique du mythe cellinien, en révélant les mécanismes culturels, historiques et esthétiques qui ont contribué à sa fabrication.

Créée en 1989, *Les Grandes aventures de Benvenuto Cellini* de Pierre Ayot est une œuvre monumentale, réalisée en sérigraphie, photographies et acrylique sur contreplaqué. L'installation a intégré les collections du Musée d'art contemporain de Montréal. Sa présence au sein de cette institution, première au Canada entièrement consacrée à l'art contemporain, souligne l'importance de l'œuvre dans le paysage artistique québécois. Elle illustre également la reconnaissance institutionnelle du travail d'Ayot. Pierre Ayot fut, de fait, l'une des figures majeures de la scène artistique québécoise de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Artiste multidisciplinaire, il s'est illustré par une pratique à la croisée de la peinture, de la sculpture, de l'installation, de la gravure et de la photographie, tout en développant une réflexion théorique exigeante sur le statut de l'image, les mécanismes de la représentation et les codes visuels de la culture contemporaine²³⁷. Diplômé de l'École des beaux-arts de Montréal en 1965, il participe dès les années 1960 à l'émergence d'un art québécois critique et conceptuel, engagé dans la déconstruction des modèles dominants et des hiérarchies traditionnelles. En 1966, il fonde l'Atelier Libre 848, un espace de création et de diffusion dédié à la gravure contemporaine, qui deviendra plus tard l'Atelier Graff. Cet atelier collectif constitue un moment fondateur dans l'histoire de l'art contemporain au Québec, en offrant aux jeunes artistes un lieu d'expérimentation et de production autonome, en marge des circuits institutionnels classiques. Parallèlement, Ayot mène une carrière pédagogique importante : il enseigne à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), où il contribue à la formation de plusieurs générations d'artistes et à l'ancrage de l'art conceptuel dans l'enseignement supérieur. Son œuvre s'inscrit dans le sillage du pop art, qu'il revisite avec une distance critique. Ayot puise dans les codes de la culture populaire (objets du quotidien, clichés photographiques, iconographie publicitaire) qu'il détourne à travers des procédés de reproduction mécanique, en particulier la sérigraphie, technique centrale dans son travail. Le collage photographique, la citation visuelle, la répétition sérielle ou encore la manipulation d'échelles sont autant de moyens qu'il mobilise pour interroger les régimes de visibilité, les conventions du regard et les processus de mythification culturelle. Loin d'une simple esthétique de la consommation, Ayot utilise ces outils pour déconstruire les récits dominants et explorer la manière dont les images s'érigent en symboles collectifs. Marqué par une constante volonté

²³⁷ ARBOUR Rose - Marie, *Le monument sans ombre portée, Une aventure de Pierre Ayot*, Editions GRAFF, Montreal, 1993

ALLAIRE Serge, « Pierre Ayot : l'art est un jeu », In : *Vie des Arts*, vol. 45, n° 182, 2001, p.34-37

d'interroger le statut de l'artiste, la mémoire de l'histoire de l'art et les systèmes de légitimation, Pierre Ayot développe une œuvre résolument réflexive. *Les Grandes aventures de Benvenuto Cellini* s'inscrit dans cette logique critique : elle condense son intérêt pour la sérialité, pour les dispositifs de monumentalisation et pour la désacralisation des figures artistiques emblématiques, tout en affirmant une position singulière depuis le Québec, souvent marginalisé dans les récits canoniques de l'art occidental.

Avec ses dimensions monumentales (503 cm de hauteur, 160 cm de largeur et 152,5 cm de profondeur) cette installation s'impose d'emblée par son échelle. Cette verticalité extrême confère à l'œuvre une présence architecturale quasi sculpturale, évoquant à la fois les colonnes triomphales de l'Antiquité, les retables baroques et les monuments commémoratifs. Par sa hauteur, elle force le spectateur à une posture de contemplation ascendante, mimant symboliquement le processus d'élévation du mythe artistique. Cette démesure physique contraste volontairement avec la nature factice des matériaux employés ; sérigraphies, photographies et acrylique sur contreplaqué, soulignant l'écart entre l'illusion de la grandeur et la réalité fragile, presque dérisoire, de sa construction. En jouant sur cette tension entre monumentalité formelle et instabilité matérielle, Ayot interroge la nature même de la postérité artistique et la manière dont les figures historiques sont surélevées, au sens propre comme au figuré, par des récits qui tiennent parfois plus de l'empilement arbitraire que de la vérité historique.



Figure 73 : AYOT Pierre, *Les Grandes aventures de Benvenuto Cellini*, 1989, Sérigraphie, photographies et acrylique sur contreplaqué, 503 × 160 × 152,5 cm, Musée d'Art Contemporain de Montreal
© Succession Pierre Ayot / SOCAN (2022)

L'installation se construit selon une logique verticale, invitant le spectateur à une lecture de bas en haut, à la fois matérielle et symbolique. Dès son socle, l'œuvre signale une instabilité fondamentale : le présentoir qui soutient l'ensemble est visiblement fissuré, comme fragilisé dans sa base même. Il repose sur une pile de livres, éléments sériels qui, loin d'évoquer une fondation solide, soulignent au contraire le caractère construit, voire artificiel, de ce socle mémoriel. À la gauche du présentoir, une plaque sculptée est simplement appuyée contre la structure. Ce motif sculpté se retrouve également, sous forme de photographie sérigraphiée, sur la face latérale et frontale du présentoir, créant un effet de répétition et de mise en abyme. Cette plaque, devenue image, fonctionne comme une trappe métaphorique : une ouverture vers un contenu caché, un coffre-fort de la mémoire. Par ce dispositif, Ayot propose une métaphore visuelle puissante : il « ouvre » symboliquement la structure du mythe cellinien pour en révéler les mécanismes internes, soulignant peut-être que toute élévation artistique repose sur une série de manipulations, d'occultations et de reconstructions. Au-dessus de ce socle troublé s'élève une première pile de livres, dont les titres révèlent la nature du programme critique d'Ayot. *Illusion in Art*, placé à la base, donne le ton : l'ensemble de l'œuvre repose sur la démonstration que l'art, comme la mémoire, est une construction fondée sur l'illusion. Cet effet est d'autant plus renforcé que tous les objets représentés dans l'installation (livres, bustes, flûtes) ne sont pas réels mais réalisés en sérigraphie, photographie ou acrylique sur contreplaqué. On peut également souligner que la trivialité des matériaux tranche avec la préciosité habituellement associée aux œuvres de Cellini. Cette première pile comprend également un ouvrage sur *Pellan* (en référence au peintre québécois Alfred Pellan), *Histoire générale du Canada*, *Le parc Sohmer de Montréal (1889–1919)*, *Refus global : projections libérantes* (rappel du manifeste fondateur de Paul-Émile Borduas en faveur d'un art moderne libéré des contraintes traditionnelles), *Architectures peintes en trompe-l'œil* (ouvrage qui prolonge la réflexion sur la tromperie visuelle), *Magiciens de la terre* (catalogue de l'exposition parisienne de 1989 remettant en question l'hégémonie occidentale en art) et *Art du XX^{ème} siècle*. Cette sélection hétérogène tisse un réseau de références mêlant histoire de l'art, dénonciation de l'illusion artistique, critique post-coloniale et valorisation du patrimoine québécois. Elle marque aussi la volonté d'inscrire la création contemporaine, souvent marginalisée, dans une lignée culturelle aussi légitime que celle des grands maîtres de la Renaissance. La pile est surmontée d'une colonne stylisée, rappelant à la fois l'architecture antique et les monuments religieux. Cette inclusion vise à replacer Cellini dans la solennité de son siècle, celui de la Renaissance, où la monumentalité servait à ériger les figures d'exception en modèles éternels. Mais ici, cette colonne repose non sur la pierre ou le marbre mais sur des livres, soit sur une construction discursive, une accumulation de références modernes et contemporaines ; le livre étant aussi une métaphore de la verticalité discursive. Le mythe est donc maintenu par un ensemble de récits postérieurs, non par son historicité propre. Vient ensuite une deuxième pile de livres, surmontant la colonne : on y trouve notamment trois ouvrages issus de *Documenta 7* (exposition internationale d'art contemporain à Kassel), un ouvrage sur *l'Histoire de l'art* et *Les grands mystères de la Joconde*. Cette présence insistante de l'ouvrage consacré à la *Joconde*, qui revient à deux reprises dans l'œuvre, établit une filiation symbolique avec Léonard de Vinci, modèle suprême de la Renaissance. Cette juxtaposition prépare la scène suivante : le buste de Cellini, reproduction fidèle de celui visible sur le *Ponte Vecchio* à Florence, émerge de cette pile et se trouve pris en étau entre deux éditions des *Mystères de la Joconde*. Ce positionnement est lourd de sens. Il suggère que Cellini, déjà au XVI^{ème} siècle, était écrasé par la stature écrasante de Léonard de Vinci ; que ce soit par son séjour prestigieux en France ou par ses compétences dans les arts et les sciences militaires. Cellini lui-même, dans sa *Vita*, revendique

pourtant une rente équivalente à celle de Léonard sous François Ier et manifeste son admiration pour son compatriote, allant jusqu'à acheter certaines pages de son traité sur la perspective, qu'il juge « brillant » et d'une grande clarté pédagogique. Malgré cette reconnaissance explicite, la postérité a consacré Léonard comme figure tutélaire de la Renaissance, reléguant Cellini à un rôle secondaire. Ayot matérialise ici ce déséquilibre historique et symbolique : l'artiste est écrasé sous le poids de l'histoire, réduit à une figure enchâssée dans un récit qui ne lui appartient plus. La tête du buste de Cellini est à son tour surmontée d'une troisième pile de livres, dont la diversité délibérément déroutante introduit une dimension ironique et critique. On y trouve donc une autre édition des *Mystères de la Joconde*, *Médium Photography*, *Silence*, un ouvrage de San-Antonio, *Nourrir les oiseaux en hiver*, *Borduas*, *Opus 1 et 2* de Woody Allen et *Monsieur, vous oubliez votre cadavre*. Ces titres mêlent art savant, culture populaire, humour noir et références implicites aux contradictions de l'artiste Cellini ; notamment le dernier ouvrage, qui pourrait faire écho à ses nombreux crimes revendiqués dans ses *Mémoires*. Cette juxtaposition d'ouvrages graves et légers, théoriques et triviaux, introduit une instabilité cognitive qui traduit l'effritement du mythe. Enfin, la structure est surmontée d'un chapiteau de colonne, au-dessus duquel reposent deux flûtes traversières. Ces instruments pourraient renvoyer au père de Cellini, musicien à la cour des Médicis, qui souhaitait voir son fils embrasser une carrière musicale. Si telle était l'intention, leur place aurait sans doute été plus logique à la base de l'œuvre, en écho à l'enfance de l'artiste. Placées au sommet, ces flûtes pourraient plutôt évoquer l'opéra *Benvenuto Cellini* de Berlioz, qui participa, au XIX^{ème} siècle, à la redécouverte romantique de sa figure. Dominant l'ensemble, elles symboliseraient ainsi l'apogée de la postérité cellinienne à travers cette œuvre lyrique : point culminant d'un mythe reconstruit, embelli, voire largement façonné par les récits ultérieurs. La composition globale de l'installation est volontairement instable : les livres sont empilés sans ordre, les volumes décalés, les structures déséquilibrées. Le monument menace l'effondrement à tout instant, comme si l'édifice symbolique de Cellini ne tenait que par des artifices. Cette artificialité revendiquée met en lumière la thèse centrale de l'œuvre : le mythe de l'artiste n'est qu'apparence, fabrication, construction rétrospective. En intégrant à sa structure des ouvrages fondamentaux de l'art contemporain, tout en juxtaposant des références à la Renaissance, Ayot articule une critique des hiérarchies mémorielles dans l'histoire de l'art. Il défend l'idée que l'art contemporain (notamment québécois) peut et doit, être considéré au même titre que l'art de la Renaissance, tout en révélant les failles, les incohérences et les illusions de certains récits hégémoniques. À ce titre, *Les Grandes aventures de Benvenuto Cellini* constitue un véritable manifeste visuel : un plaidoyer pour la reconnaissance de l'art contemporain, une mise en valeur de l'héritage canadien et une dénonciation des mécanismes de canonisation qui transforment les artistes en monuments, souvent au prix de leur complexité réelle. Cette installation peut être perçue comme un questionnement sur la manière dont les figures historiques sont mythifiées. Ayot semble inviter le spectateur à réfléchir sur la construction de la mémoire artistique et sur la manière dont les récits du passé sont réinterprétés à travers le prisme contemporain.

IV. D. 2 - Renverser un modèle pour repenser le récit mythologique : la *Méduse* de Garbati face au *Persée* de Cellini



Figure 74 : GARBATI Luciano, *Medusa with the Head of Perseus*, 2008, 2,5m, bronze, installée 13 octobre 2020, Collect Pond Park, Centre Street, Manhattan, New-York © *New-York Times*

La sculpture *Medusa With the Head of Perseus* de Luciano Garbati s'inscrit dans une double dynamique : une réappropriation contemporaine du mythe ancien à travers une figure féminine réhabilitée et une interrogation critique des représentations historiques du pouvoir et de la violence. Par son geste de retournement visuel et narratif, l'œuvre propose une lecture inversée de la statuaire classique et interroge à la fois la construction des récits héroïques et la manière dont ils ont façonné l'imaginaire collectif, en particulier autour de figures comme celle de Cellini.

La sculpture *Medusa with the Head of Perseus*, réalisée en 2008 par l'artiste italo-argentin Luciano Garbati, voit le jour dans l'atelier de l'artiste à Buenos Aires. Conçue en réponse explicite à la célèbre œuvre de Benvenuto Cellini (*Persée tenant la tête de Méduse*, 1554), cette statue de plus de deux mètres de haut en résine (avant sa fonte en bronze ultérieure) inverse radicalement la structure narrative du mythe. Garbati y représente Méduse debout, nue, le regard fixe, tenant dans sa main droite la tête tranchée de *Persée* et dans l'autre une épée. Contrairement à la posture triomphante de *Persée* chez Cellini, Méduse n'adopte ici ni expression victorieuse ni geste vengeur : son attitude, sobre et frontale, suggère davantage la gravité que la jubilation, comme si l'acte accompli relevait d'une nécessité défensive plutôt que d'un exploit héroïque. À sa création, l'œuvre n'attire que peu d'attention médiatique ou critique. Elle est exposée localement en Argentine mais reste en marge des grands circuits de diffusion artistique. Cette relative invisibilité s'explique en partie par la position de Garbati, alors peu connu. Les motivations ayant conduit Luciano Garbati à concevoir *Medusa with the Head of Perseus* trouvent leur origine dans une expérience esthétique fondatrice liée à son enfance. Ayant grandi dans une ville proche de Florence, l'artiste fut très tôt exposé à la sculpture de Benvenuto Cellini, *Persée tenant la tête de Méduse*, installée sous la *Loggia dei Lanzi*. Cette œuvre majeure de la statuaire renaissance a durablement marqué son imaginaire visuel et artistique. Confronté depuis toujours à cette représentation héroïque et violente du mythe, il s'est interrogé, dans une démarche purement plastique, sur la possibilité d'un renversement de perspective. Pourquoi, se demande-t-il, Méduse est-elle toujours figurée comme un monstre à abattre ? Et à quoi ressemblerait, pour une fois, sa victoire à elle et non celle du héros masculin ?²³⁸ Ce questionnement formel a conduit Garbati à s'attacher à la figure de Méduse, non comme créature terrifiante mais comme sujet tragique, porteur d'une résistance. Il confie avoir été frappé par l'asymétrie des représentations mythologiques : « *Je pensais à Persée, cet homme équipé de tous ses artefacts, allant là-bas pour remporter sa victoire. Cette différence entre une victoire masculine et une victoire féminine, c'est ce qui a été central dans mon travail.* »²³⁹ Là où *Persée* expose ostensiblement la tête de son ennemie comme trophée de conquête, la Méduse de Garbati est animée d'une détermination grave : « *Elle a fait ce qu'elle devait faire parce qu'elle se défendait. C'est un moment assez tragique.* »²⁴⁰ Loin d'être conçue initialement comme une œuvre à portée politique, cette sculpture s'inscrit donc dans une volonté de relecture symbolique, guidée par un souci d'équité narrative et d'exploration esthétique. Ce mythe, tel que nous le connaissons, trouve ses origines dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la légende de Méduse est rapportée sous une forme tragique et singulière, bien différente des versions archaïques. Méduse y est décrite comme une jeune femme d'une grande beauté, admirée notamment pour sa chevelure exceptionnelle. C'est cette beauté qui attire l'attention de Poséidon, le dieu de la mer, qui la viole dans le

²³⁸ GRIFFIN Annaliese, « The story behind the Medusa statue that has become the perfect avatar for women's rage », *Quartz*, 3 octobre 2018

²³⁹ *ibidem*

²⁴⁰ *ibidem*

temple d'Athéna, déesse de la sagesse et de la guerre. Offensée par cet acte sacrilège commis dans son sanctuaire, Athéna ne punit pas le dieu responsable mais s'en prend à Méduse, profanatrice involontaire. En guise de châtement, elle transforme la jeune femme : ses cheveux sont changés en serpents vivants et son regard devient si terrible qu'il pétrifie quiconque le croise. Méduse devient alors une figure monstrueuse, exilée et redoutée. Dans la mythologie grecque, la mise à mort de Méduse par *Persée* constitue l'un des épisodes les plus emblématiques du cycle héroïque antique. Conscient du danger que représente le regard de Méduse, capable de pétrifier quiconque la fixe, *Persée* reçoit l'aide des dieux pour accomplir sa mission. Athéna lui confie un bouclier poli comme un miroir, lui permettant d'approcher sa cible sans la regarder directement. Hermès lui remet une épée incurvée, spécialement conçue pour trancher la tête de la Gorgone. Les nymphes (ou, selon d'autres versions, les Grées) lui offrent des sandales ailées, une besace magique pour transporter la tête coupée, ainsi qu'un casque d'invisibilité, appartenant à Hadès. Grâce à ces attributs, *Persée* parvient jusqu'au repaire des Gorgones, situé aux confins du monde. Il les trouve endormies et, avançant à reculons en se guidant par le reflet de son bouclier, il s'approche de Méduse sans croiser son regard. Il lui tranche alors la tête d'un seul coup. À l'instant de sa décapitation, deux créatures surgissent de son corps : le cheval ailé Pégase et le géant Chrysaor, nés de l'union de Méduse avec Poséidon. *Persée* place ensuite la tête dans la besace magique, car même morte, celle-ci conserve son pouvoir pétrifiant. Elle devient pour lui une arme redoutable qu'il utilisera pour se défendre à plusieurs reprises. À son retour, il remettra finalement la tête à Athéna, qui l'intégrera à son égide, conférant à son bouclier une puissance terrifiante. Ce récit, marqué par la ruse, l'assistance divine et l'inversion des regards, métamorphose Méduse de créature maléfique en objet magique, réduit à sa fonction de repoussoir dans l'arsenal d'un héros et d'une déesse.

La sculpture *Medusa With the Head of Perseus* de Luciano Garbati a été installée le 13 octobre 2020 dans le *Collect Pond Park*, situé sur *Centre Street* à Manhattan, dans le cadre du programme municipal « *Art in the Parks* » de New-York ²⁴¹. Cette initiative, mise en place par le *Department of Parks and Recreation*, vise à intégrer l'art contemporain dans l'espace public urbain. Le choix de l'emplacement n'est pas anodin : la sculpture fait face au *New York County Criminal Court*, le tribunal pénal de Manhattan, où s'est déroulé notamment le procès très médiatisé d'Harvey Weinstein. Cette proximité confère à l'œuvre une dimension symbolique forte, la transformant en un emblème du mouvement *#MeToo* et en une critique des récits historiques qui ont souvent blâmé les victimes plutôt que les agresseurs. Luciano Garbati reconnaît que son œuvre a été largement réappropriée par le public, en particulier par des femmes, indépendamment de son intention initiale. Il affirme que la sculpture « *vit désormais sa propre vie* » ²⁴², échappant en partie à son créateur. S'il se montre satisfait que certaines la perçoivent comme une image libératrice, voire cathartique (représentant une femme victorieuse et puissante face à un homme), il précise que cette lecture n'était pas présente dans sa démarche au moment de la conception. L'œuvre a donc acquis, *a posteriori*, une portée féministe qui dépasse le cadre de son projet initial. De manière générale, Méduse est progressivement devenue un symbole féministe en raison de la puissance évocatrice de son histoire. Longtemps reléguée au rôle de monstre terrifiant dans la tradition iconographique et mythologique, elle incarne en réalité une figure tragique, victime d'un viol commis par Poséidon dans le temple d'Athéna, puis injustement punie par la déesse. Cette double peine, l'agression et la métamorphose en créature repoussante, a été relue par de

²⁴¹ DI LISCIA Valentina, « In New York City, a Public Statue Reimagines the Myth of Medusa », *Hyperallergic*, 12 octobre 2020

²⁴² JACOBS Julia, « How a Medusa Sculpture From a Decade Ago Became #MeToo Art », *The New York Times*, 13 octobre 2020

nombreuses penseuses féministes comme une allégorie de la violence patriarcale et de l'inversion des responsabilités dans les récits de domination ²⁴³. Ainsi réinterprétée, la figure de Méduse ne suscite plus seulement la peur mais devient le visage d'une rage légitime, d'une résistance contre l'injustice et d'un pouvoir féminin réapproprié. À travers elle, s'expriment aujourd'hui les luttes pour la reconnaissance des violences faites aux femmes et la dénonciation des systèmes qui perpétuent leur invisibilisation ou leur culpabilisation. La statue *Medusa With the Head of Perseus* de Luciano Garbati, bien qu'érigée en symbole féministe par une partie du public, a également été l'objet de vives critiques ²⁴⁴. Celles-ci se fondent sur plusieurs éléments. D'abord, l'auteur de l'œuvre est un homme et sa démarche initiale n'était pas militante. Cette absence d'intention féministe explicite soulève des interrogations sur la légitimité d'une telle œuvre à incarner les combats portés par les femmes. Néanmoins, certaines figures du monde artistique, comme la photographe américaine Bek Andersen, fondatrice du collectif *MWTH* (*Medusa With The Head*, prononcé « myth »), estiment que le regard masculin peut et doit jouer un rôle dans le cadre du mouvement *MeToo*, précisément parce qu'il est nécessaire que les hommes s'impliquent dans la remise en question des rapports de domination ²⁴⁵. Garbati lui-même reconnaît que la réception de son œuvre et le contexte du mouvement *MeToo* lui ont permis de comprendre qu'il était, à son insu, façonné par les structures patriarcales ²⁴⁶. Par ailleurs, la représentation choisie, Méduse brandissant la tête de Persée, a été critiquée pour son symbolisme ambigu. Nombreuses sont celles qui soulignent qu'une véritable réappropriation du mythe aurait peut-être exigé que Méduse tienne non la tête de son bourreau exécutant mais celle de son violeur, Poséidon ²⁴⁷. Ce décalage est perçu comme une dépolitisation du geste vengeur, au détriment d'une lecture plus directe du traumatisme initial. Enfin, l'esthétique corporelle de la statue fait l'objet de remarques récurrentes. Le corps de Méduse, sans pilosité, mince, symétrique, semble davantage refléter les canons esthétiques contemporains que les formes puissantes et incarnées des représentations féminines de la Renaissance. Certaines y voient le signe d'une méconnaissance du corps féminin réel et surtout une forme de contrôle visuel masculin sur le corps des femmes. La nudité intégrale, avec des détails jugés sexualisés, notamment au niveau des seins et du sexe, est également critiquée, en particulier si l'on considère que Méduse est, dans la tradition mythologique, une victime de viol ²⁴⁸. Le contraste entre cette nudité idéalisée et la gravité de son histoire fait ainsi apparaître une tension entre la puissance symbolique revendiquée et la représentation formelle de l'œuvre.

²⁴³ Sur les réseaux sociaux, Méduse est aujourd'hui devenue un symbole féministe et une figure associée aux femmes victimes de violences sexuelles. Plusieurs ouvrages ont contribué à renverser son image traditionnelle de monstre en celle d'une femme puissante. Parmi eux, *L'Œil de la Gorgone. 22 figures mythologiques sous un regard féministe* de Noémie Fachan (Leduc Graphie, 2023), qui alimente également le compte Instagram @maedusa_gorgon, engagé dans la défense des personnes victimes de discriminations sexistes, LGBTphobes ou liées à l'idéologie viriliste.

²⁴⁴ DI LISCIA Valentina, *op. cit.*

²⁴⁵ *ibidem*

²⁴⁶ JACOBS Julia, *op. cit.*

²⁴⁷ On pense en particulier à l'œuvre d'Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holopherne* (huile sur toile, 1612-1614, musée de Capodimonte à Naples) représentant l'héroïne biblique tuant son violeur. Gentileschi choisit de peindre cette scène à la suite du procès de son agresseur, Agostino Tassi, son maître en perspective, condamné à un an de prison pour viol. Le procès, d'une extrême violence psychologique, contraignit la jeune Artemisia, alors âgée de dix-huit ans, à subir la torture pour prouver la véracité de ses accusations. Dans cette toile, Judith incarne à la fois un double d'Artemisia elle-même et une allégorie de la justice, tandis qu'Holopherne emprunte les traits de Tassi, conférant à l'œuvre une charge cathartique et réparatrice. Voir BORSALI Meriem, « GENTILESCHI / Judith décapitant Holopherne : la revanche d'un corps souillé », notice en ligne, site Sorbonne Nouvelle, en ligne : <https://www.sorbonne-nouvelle.fr/gentileschi-judith-decapitant-holopherne-la-revanche-d-un-corps-souille-meriem-borsali--742018.kjsp?RH=1378983255357> (consulté en juin 2025) ; BINDÉ Joséphine, « «Judith décapitant Holopherne» d'Artemisia Gentileschi : la sanglante revanche d'une femme », BeauxArts.com, 20 mars 2020, en ligne : <https://www.beauxarts.com/grand-format/judith-decapitant-holopherne-dartemisia-gentileschi-la-sanglante-revanche-dune-femme/> (consulté en juin 2025)

²⁴⁸ DI LISCIA Valentina, *op. cit.*

Néanmoins, un élément demeure curieusement absent des débats suscités par la sculpture de Luciano Garbati : la figure de Benvenuto Cellini lui-même, dont l'œuvre de Garbati constitue pourtant une inversion symbolique explicite, n'a fait l'objet d'aucune mise en question dans l'espace public. Or, si l'artiste florentin est largement célébré pour la virtuosité de son œuvre, ses écrits, notamment sa *Vita*, livrent le portrait sans détour d'un homme profondément violent et misogyne. Il y raconte, avec un détachement glaçant, plusieurs épisodes d'agressions physiques et psychologiques à l'encontre de jeunes femmes de son entourage, notamment Catherine et Jeanne, qu'il bat, humilie et utilise à sa convenance voire dont il abuse sexuellement²⁴⁹. Ces récits, rapportés sans repentance, illustrent une conception foncièrement patriarcale et dominatrice des rapports entre les sexes. Que la statue de Garbati, conçue pour renverser un récit classique de triomphe masculin, s'appuie sur une figure aussi problématique sans que cela ne suscite de réflexion critique sur la place publique de Cellini aujourd'hui, interroge profondément. Cette absence de remise en cause révèle les angles morts persistants dans notre traitement mémoriel des figures historiques, en particulier lorsqu'elles sont auréolées de prestige artistique.



Figure 75 : Luciano Garbati's sculpture *Medusa With The Head of Perseus* directly responds to Benvenuto Cellini's *Perseus* In : Helen Stoilas, 13 October 2020, *The Art Newspaper*

²⁴⁹ Voir TREGOUËT Marianne, *op. cit.*

Conclusion du chapitre IV

L'étude des formes contemporaines de présence de Benvenuto Cellini dans l'espace public met en évidence la richesse, la complexité et la plasticité de sa mémoire. Depuis le XIX^{ème} siècle, l'artiste de la Renaissance ne cesse d'être convoqué, reconfiguré ou mis en scène à travers des supports, des dispositifs et des régimes de visibilité extrêmement divers. À travers ces appropriations successives, la figure de Cellini devient non seulement un objet de célébration mais aussi un vecteur d'idéologies, de récits historiques et de constructions identitaires en perpétuelle évolution. Les monuments florentins érigés en son honneur ; la statue intégrée en 1845 au cycle des *Uomini illustri toscani* sur la place des Offices, puis le buste-fontaine du *Ponte Vecchio* inauguré en 1901, participent à un processus de monumentalisation civique caractéristique de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Ils font de Cellini une figure tutélaire de l'histoire artistique de Florence, intégrée à une mémoire publique façonnée par les institutions et l'urbanisme. Cette célébration s'appuie sur une double lecture : d'un côté, l'exaltation d'un artisan d'exception au service de la grandeur toscane ; de l'autre, l'ancrage symbolique d'une tradition artistique au cœur même de la cité. Ce même mouvement de patrimonialisation s'observe dans le devenir muséal de deux œuvres majeures : la *Salière de François Ier*, conservée au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne et la *Nymphe de Fontainebleau*, exposée au musée du Louvre. Ces objets d'art, initialement conçus dans un cadre de cour, ont connu des parcours complexes de circulation, de réaffectation et de mise en valeur. Leur intégration dans les collections publiques, rendue possible par des opérations successives de transfert, de restauration et de documentation, révèle combien la mémoire de Cellini passe aussi par les institutions muséales, qui réécrivent les usages et les significations de ses œuvres en fonction de nouvelles logiques culturelles et nationales. En parallèle de ces formes de reconnaissance institutionnelle, la figure de Cellini connaît une diffusion plus large dans la culture visuelle moderne, à travers des objets de consommation qui lui confèrent une visibilité nouvelle. Les chromolithographies éducatives éditées par la société Liebig le présentent comme une figure exemplaire du savoir-faire artistique, insérée dans une logique encyclopédique et pédagogique. Plus tard, la collection horlogère Cellini lancée par Rolex réinvestit son nom dans une stratégie « *d'artification* » du luxe, où l'artiste devient une référence abstraite, mobilisée pour incarner la précision, l'élégance et la tradition. Ces deux exemples illustrent une autre forme de patrimonialisation : plus diffuse, plus commerciale mais non moins significative dans sa capacité à inscrire Cellini dans l'imaginaire collectif contemporain. Enfin, la mémoire de Cellini se voit réinterrogée dans le champ de la création contemporaine, à travers des démarches critiques qui en contestent les représentations traditionnelles. L'installation de Pierre Ayot, qui met en exergue la construction du mythe cellinien et la sculpture inversée de Luciano Garbati, *Medusa with the Head of Perseus*, proposent toutes deux une relecture symbolique de l'œuvre de l'orfèvre, à la lumière des débats actuels sur le genre, la violence et la mémoire. Ces œuvres déplacent le regard porté sur Cellini, en faisant de son legs artistique un terrain d'interrogation, voire de confrontation ; instrumentalisant sa figure. Elles soulignent combien l'héritage de la Renaissance peut devenir un objet de débat, de réappropriation critique et de subversion iconographique. À travers ces exemples variés se dessine une mémoire qui fait du florentin une figure à la fois célébrée, diffusée et instrumentalisée. Sa postérité ne relève pas d'un consensus figé mais d'un processus dynamique, où chaque époque reconfigure sa signification en fonction de ses propres enjeux. Entre continuité patrimoniale et mutations symboliques, Cellini apparaît ainsi comme un acteur posthume de l'histoire culturelle moderne, dont l'empreinte se joue autant dans la pierre que dans le regard que l'on porte sur lui, encore aujourd'hui.

CONCLUSION

Depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, la figure de Benvenuto Cellini fait l'objet d'un réinvestissement continu, traversant les siècles sans véritable discontinuité. Ce phénomène de réactivation, que l'on observe dans des champs variés, tels que la littérature, les arts plastiques, l'opéra, l'histoire de l'art, le cinéma ou la publicité, révèle la remarquable plasticité d'un personnage tour à tour interprété, idéalisé, travesti ou instrumentalisé selon les besoins culturels, esthétiques ou idéologiques de chaque époque. Certes, les interprétations divergent et les facettes de l'homme-artiste mises en valeur varient selon les contextes. Mais, d'une manière quasi systématique, chaque relecture semble en appeler une autre, dans un processus d'amplification où l'image de Cellini se transforme par strates successives. À la manière d'une structure en escalier, chaque étape culturelle s'élève sur les fondations posées par les précédentes, tout en reconfigurant les contours du mythe.

L'ensemble des sphères culturelles s'est emparé de cette figure aux contours malléables : tantôt artiste libre, tantôt séducteur flamboyant, aventurier marginal, orfèvre virtuose au service des puissants, sculpteur inspiré ou encore autobiographe rétif à toute norme. Ces représentations valorisantes, flatteuses et héroïsantes, sont celles qui ont été le plus largement relayées, amplifiées ou stylisées au fil des siècles. En revanche, les dimensions plus ambivalentes, controversées ou obscures de sa personnalité ont été systématiquement évacuées ou neutralisées. Ainsi, l'hypothèse de son homosexualité, bien que suggérée dans certains passages de la *Vita* et abordée par quelques critiques, demeure marginale dans les lectures postérieures. Au XIX^{ème} siècle, les rares évocations de cette orientation sexuelle sont en effet réduites à des interprétations médicalisantes, envisagées sous l'angle de la pathologie. Il faut attendre le regard singulier de Giacomo Battiato, en 1990, pour que cette dimension soit pleinement assumée comme constitutive de sa sensibilité artistique : non comme un stigmat, mais comme un trait fondamental d'une vision créatrice affranchie des apparences et des normes de genre, dans une démarche revendiquée de réhabilitation poétique. De façon comparable, la violence revendiquée par Cellini dans ses écrits est le plus souvent édulcorée par un traitement ironique, requalifiée en expression de tempérament ou esthétisée comme attribut romanesque de l'artiste hors norme. Rares sont les lectures qui interrogent frontalement la brutalité réelle de ses comportements. Ainsi, ses relations avec les femmes, et plus particulièrement avec ses modèles, sont non seulement largement passées sous silence, mais parfois même entièrement réécrites. La violence ou la domination qu'il exerce dans ses propres récits se trouve gommée au profit d'une image séduisante : Cellini devient un amoureux passionné, un Casanova flamboyant, voire un homme au cœur tendre, conforme aux archétypes romantiques et à une vision idéalisée de l'artiste. Or ces relations sont fréquemment marquées par une domination physique et symbolique, voire par des formes explicites de violence sexuelle. À ce jour, ces aspects profondément misogynes n'ont fait l'objet d'aucune analyse approfondie dans les relectures postérieures, comme si la construction du mythe nécessitait d'en effacer les dissonances les plus dérangeantes.

Si ces zones d'ombre sont si peu explorées par les siècles qui réinterprètent Cellini, c'est qu'elles entrent en contradiction avec la fonction symbolique que sa figure est appelée à remplir. Car Cellini ne devient pas seulement un personnage, il devient un outil, un nom propre chargé d'une valeur patrimoniale, nationale, artistique ou idéologique. Au XIX^{ème} siècle notamment, il est récupéré par l'histoire de l'art en pleine institutionnalisation, comme incarnation d'une excellence artisanale désormais élevée au rang d'art majeur. Il devient aussi le double rêvé de l'artiste romantique, libre, inspiré, en rupture avec l'ordre établi. Il est mobilisé tantôt par une Italie en construction, soucieuse de se doter de figures de prestige illustrant la grandeur de son passé, tantôt par une France désireuse de célébrer son rôle de mécène et de terre d'accueil pour les artistes européens. Sa figure se prête ainsi à une pluralité d'usages : justification d'un héritage, miroir d'une sensibilité moderne, figure de ralliement pour une histoire nationale en quête de légitimation symbolique ou encore emblème d'un savoir-faire exceptionnel. Cellini continue ainsi de vivre à travers sa postérité, mais cette postérité se sert de lui autant qu'elle le célèbre. Le mythe fonctionne précisément parce qu'il est malléable, adaptable, exportable. Et pour que le mythe fonctionne, il faut le rendre conforme aux attentes de chaque époque : on amplifie certains traits, on en gomme d'autres, on sélectionne, on reformule, on idéalise. L'image qui émerge de ce processus n'est jamais neutre. Elle est construite, orientée, fonctionnelle. Elle sert à valoriser une idée de l'art, à soutenir une histoire nationale, à promouvoir un modèle de création ou à légitimer un héritage. En cela, la figure de Cellini n'est pas seulement réinterprétée. Elle est, au sens fort du terme, utilisée. Et c'est précisément cette instrumentalisation constante, à travers plus de trois siècles, qui fait de Cellini un mythe vivant, sans cesse recomposé, au croisement de l'histoire, de l'art et de l'imaginaire collectif.

SOURCES

Le corpus retenu ne prétend pas à l'exhaustivité, tant la postérité de Benvenuto Cellini s'est déployée dans des contextes culturels, artistiques et historiographiques diversifiés, du XVIII^{ème} siècle à nos jours. Il vise toutefois à rassembler un ensemble représentatif d'œuvres ayant marqué de manière décisive la construction et la diffusion du mythe cellinien. Qu'il s'agisse de textes scientifiques, littéraires et poétiques, d'œuvres picturales, de créations musicales, de productions cinématographiques, de création théâtrale, de formes patrimoniales, muséales et publicitaires ou d'installations contemporaines, ces sources constituent autant de jalons essentiels dans la réinvention continue de la figure de Cellini. Leur influence sur l'imaginaire collectif, leur fortune critique ou leur inscription dans des dispositifs de valorisation institutionnelle justifient leur sélection.

I. Oeuvres de Cellini et traductions

BEAUFRETON Maurice, *Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, 2 vol., Paris, Julliard, 1965

BLAMOUTIER Nadine (traduction et notes), sous la dir. d'André Chastel, *La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, Paris, Éditions Scala, 1986 et 1992, puis Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé », Paris, 2009

CELLINI Benvenuto, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, coll. « Beaux-Arts Histoire », Paris, 1992 puis 2016

COCCHI Antonio (éd.), *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta, nella quale molte curiose particolarità si taccano appartenenti alle arti ed all'Istoria del suo tempo, tratta da un ottimo manoscritto, e dedicata all'eccellenza di Milord Riccardo Boyle*, Cologne (en réalité Naples), 1728

FARJASSE Denis - Dominique, *Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, Paris, 1833

GOETHE Johann Wolfgang von, « Benvenuto Cellini, Eine Geschichte des XVI. Jahrhunderts, nach dem Italienischen », parue initialement dans *Die Horen*, 1796–1797, puis publiée à Tübingen, 1803, 2 volumes, rééd. in *Sämtliche Werke*, Munich, George Müller Verlag, 1911

LAMARTINE Alphonse de, *Vie de Benvenuto Cellini, suivie de son testament et d'extraits de ses œuvres*, Paris, M. Lévy frères, 1866

LECLANCHÉ Léopold (traduction), *Œuvres complètes de Benvenuto Cellini*, Paris, Garnier, 1843

NUGENT Thomas (traduction), *The Life of Benvenuto Cellini*, 2 vols., Londres, T. Davies, 1771

SAINT-MARCEL M.T. de, *Mémoires de Benvenuto Cellini, Orfèvre et sculpteur florentin, écrits par lui-même, où se trouvent beaucoup d'anecdotes curieuses, touchants l'histoire et les arts*, Paris, Le Normant, 1822

II. Sources scientifiques du XIXème siècle

COURBON Paul, *Étude psychiatrique sur Benvenuto Cellini*, Paris, A. Malouine, 1906

DIMIER Louis, « Le séjour de Benvenuto Cellini en France », *In : Revue de l'art ancien et moderne*, tome 16, Paris, 1904, p.241-253

MOLINIER Émile, *Benvenuto Cellini*, Paris, Hachette livre, Maurepas, 1894

PLON Eugène, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur : étude historique d'après les documents originaux*, Paris, E. Plon et Cie, 1883

III. Représentations romantiques (œuvres picturales)

Auteur non identifié, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini à Fontainebleau (Franz I. von Frankreich im Atelier Benvenuto Cellini in Fontainebleau)*, huile sur bois, vers XIXème siècle, 27 × 41 cm.
Localisation actuelle non précisée

BREMOND Jean-François, *François Ier et la duchesse d'Étampes dans l'atelier de Benvenuto Cellini*, entre 1822 et 1868, huile sur toile, Musée d'Art et d'Histoire, Narbonne

CASSIOLI Amos, *Benvenuto Cellini*, 1850, huile sur toile, 75 x 100 cm, Musée National du Palazzo Pitti, Galerie d'Art Moderne, Florence

CATTERMOLE George, *Cellini et les voleurs (Cellini and the Robbers)*, entre 1825 et 1868, aquarelle et encre sur papier, Victoria and Albert Museum, Londres

COMTE Pierre-Charles, *François Ier et la duchesse d'Étampes visitant l'atelier de Benvenuto Cellini*, 1857, gravure, exposée au Salon de 1857, n° 581. Localisation actuelle inconnue

FRAGONARD Alexandre-Évariste, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini*, entre 1820 et 1830, huile sur toile, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal

GRISÉE Louis-Joseph, *François Ier visite Benvenuto Cellini au château de Nesle*, 1845, huile sur toile, 60,4 x 73,7 cm, présentée au Salon de 1845, n° 765. Localisation actuelle : inconnue (anciennement à New York ou Londres)

HART Solomon Alexander, *Benvenuto Cellini donnant des instructions à son assistant*, Bernardino Manellini, 1851. Photographie d'après l'œuvre originale par Caldesi & Montecchi, tirage sur papier albuminé, 24,3 × 18 cm, Royal Collection Trust, RCIN 2081531. Gravure parue dans *L'Univers illustré*, 28 août 1858

NASH Joseph, *Benvenuto Cellini présente un calice de sa manufacture au pape Paul III (Benvenuto Cellini presenting to Pope Paul III a chalice of his own manufacture)*, entre 1819 et 1878, technique mixte (dessin et gravure), localisation et date précises non documentées

PILOTY Karl von, *Benvenuto Cellini s'échappe du Château Saint-Ange à Rome (Benvenuto Cellini escapes the Castel Sant'Angelo in Rome)*, vers 1850–1880, huile sur toile. Date et lieu de conservation non précisés

PODESTI Francesco, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini (Francesco I nello studio di Benvenuto Cellini)*, 1939, huile sur toile, 98 x 136 cm, Galerie nationale d'Art moderne et contemporain, Rome

SALA Eliseo, *Benvenuto Cellini*, vers 1855, huile sur toile, Galerie d'Art moderne, Milan, Palazzo Reale

IV. Oeuvres lyriques

DE WAILLY Léon et BARBIER Auguste, *Benvenuto Cellini*. Opéra en deux actes, musique de BERLIOZ Hector, création à l'Académie royale de musique le 3 septembre 1838, Paris, Librairie Théâtrale

GALLET Louis, *Ascanio*. Opéra en 5 actes et 7 tableaux, d'après le drame Benvenuto Cellini de Paul Meurice (1852), musique de SAINT-SAËNS Camille, édition conforme au manuscrit original (1889), Paris, Durand et Schönewerk, 1890

V. Œuvres littéraires et (XIX^{ème}-XXI^{ème} siècles)

BINET Laurent, *Perspective(s)*, Paris, Grasset, 2023

DUMAS Alexandre, *Ascanio*, édition originale : 1843 ; réédition : Paris, Bartillat, collection « Omnia Poche », 2014

HUGO Victor, « À M. Froment-Meurice », In : *Les Contemplations*, Livre I « Aurore », poème XVII, Paris, 1856 ; réédition : Le Livre de Poche, 1972, p.85

PÉCAU Jean-Pierre (scénario), PILIPOVIC Léo (illustration) et BEAU Carole (couleurs), *L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre*, Paris, Delcourt, 2006

VI. Oeuvres théâtrales

SHANLEY John Patrick, *Cellini*, New York, Dramatists Play Service, 2001

Faute de captation disponible, l'analyse repose sur le texte de la pièce et les commentaires critiques publiés.

Les articles de presse sont ainsi mobilisés comme sources :

- KAUFMAN David, « Theater; When the Author Insists on Directing the Play, Too », *The New York Times*, 11 février 2001, section 2, p.5, édition nationale
- WEBER Bruce, « Theater Review; When Rage and Pride Illuminate the Genius », *The New York Times*, 14 février 2001, section E, p.1, édition nationale
- YARROW Andrew L., « At Vassar, a Marriage of the Theater and Film », *The New York Times*, 9 août 1988, section C, p.16, édition nationale

VII. Représentations cinématographiques et télévisuelles

BATTIATO Franco, *Cellini – Una vita scellerata*, mini-série télévisée, 3 épisodes, Italie : Rai Due, 1990

FREDA Riccardo, *L'Aigle de Florence (L'Aquila di Firenze / Il Magnifico Avventuriero)*, Italie : Panda Cinematografica (Italie), Les Films du Centaure (France) et Hispamer Films (Espagne), 1963

LA CAVA Gregory, *The Affairs of Cellini*, États-Unis : Twentieth Century Pictures, distribué par United Artists, 1934

MÉLIÈS Georges, *Benvenuto Cellini ou Une curieuse évasion*, France, 1904

VIII. Mémoire, espace public et musées

Pour cette section, ont été retenus comme sources les ouvrages, articles de presse et notices en ligne permettant de documenter les processus de patrimonialisation, qu'il s'agisse de la mise en musée, de l'inscription dans l'espace public ou d'éléments postérieurs éclairant l'histoire de ces œuvres, depuis leur création jusqu'à leur réception contemporaine

CAMBI Ulysse, *Statue de Benvenuto Cellini*, Place des Offices, Niche n°28, 1845

- PAOLINI Claudio, *Repertorio delle Architetture civili di Firenze*, Florence, Palazzo Spinelli, notice en ligne : « Statue Benvenuto Cellini (Galerie des Offices) », création le 9 novembre 2021, dernière modification le 20 novembre 2021, en ligne : https://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=cellini&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_sculptori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=3707

CELLINI Benvenuto, *Salière de François Ier*, 1543, 26,3x21,5cm, or, ébène et ivoire, Kunsthistorisches Museum de Vienne

- BISCHOFBERGER Conny, « Die Beichte des « Saliera »-Diebs », *Kronen Zeitung*, 29 janvier 2006
- « Cellini piece is recovered », *The New York Times*, 22 janvier 2006
- FLEISHMAN Jeffrey et YEE Sonya, « Masterpiece Is Stolen From a Vienna Museum », *Los Angeles Times*, 12 mai 2003
- GAMPP Axel Christoph, « Les collections d'Ambras », In : Guy BEDOUELLE, Christian BELIN et Simone DE REYFF (dir.), *La Tradition rassemblée. Actes de la journée d'études tenue à l'Université de Fribourg*, Fribourg, Academic Press Fribourg, collection « Studia Friburgensia », vol. 101, 2007, p.276-277
- « Gentleman burglar jailed for art theft », *IOL*, 26 juin 2007
- HARDING Luke, « Strange case of the £35m saltcellar », *The Guardian*, 23 janvier 2006
- RIGAL Nicolas et SORET Simon, « *La Salière de François Ier par Benvenuto Cellini : analyse* », Artothèque, vidéo YouTube, 1er février 2021, en ligne : [Youtube](#) (consulté en juin 2025)
- « Rücktrittforderungen nach Causa « Saliera » », *Der Standard*, 25 janvier 2006
- « Saliera-Raub: Krimi um 50-Millionen-Euro-Salzfass », *Die Presse*, 15 décembre 2009

CELLINI Benvenuto, *Nympe de Fontainebleau*, 1542 - 1543, 205x409cm, bronze, Musée du Louvre

- BARBET DE JOUY Henry, *Musée impérial du Louvre. Description des sculptures modernes*, 1855, p.20, n° 35
- COURAJOD Louis, *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments français*, Tome I, Paris, Honoré Champion, 1878, p.CXXIX à CXXXI

ROMANELLI Raffaello, *Monument commémoratif pour le quatrième centenaire de l'anniversaire de sa naissance*, Fontaine, Ponte Vecchio, Florence, 1901

- BONANICI Sylvia, « The Restoration of the Fountain on Ponte Vecchio », site *Florence with Guide*, 12 janvier 2015, en ligne : <https://www.florencewithguide.com/blog/cellini-fountain-ponte-vecchio/> (consulté en juin 2025)
- PAOLINI Claudio, *Repertorio delle Architetture civili di Firenze, Florence*, Palazzo Spinelli, notice en ligne : « Monumento Benvenuto Cellini », création le 1er décembre 2012, dernière modification le 8 septembre 2020, en ligne : https://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=cellini&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_sculptori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=2098 (consulté en juin 2025)

IX. Publicités

Société Liebig, Série de 6 chromolithographies éducatives sur Benvenuto Cellini, éd. Liebig, 1936

Rolex, Campagne publicitaire « Rolex et les grands artistes », 15 affiches diffusées entre 1979 et 1993 dans la presse internationale

X. Œuvres contemporaines

AYOT Pierre, *Les Grandes aventures de Benvenuto Cellini*, 1989, Sérigraphie, photographies et acrylique sur contreplaqué, 503 × 160 × 152,5 cm, Musée d'Art Contemporain de Montreal

GARBATI Luciano, *Medusa with the Head of Perseus*, 2008, 2,5m, bronze, installée 13 octobre 2020, Collect Pond Park, Centre Street, Manhattan, New-York

Pour cette œuvre, l'analyse privilégie les réactions critiques et les prises de parole de l'artiste, plutôt qu'une approche formelle. Les articles de presse ont donc été retenus en tant que documents sources :

- DI LISCIA Valentina, « In New York City, a Public Statue Reimagines the Myth of Medusa », *Hyperallergic*, 12 octobre 2020
- GRIFFIN Annaliese, « The story behind the Medusa statue that has become the perfect avatar for women's rage », *Quartz*, 3 octobre 2018
- JACOBS Julia, « How a Medusa Sculpture From a Decade Ago Became #MeToo Art », *The New York Times*, 13 octobre 2020

BIBLIOGRAPHIE

Pour analyser les réinterprétations successives d'une figure artistique dans les arts visuels, la littérature, la musique et le cinéma, il est indispensable de mobiliser un corpus théorique et critique structurant. Les travaux de Hauser, Antal, Bourdieu et Poulot fournissent une assise méthodologique solide pour interroger les mécanismes de légitimation et de réception qui président à la construction et à la pérennisation d'une figure d'artiste dans l'histoire culturelle. Dans cette perspective, les analyses de Didi-Huberman, Descola, Duprat, Panofsky ou encore Gervereau permettent de penser les images comme des objets à la fois politiques, symboliques et mémoriels, dotés d'une charge historique et sociale, ce qui s'est avéré fondamental pour l'étude des sources iconographiques. L'apport de Nora, Erll, Michelet, Vaisse, Zanetta ou Nochlin a également été déterminant pour contextualiser les récits nationaux, biographiques ou genrés qui ont contribué à structurer la mémoire des artistes, en éclairant les réemplois idéologiques dont ces figures ont fait l'objet dans les productions culturelles successives. Les recherches menées sur l'art pictural européen au XIX^{ème} siècle, notamment celles de Bled, Pécout, Winkler, Vaisse, Tillier, Hébert ou Sandby, permettent de comprendre dans quel cadre esthétique, institutionnel et historiographique s'inscrivent les images produites à cette époque. Elles montrent comment les modèles artistiques du passé ont été activés à des fins identitaires ou politiques, dans une tension constante entre tradition académique, exaltation romantique et modernité visuelle, mise en évidence par Denvir, Pécastaing-Boissière, Schefer ou Garrigues. En ce sens, elles offrent un arrière-plan décisif pour comprendre les logiques qui ont présidé à la fabrication d'images d'artistes. L'analyse des sources littéraires et musicales s'appuie sur les travaux de Bénichou et Wagner, qui permettent d'identifier les principes fondateurs du romantisme et de saisir la manière dont cette pensée élabore un modèle intellectuel de l'artiste comme figure d'exception, autonome et visionnaire. Ces approches sont complétées par l'étude de la production lyrique dans le contexte du Second Empire, à travers les recherches de Jean-Claude Yon. Le champ cinématographique a quant à lui été analysé grâce aux apports de Bourget, Gauthier, Dyer, Schifano, Gili, Mannoni, Urwand et Gunning, dont les travaux permettent de saisir les logiques narratives, les contraintes industrielles et les idéologies visuelles propres à ce médium. Le recours aux recherches de Besson, Synowiecki et Bréan sur l'uchronie a permis de mieux comprendre les procédés de fictionnalisation de l'histoire et les effets critiques de ces récits contrefactuels. Par ailleurs, les études d'Heinich, Shapiro, Kapferer et Robin sur l'artification, la culture visuelle et la mise en scène de l'artiste dans l'espace public ont permis d'interroger les modes contemporains de valorisation symbolique et médiatique des figures artistiques. Ce cadre théorique général a été enrichi par un corpus spécialisé permettant une lecture approfondie des sources. Les recherches d'Angela Biancafiore, Michelle Bianchini et John Pope-Hennessy ont permis de cerner les tensions entre discours autobiographique, légitimation rétrospective et réception critique. En ce qui concerne l'opéra de Berlioz, les études de Piatier et Urbani ont permis d'identifier les modalités de transposition dramatique et musicale d'une figure d'artiste dans le cadre de l'opéra romantique européen. Les articles de presse de l'époque (*The New York Times*, *The Straits Times*, *The Guardian*, etc) ont permis de documenter les conditions de réception immédiate des œuvres étudiées. L'ensemble de cette bibliographie a permis d'ancrer l'analyse dans des perspectives méthodologiques diversifiées et à contextualiser les documents étudiés pour mieux saisir les dynamiques de production, de diffusion et d'interprétation qui les traversent.

Ouvrages et articles généraux

Historiographie

ANTAL Frederick, *Florentine Painting and Its Social Background : The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1948

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992

DESCOLA Philippe, *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy, 2010

DIDI-HUBERMANN Georges, *Quand les images prennent position, L'Œil de l'histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 2009

DUPRAT Annie, *Images et Histoire, Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007

ERLL Astrid, NÜNNING Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, De Gruyter, 2008

GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Seuil, collection « Points Histoire », 2003

GERVEREAU Laurent, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Seuil, 2000

GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2000

HASKELL Francis, *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995

HAUSER Arnold, *The Social History of Art*, 2 volumes, New York : Alfred A. Knopf, Londres : Routledge and Kegan Paul, 1951

MÉNARD Michèle, DUPRAT Annie, *Histoire, images, imaginaires (fin XVème siècle – début XXème siècle)*, Le Mans, Université du Maine, publication du Laboratoire d'Histoire Anthropologique du Mans, 1998

MICHELET Jules, *Histoire de France*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie, 1846

NOCHLIN Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *In : Art News*, vol. 69, n° 9, New York, janvier 1971

NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984–1992

PANOFSKY Erwin, *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939

PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011

PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles, Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989

POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1997

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres, Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et la peinture, de 1880 à 1914*, Paris, Université Paris IV, 1980

VAISSE Pierre, « Considérations sur la Seconde République et les Beaux-Arts », *In : Bulletin de la Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIXe siècle*, 1985, p.59-76

ZANETTA Julien, *D'après nature. Biographies d'artistes au XIXème siècle*, Paris, Éditions Hermann, collection « Philosophie, Politique et Économie – Langue et Littérature », 2019

ZEMEL Carol, *Van Gogh's Progress : Utopia, Modernity, and Late-Nineteenth-Century Art*, Berkeley, University of California Press, 1997

Sur la psychiatrie

GUILLEMAIN Hervé, *Schizophrènes du XXème siècle, Des effets secondaires de l'histoire*, Paris, Alma éditeur, collection « Essai Histoire », 2018

Sur l'art pictural en Europe au XIXème siècle

BAUMSTARK Reinhold et BÜTTNER Frank (dir.), *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, Cologne, DuMont, 2003

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile et AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, t. 1, Paris, Librairie Renouard, 1882, p.161–162

BLED Jean-Paul, *Histoire de Vienne*, Paris, Fayard, 1998

DENVIR Bernard, *The Late Victorians. Art, Design and Society, 1852-1910*, Londres – New York, Longman, collection « A Documentary History of Taste in Britain », vol. IV, 1986

GARRIGUES Jean et LACOMBRADÉ Pierre, *La France au XIX^e siècle : 1814-1914*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, 2019

HÉBERT Oriane, *La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, thèse de doctorat en Histoire, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2016

PÉCASTAING-BOISSIÈRE Muriel, « Les Préraphaélites, modernistes et réactionnaires », HAL, 1^{er} septembre 2002

PÉCOUT Gilles, *Naissance de l'Italie contemporaine (1770 – 1922)*, Paris, Armand Colin, Collection Histoire U, 2004

PETRUCCI Francesca, *Museo Cassioli. Pittura senese dell'Ottocento*, Cinisello Balsamo : Silvana Editoriale, 2007

POLVERARI Michele (dir.), *Francesco Podesti*, Milan, Electa, 1996

SANDBY William, *The History of the Royal Academy of Arts from Its Foundation in 1768 to the Present Time*, 2 vol., London, Longman, 1862

SCHEFER Olivier, « Ouverture romantique et infinitisation. Lectures du romantisme allemand », *In : Romantisme*, n° 191, vol. 1, 2021, p.18-27

TILLIER Bertrand, *La République : la caricature politique en France, 1870–1914*, Paris, CNRS Éditions, 1997

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995

WINKLER Heinrich August, *Histoire de l'Allemagne, XIX^e–XX^e siècle : Le long chemin vers l'Occident*, Traduit de l'allemand par Odile Demange, Paris, Fayard, 2005

Sur les oeuvres lyriques du XIX^{ème}

YON Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010

Sur la littérature romantique

BÉNICHOU Paul, *Le Temps des prophètes : doctrine de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977

GAUDON Jean, *Victor Hugo, le pouvoir et l'écriture*, Paris, PUF, 1994

SCHOPP Claude, *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard, 2022

WAGNER Richard, *L'Œuvre d'art de l'avenir (Das Kunstwerk der Zukunft, 1849)*, traduction Jacques-Gabriel Prod'homme, Éditions d'Aujourd'hui, 1982

Sur le cinéma

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998

CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure*, Paris, CNRS Éditions, 2005

DYER Richard, *Stars*, traduction de. Léo Cernic, Paris, L'Harmattan, 2002

GAUTHIER Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette Éducation (collection Les Fondamentaux), 2e éd., 2007

GUNNING Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » (« The Cinema of Attractions : Early Cinema, its Spectator, and the Avant-Garde » traduction de Franck Le Gac), In : ELSAESSER Thomas (dir.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, p.56 - 62

GILI Jean Antoine, *Le cinéma italien*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1990

MANNONI Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995

SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Colin, collection « Focus cinéma », 2016 (1^{re} éd. 1995), p.119

URWAND Benjamin Alexander, *Hitler and Hollywood : The Collaboration of American Movie Studios with Nazi Germany*, Berkeley, University of California Press, 2011

Sur l'uchronie

BESSON Florian et SYNOWIECKI Jan (éd.), *Écrire l'histoire avec des « si »*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, collection « Actes de la recherche à l'ENS-PSL », 2015

BRÉAN Simon, « L'uchronie comme histoire culturelle conjecturale », *In : Écrire l'histoire : Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 12, 2013, p.133–141

Sur les liens entre Art et publicités

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection « Cas de figure », 2012, p.20

KAPFERER Jean-Noël, « The artification of luxury : From artisans to artists », *In : Business Horizons*, vol. 57, n° 3, 2014, p.371–380

ROBIN Christian, « Aperçus sur les images publicitaires destinées aux enfants à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle », *In : LEFEBVRE Thierry (dir.), Images, sons et matériaux en collections*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, collection « Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques », 2023

Ouvrages et articles spécialisés

Sur Cellini

BIANCAFIORÉ Angela, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain : l'homme à l'oeuvre*, Paris, L'Harmattan, Littératures, 1998

BIANCHINI Michelle, « Irrévérence et impertinences dans la Vita de Benvenuto Cellini », *In : Italies*, n°4, 2000

POPE - HENNESSY John, *Cellini*, traduction française par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1985

TREGOUËT Marianne, sous la direction de BOURQUIN Laurent, *Cellini à la cour de François Ier (1540–1545), les mécanismes d'une disgrâce*, mémoire de Master 1, Histoire, Le Mans Université, 2024, [⟨dumas-04797814⟩](#)

VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550 ; rééd. amplifiée : Florence, Filippo et Iacopo Giunti, 1568

Sur l'opéra *Benvenuto Cellini* de Berlioz

PIATIER François, *Benvenuto Cellini de Berlioz ou le mythe de l'artiste*, Paris, Aubier Montaigne, collection « Les grands opéras », 1979

URBANI Brigitte, « Benvenuto Cellini au XIXe siècle : de l'autobiographie au théâtre. 1838-1845 : Hector Berlioz, Lauro Rossi, Lorenzo Sonzogno », *In : Théâtres du Monde*, 2010, n° 20, *Théâtre en fête. Rire et sourire au théâtre*, p.281–296

Sur la réception critique de *Perspective(s)* de Laurent Binet

CUMMINS Anthony, « *Perspective(s)* by Laurent Binet review – a dazzling Renaissance romp », *The Guardian*, 12 février 2024

JACOBS Alexandra, « In ‘*Perspective(s)*’, the Art World Gets the Mystery Treatment », *The New York Times*, 28 mars 2024

PASCAUD Fabienne, « Laurent Binet, entre satire et érudition », *Télérama*, n° 3816, octobre 2023

WEILL Nicolas, « *Perspective(s)* : Laurent Binet s’insère dans les blancs de l'Histoire », *Le Monde des Livres*, 6 octobre 2023

Sur le cinéma au XXème siècle

« Advertisements – Column 2 », *The Straits Times*, 6 octobre 1934, p.6

CHURCHILL, Douglas W., « Taking a Look at the Record : Hollywood Consults the Box-Office Scores and Finds That Many Glittering Films Did Not Make Gold », *The New York Times*, 25 novembre 1934, section X, p.5.

GOUDREAULT André et LE FORESTIER Laurent (éd.), *Méliès, carrefour des attractions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014

MANNONI Laurent, *Méliès : la magie du cinéma*, Paris, Flammarion / Cinémathèque française, 2020

PARTEARROYO Tony et MARTIN André (dir.), *Gregory La Cava*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 1995

VIVIANI Christian, « Le cinéma américain », *In : THIVAT Patrica - Laure (dir.), Biographies de peintres à l'écran*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Le spectaculaire », 2011

Sur Pierre Ayot

ALLAIRE Serge, « Pierre Ayot : l'art est un jeu », *In : Vie des Arts*, vol. 45, n° 182, 2001, p.34–37

ARBOUR Rose - Marie, *Le monument sans ombre portée, Une aventure de Pierre Ayot*, Editions GRAFF, Montreal, 1993

SITOGRAPHIE

Blu-ray.com, *The Affairs of Cellini* Blu-ray, en ligne : <https://www.blu-ray.com/The-Affairs-of-Cellini/811969/> (consulté en juin 2025).

Cinémathèque française, Cycle «Riccardo Freda» : programmation du 30 juin au 1^{er} août 2010, mise en ligne le 9 juin 2010, en ligne : <https://www.cinematheque.fr/cycle/riccardo-freda-203.html> (consulté en juin 2025).
COLLIGNON, Manon, « Focus – CHROMOS «LIEBIG» », Musée de la Vie wallonne, Province de Liège (Belgique) en ligne : <https://www.provincedeliege.be/fr/focus?nid=17065> (consulté en juin 2025).

Commissione Nazionale di Valutazione Film (CEI), *Una vita scellerata*, fiche de la mini-série, en ligne : <https://www.commissionefilmcei.it/film/una-vita-scellerata> (consulté en juin 2025).

Cortalino, section sur les chromos de la collection Liebig, en ligne : <https://www.cartolino.com/fr/chromos-liebig.html> (consulté en juin 2025).

FILMTV.it, *Il magnifico avventuriero* – Recensioni, en ligne : <https://www.filmtv.it/film/25471/il-magnifico-avventuriero/recensioni/813114/#rfr:film-25471> (consulté en juin 2025).

FILMTV.it, Cellini – *Una vita scellerata*, critique et fiches techniques, en ligne : <https://www.filmtv.it/film/31002/una-vita-scellerata> (consulté en juin 2025).

TABLE DES FIGURES

Figure 1 (p.48) : PODESTI Francesco, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini (Francesco I nello studio di Benvenuto Cellini)*, 1939, huile sur toile, 98 x 136 cm, Galerie nationale d'Art moderne et contemporain, Rome

Figure 2 (p.51) : CASSIOLI Amos, *Benvenuto Cellini*, 1850, huile sur toile, 75 x 100 cm, Musée National du Palazzo Pitti, Galerie d'Art Moderne, Florence

Figure 3 (p.53) : SALA Eliseo, *Benvenuto Cellini*, vers 1855, huile sur toile, Galerie d'Art moderne, Milan, Palazzo Reale

Figure 4 (p.57) : BREMOND Jean-François, *François Ier et la duchesse d'Étampes dans l'atelier de Benvenuto Cellini*, entre 1822 et 1868, huile sur toile, Musée d'Art et d'Histoire, Narbonne

Figure 5 (p.59) : GRISÉE Louis-Joseph, *François Ier visite Benvenuto Cellini au château de Nesle*, 1845, huile sur toile, 60,4 x 73,7 cm, présentée au Salon de 1845, n° 765. Localisation actuelle : inconnue (anciennement à New York ou Londres)

Figure 6 (p.62) : COMTE Pierre-Charles, *François Ier et la duchesse d'Étampes visitant l'atelier de Benvenuto Cellini*, 1857, gravure, exposée au Salon de 1857, n° 581. Localisation actuelle inconnue

Figure 7 (p.64) : FRAGONARD Alexandre-Évariste, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini*, entre 1820 et 1830, huile sur toile, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal

Figure 8 (p.66) : HART Solomon Alexander, *Benvenuto Cellini donnant des instructions à son assistant, Bernardino Manellini*, 1851. Photographie d'après l'œuvre originale par Caldesi & Montecchi, tirage sur papier albuminé, 24,3 × 18 cm, Royal Collection Trust, RCIN 2081531. Gravure parue dans *L'Univers illustré*, 28 août 1858

Figure 9 (p.69) : Auteur non identifié, *François Ier dans l'atelier de Benvenuto Cellini à Fontainebleau (Franz I. von Frankreich im Atelier Benvenuto Cellini in Fontainebleau)*, huile sur bois, vers XIX^{ème} siècle, 27 × 41 cm. Localisation actuelle non précisée

Figure 10 (p.71) : PILOTY Karl von, *Benvenuto Cellini s'échappe du Château Saint-Ange à Rome (Benvenuto Cellini escapes the Castel Sant'Angelo in Rome)*, vers 1850–1880, huile sur toile. Date et lieu de conservation non précisés

Figure 11 (p.73) : NASH Joseph, *Benvenuto Cellini présente un calice de sa manufacture au pape Paul III (Benvenuto Cellini presenting to Pope Paul III a chalice of his own manufacture)*, entre 1819 et 1878, technique mixte (dessin et gravure), localisation et date précises non documentées

Figure 12 (p.75) : CATTERMOLÉ George, *Cellini et les voleurs (Cellini and the Robbers)*, entre 1825 et 1868, aquarelle et encre sur papier, Victoria and Albert Museum, Londres

Figure 13 (p.89) : Benvenuto Cellini (Georges Méliès) et son modèle dans *Benvenuto Cellini ou Une curieuse évasion* de Georges Méliès (1904) / Photo © Cinémathèque

Figure 14 (p.96) : Constance Benett (Duchesse de Florence) and Fredrich March (Cellini) - La duchesse donnant la clef de sa chambre à Cellini dans *The Affairs of Cellini* de La Cava (1934) / Photo © United Artists

Figure 15 (p.96) : Fay Wray (Angelina) and Fredrich March (Cellini) - Scène dans la bergerie dans *The Affairs of Cellini* de La Cava (1934) / Photo © United Artists

Figure 16 (p.97) : Friedrich March (Cellini) and Constance Bennett (Duchesse de Florence) - Scène du banquet juste avant que Cellini ne boive la coupe empoisonnée dans *The Affairs of Cellini* de La Cava (1934) / Photo © United Artists

Figure 17 (p.105) : Michel - Ange (Andrea Bosic) admire la Salière et tranche en faveur de Cellini (Brett Halsey) lors de la compétition entre ce dernier et Bandinelli dans le palais du duc dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)

Figure 18 (p.106) : Cellini (Brett Halsey) durant la bagarre dans l'auberge contre ses rivaux après l'incendie de son atelier dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963) / Photo © Universal Films Española

Figure 19 (p.106) : Cellini (Brett Halsey) et Piera (Claudio Mori) se retrouvent lors de la défense du Château Saint - Ange dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)

Figure 20 (p.107) : Cellini (Brett Halsey) dessinant Lucrezia (Françoise Fabian) en présence de son mari dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)

Figure 21 (p.107) : Cellini (Brett Halsey) reçoit la mission d'apporter une lettre du pape (Bertrand Blier) à l'empereur Charles Quint (Diego Michelotti) dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)

Figure 22 (p.108): Bataille finale entre Cellini (Brett Halsey) et le Connétable de Bourbon (José Nieto) en haut de la calèche dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)

Figure 23 (p.109) : Cellini (Brett Halsey) taille la tête de Méduse pour son Persée dans *L'Aigle de Florence* de Freda (1963)

Figure 24 (p.112) : Scène d'ouverture du film, Cellini (Wadeck Stanczak) dessine l'architecture florentine dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 25 (p.112) : Cellini (Wadeck Stanczak) cisèle son oeuvre à partir d'un dessin préparatoire avec Paolino dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 26 (p.113) : Cellini (Wadeck Stanczak) détruit des oeuvres d'orfèvrerie durant la fonte des Trésors pontificaux avec le trésorier (Armando Bandini) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 27 (p.115) : Cellini (Wadeck Stanczak) présente son oeuvre au pape Clément VII (Max von Sydow) sur son lit de mort dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 28 (p.115) : Cellini (Wadeck Stanczak) travaillant sur des plans d'ailes mécaniques pour le gouverneur de la prison du Château Saint - Ange (Ben Kingsley) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 29 (p.116) : Cellini (Wadeck Stanczak) taillant la pierre de la paroi du puit dans lequel il est enfermé à main nue dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 30 (p.116) : Cellini (Wadeck Stanczak) coud de son adversaire après la bataille pour le Petit - Nesle dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 31 (p.120) : Cellini (Wadeck Stanczak) présente son Jupiter d'argent et le dessin de la Nympe de Fontainebleau devant la cour notamment François Ier (Bernard - Pierre Donnadieu), la duchesse d'Etampes (Florence Thomassin) et Catherine de Médicis (Sara Bertelà) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 32 (p.120) : Cellini (Wadeck Stanczak) présente sa Salière à François Ier (Bernard - Pierre Donnadieu) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 33 (p.121) : Cellini (Wadeck Stanczak) dans son atelier après avoir découvert la liaison entre Paolo et Catherine (Florence Pernel) dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 34 (p.121) : Cellini (Wadeck Stanczak) brosse la tête de Méduse après la fonte du Persée dans *Cellini – Una vita scellerata* de Battiato (1990)

Figure 35 (p.124) : Reg Rogers (Cellini) and Jennifer Roszell (model) dans *Cellini* de John Patrick Shanley (2001) Second Stage Theatre de New-York (Photo : Joan Marcus)

Figure 36 (p.127) : Planche extraite de *L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre* (2006) de Jean-Pierre Pécau (scénario), Léo Pilipovic (illustration) et Carole Beau (couleurs), p.21

Figure 37 (p.135) : *Statue de Benvenuto Cellini*, Place des Offices, Niche n°28, Ulisse Cambi, 1845

Figure 38 (p.136) : Collinet-Guerin, Florence. Ponte Vecchio, *buste de Benvenuto Cellini*, Vers 1910. Cariatide, bibliothèque numérique de l'INHA, NUM Collinet-Guerin_044-22.

Figure 39 (p.136) : *Monument commémoratif pour le quatrième centenaire de l'anniversaire de la naissance de Cellini*, Fontaine, Ponte Vecchio, Florence, Raffaello Romanelli, 1901

Figure 40 : Plaque côté face, *Monument commémoratif pour le quatrième centenaire de l'anniversaire de sa naissance*, Fontaine, Ponte Vecchio, Florence, Raffaello Romanelli, 1901

Figure 41 (p.139) : Plaque côté verso, *Monument commémoratif pour le quatrième centenaire de l'anniversaire de sa naissance*, Fontaine, Ponte Vecchio, Florence, Raffaello Romanelli, 1901

Figure 42 (p.140) : Face A, *Salière de François Ier*, Benvenuto Cellini, 1543, 26,3x21,5cm, or, ébène et ivoire, *Kunsthistorisches Museum* de Vienne © *Kunsthistorisches Museum*

Figure 43 (p.141) : Face B, *Salière de François Ier*, Benvenuto Cellini, 1543, 26,3x21,5cm, or, ébène et ivoire, Kunsthistorisches Museum de Vienne © Kunsthistorisches Museum

Figure 44 (p.146) : *Nymphe de Fontainebleau*, Benvenuto Cellini, 1542 - 1543, 205x409cm, bronze, Musée du Louvre © 2008 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Pierre Philibert

Figure 45 (p.146) : *Nymphe de Fontainebleau*, Benvenuto Cellini, 1542 - 1543, 205x409cm, bronze, Musée du Louvre, Figure 45 : Emplacement actuel, En haut de l'escalier de l'Aile Denon, Niveau 0 © 2008 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Pierre Philibert

Figure 46 (p.152) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 1/6 Une Jeunesse agitée, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 47 (p.152) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 1/6 Une Jeunesse agitée, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 48 (p.154) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 2/6 Au service du pape Clément VII, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 49 (p.154) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 2/6 Au service du pape Clément VII, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 50 (p.156) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 3/6 Condamnation à mort de l'orfèvre, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 51 (p.156) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 3/6 Condamnation à mort de l'orfèvre, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 52 (p.158) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 4/6 Orfèvre de François Ier, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 53 (p.158) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 4/6 Orfèvre de François Ier, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 54 (p.160) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 5/6 Aux prises avec des ribauds, Recto, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 55 (p.160) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 5/6 Aux prises avec des ribauds, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

Figure 56 (p.162) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 6/6 La fusion du Persée, Recto, 1939 7 × 11 cm, © delcampe.net

Figure 57 (p.162) : Chromolithographie de la compagnie Liebig, Série Benvenuto Cellini, 5/6 Aux prises avec des ribauds, Verso, 1939, 7 × 11 cm © delcampe.net

- Figure 58 (p.166) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1979 © Rolex Mag
- Figure 59 (p.167) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1979, © Hifi-Archiv
- Figure 60 (p.168) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1979, © Ebay
- Figure 61 (p.169) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1980 © Rolex Magazine
- Figure 62 (p.170) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1981 © Hifi-Archiv
- Figure 63 (p.171) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1981 © Hifi-Archiv
- Figure 64 (p.172) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1982 © Hifi-Archiv
- Figure 65 (p.173) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1982 © Rolex Magazine
- Figure 66 (p.174) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1984 © Rolex Magazine
- Figure 67 (p.175) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1985 © Rolex Magazine
- Figure 68 (p.176) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1986 et 1987 © Hifi-Archiv
- Figure 69 (p.177) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1986 © Rolex Magazine
- Figure 70 (p.178) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1986 © Rolex Magazine
- Figure 71 (p.179) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1987 © Hifi-Archiv
- Figure 72 (p.180) : Publicité Rolex pour Collection Cellini, 1993 © *L'art dans la pub, Catalogue d'Exposition*, Musée de la Publicité, Paris, 2000, Fig.51
- Figure 73 (p.183) : AYOT Pierre, *Les Grandes aventures de Benvenuto Cellini*, 1989, Sérigraphie, photographies et acrylique sur contreplaqué, 503 × 160 × 152,5 cm, Musée d'Art Contemporain de Montreal © Succession Pierre Ayot / SOCAN (2022)
- Figure 74 (p.186) : GARBATI Luciano, *Medusa with the Head of Perseus*, 2008, 2,5m, bronze, installée 13 octobre 2020, Collect Pond Park, Centre Street, Manhattan, New-York © *New-York Times*
- Figure 75 (p.190): Luciano Garbati's sculpture *Medusa With The Head of Perseus* directly responds to Benvenuto Cellini's *Perseus* In : Helen Stoilas, 13 October 2020, *The Art Newspaper*

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE

Français

Publiée en 1728, la Vita de Benvenuto Cellini connaît rapidement un succès européen, porté par sa narration vive et la personnalité singulière de son auteur. Au XIXe siècle, ce texte devient l'objet d'analyses critiques : les historiens confrontent son contenu aux sources archivistiques, les historiens de l'art s'attachent à définir son style et à authentifier ses œuvres, tandis que les psychiatres y projettent des diagnostics rétroactifs pour interpréter les excès et la créativité de Cellini. Cette pluralité de lectures témoigne des tensions idéologiques et scientifiques propres à l'époque. Parallèlement, le romantisme érige Cellini en figure mythique, à la fois artisan d'exception et artiste rebelle. À travers l'opéra de Berlioz et les œuvres de Hugo, Dumas ou Saint-Saëns, il devient le miroir d'un artiste moderne, affranchi des normes et revendiquant une subjectivité créatrice. Ce glissement, de l'artisan à l'artiste total, se prolonge au XXe siècle par le biais du cinéma, du théâtre et de la littérature. Des premières représentations spectaculaires ou comiques à des lectures plus introspectives ou symboliques, Cellini devient un vecteur de projection esthétique et narrative, jusqu'à se désincarner dans des récits contemporains où il n'est plus qu'un repère culturel ou idéologique. Cette plasticité se manifeste également dans l'espace public, à travers des monuments, des musées ou des objets de consommation culturelle. Statuifié à Florence, patrimonialisé au Louvre ou au Kunsthistorisches Museum, diffusé par les chromolithographies Liebig ou les montres Rolex, Cellini est sans cesse réinterprété. Des artistes contemporains comme Pierre Ayot ou Luciano Garbati le mobilisent enfin dans des démarches critiques qui interrogent ses représentations traditionnelles à la lumière des débats actuels. Sa mémoire, loin d'être figée, s'inscrit ainsi dans un processus dynamique de resignification, entre célébration, détournement et confrontation.

**Mots-clefs : Benvenuto Cellini / Romantisme / Réception / Mythe /
Patrimonialisation / Artification / Réinterprétation**

Published in 1728, Benvenuto Cellini's *Vita* quickly achieved success across Europe, propelled by its lively narrative and the singular personality of its author. In the nineteenth century, the text became the object of critical scrutiny: historians compared its content with archival sources, art historians sought to define its stylistic qualities and authenticate his works, while psychiatrists projected retrospective diagnoses to interpret Cellini's excesses and creativity. This plurality of readings reflects the ideological and scientific tensions of the period. At the same time, Romanticism elevated Cellini to the status of a mythical figure, both exceptional craftsman and rebellious artist. Through Berlioz's opera and the works of Hugo, Dumas, and Saint-Saëns, he came to embody the modern artist, liberated from conventions and asserting a creative subjectivity. This shift—from craftsman to total artist—continued into the twentieth century via cinema, theatre, and literature. From early spectacular or comedic portrayals to more introspective or symbolic interpretations, Cellini became a vehicle for aesthetic and narrative projection, eventually becoming disembodied in contemporary narratives where he serves merely as a cultural or ideological reference point. This plasticity is also evident in the public sphere, through monuments, museums, and objects of cultural consumption. Cast in bronze in Florence, enshrined at the Louvre or the Kunsthistorisches Museum, disseminated by Liebig chromolithographs or Rolex watches, Cellini is continually reinterpreted. Contemporary artists such as Pierre Ayot or Luciano Garbati have further engaged with him through critical approaches that challenge traditional representations in light of current debates. His memory, far from being fixed, thus takes part in a dynamic process of resignification—oscillating between celebration, subversion, and confrontation.

**Keywords: Benvenuto Cellini / Romanticism / Reception / Myth /
Heritage-making / Artification / Reinterpretation**

ANNEXES

Annexe 1 : Tableau des oeuvres de Cellini et des attributions validées par Plon

Nom de l'oeuvre	Type d'oeuvre	Sources
Fermoir de ceinture d'homme	Bijoux et bijoux	Vita
Ceinture de femme	Bijoux et bijoux	Vita
Monture d'un lys en diamants	Bijoux et bijoux	Vita
Anneaux d'acier incrustés d'or	Bijoux et bijoux	Vita
Médaille de béret	Bijoux et bijoux	Vita
Léda et le Cygne	Bijoux et bijoux	Vita et Traité de l'orfèvrerie
Hercule et le lion de Némée	Bijoux et bijoux	Vita et Traité de l'orfèvrerie
Atlas portant le monde	Bijoux et bijoux	Vita et Traité de l'orfèvrerie
Fermoir de pluvial du pape Clément VII	Bijoux et bijoux	Vita et Traité de l'orfèvrerie
Anneau d'or pour le pape Paul III	Bijoux et bijoux	Vita et Traité de l'orfèvrerie
Parures de Francesca Sforza	Bijoux et bijoux	Vita
Bijoux relevés dans inventaire boutique de Benvenuto à Rome, le 23 octobre 1538	Bijoux et bijoux	Inventaire boutique de Benvenuto à Rome le 23 octobre 1538
Ceinture de la duchesse Eléonore	Bijoux et bijoux	Vita
Huit têtes d'animaux divers en pierres dures	Bijoux et bijoux	Archivio Mediceo conservé au Palais Pitti (13 juin 1559)
Bague de mariage de Benvenuto	Bijoux et bijoux	Inventaire après décès
Salière d'argent	Orfèvrerie	Vita
Chandeliers de l'évêque de Salamanque	Orfèvrerie	Vita
Aiguière de l'évêque de Salamanque	Orfèvrerie	Vita et Traité de l'orfèvrerie
Aiguière du cardinal Cibo	Orfèvrerie	Vita et Traité de l'orfèvrerie
Aiguières des cardinaux Cornaro, Ridolfi et Salviati	Orfèvrerie	Vita
Petits vases du médecin Berengario da Carpi	Orfèvrerie	Vita
Les Crucifix	Orfèvrerie	Vita et Traité de l'orfèvrerie
Le reliquaire de Mantoue	Orfèvrerie	Vita
Le Calice du Pape Clément VII	Orfèvrerie	Vita et Traité de l'orfèvrerie

Nom de l'oeuvre	Type d'oeuvre	Sources
Statuette de Notre-Dame	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Livre d'heures de Charles Quint	Orfèvrerie	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Divers objets d'orfèvrerie relevés dans l'inventaire de la boutique de Benvenuto à Rome, le 23 octobre 1538	Orfèvrerie	<i>Inventaire boutique de Benvenuto à Rome le 23 octobre 1538</i>
Modèles de diverses pièces d'orfèvrerie exécutés pour le cardinal de Ravenne	Orfèvrerie	<i>Biblioteca Riccardiana</i>
Aiguière et Bassin du cardinal de Ferrare	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Autres objets d'orfèvrerie exécutés pour le cardinal de Ferrare	Orfèvrerie	<i>Registre dépenses cardinal</i>
La Salière de François Ier	Orfèvrerie	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie et Conservée dans Trésor de la maison d'Autriche (Vienne)</i>
Grand vase à deux anses	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Petit vase du cardinal de Lorraine	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Trois grands vases d'argent	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Deux petits vases d'argent	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Le Jupiter d'argent et les autres statues colossales de François Ier	Orfèvrerie	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Figurines d'or	Orfèvrerie	<i>Traité de l'orfèvrerie</i>
Gobelet de la duchesse Eléonore	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Vases d'or ciselés	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Vases en argent du duc Cosme	Orfèvrerie	<i>Vita et divers documents</i>
Petits vases d'argent	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Vases divers exécutés d'après les dessins de Benvenuto	Orfèvrerie	<i>Vita</i>
Sceau d'Hercule de Gonzague, cardinal de Mantoue	Sceaux	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie et emprunte conservée curie épiscopale (Mantoue)</i>
Autre sceau du cardinal de Gonzague	Sceaux	<i>Document de comptabilité</i>
Sceau de Frédéric de Gonzague, marquis et premier duc de Mantoue	Sceaux	<i>Traité de l'orfèvrerie</i>
Sceau d'Hippolyte II d'Este, cardinal de Ferrare	Sceaux	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie et Emprunte Musée de Lyon</i>

Nom de l'oeuvre	Type d'oeuvre	Sources
Sceaux de la fabrique de Saint-Pierre	Sceaux	<i>Registre des dépenses de la fabrique de Saint-Pierre par banque Bindo Altoviti</i>
Doublon d'or du pape Clément VII	Médailles et monnaies	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Doublon d'or, le pape et l'empereur	Médailles et monnaies	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Pièce d'argent de deux carlins, à l'effigie de Clément VII	Médailles et monnaies	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Médaille de Clément VII	Médailles et monnaies	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Autre médaille de Clément VII	Médailles et monnaies	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Ecu d'or du Pape Paul III	Médailles et monnaies	<i>Vita</i>
Pièce d'argent à l'effigie d'Alexandre de Médicis	Médailles et monnaies	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Pièce d'un jule d'argent, aux armes d'Alexandre de Médicis	Médailles et monnaies	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Pièce d'un demi-jupe d'argent, aux armes d'Alexandre de Médicis	Médailles et monnaies	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Ecu d'or, aux armes d'Alexandre de Médicis	Médailles et monnaies	<i>Vita et Traité de l'orfèvrerie</i>
Médaille d'Alexandre de Médicis	Médailles et monnaies	<i>Vita</i>
Médaille de Bembo	Médailles et monnaies	<i>Vita</i>
Médaille d'Hercule II d'Este, duc de Ferrare	Médailles et monnaies	<i>Vita</i>
Médaille de François Ier	Médailles et monnaies	<i>Inventaire boutique de Benvenuto à Rome le 23 octobre 1538</i>
De quelques médailles relevées dans l'inventaire de 1538	Médailles et monnaies	<i>Inventaire boutique de Benvenuto à Rome le 23 octobre 1538</i>

Nom de l'oeuvre	Type d'oeuvre	Sources
Buste du Cardinal de Ferrare	Sculpture	<i>Livre dépenses particulières d'Hippolyte d'Este tenu par Tommaso Mosti (dans Archives de modèle)</i>
Buste du cardinal de Ravenne	Sculpture	<i>Biblioteca Riccardiana</i>
Jules César	Sculpture	<i>Vita</i>
Tête de Jeune Femme	Sculpture	<i>Vita</i>
La Nympe de Fontainebleau	Sculpture	<i>Vita et Traité de la sculpture et Conservée au Musée du Louvre</i>
Modèle d'une fontaine pour le parc de Fontainebleau	Sculpture	<i>Vita et Traité de la sculpture</i>
Un Chien	Sculpture	<i>Musée national (Florence)</i>
Buste colossal en bronze de Cosme Ier de Médicis	Sculpture	<i>Vita et Traité de la sculpture et Conservé au Musée national (Florence)</i>
Buste en bronze de Cosme Ier de Médicis	Sculpture	<i>Compte de dépenses de Cosme de Médicis et Inventaire après décès</i>
Portraits de la duchesse Eléonore	Sculpture	<i>Lettres (à Bartolomeo Concino) et document 1570 et supplique et inventaire après décès</i>
Ganymède	Sculpture	<i>Vita et Conservé Musée des Offices (Florence)</i>
Apollon et Hyacinthe	Sculpture	<i>Vita</i>
Narcisse	Sculpture	<i>Vita</i>
Persée	Sculpture	<i>Vita et Traité de la sculpture et Loggia dei Lanzi (Florence)</i>
Modèle d'un monument funèbre	Sculpture	<i>Compte des travaux pour Cardinal de Ravenne</i>
Restauration de bronzes antiques	Sculpture	<i>Vita</i>
Buste de Bindo Altoviti	Sculpture	<i>Vita et Palazzo Altoviti (Rome)</i>
Crucifix de marbre	Sculpture	<i>Vita et Traité de la sculpture et Conservé à San Lorenzo de l'Escorial</i>

Nom de l'oeuvre	Type d'oeuvre	Sources
Modèles des chaires de Santa Maria del Fiore et des bas-reliefs destinés au chœur de cette église	Sculpture	<i>Vita</i>
Modèle d'une statue colossale de Neptune	Sculpture	<i>Vita</i>
Léda et ses 4 enfants, avec le cygne	Sculpture	<i>Archivio dei Buonomini di San Martino</i>
Junon et Andromède	Sculpture	<i>Lettre (à Cosme ou à son fils régent) du 20/12/1570</i>
Ouvrages de sculpture relevés sur l'inventaire après décès de Benvenuto	Sculpture	<i>Inventaire après décès</i>
Poignards incrustés d'or	Armes, ouvrages de fer et d'acier	<i>Vita</i>
Escopette	Armes, ouvrages de fer et d'acier	<i>Vita</i>
Anneaux d'acier	Armes, ouvrages de fer et d'acier	<i>Vita</i>
Miroir d'acier	Armes, ouvrages de fer et d'acier	<i>Inventaire boutique de Benvenuto à Rome le 23 octobre 1538</i>
Un poignard	Armes, ouvrages de fer et d'acier	<i>Inventaire boutique de Benvenuto à Rome le 23 octobre 1538</i>
Une dague et une masse de cheveu-léger	Armes, ouvrages de fer et d'acier	<i>Registre dépenses cardinal de Ferrare</i>

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Léda et le Cygne	Bijoux et bijoux	Cabinet de Vienne	Validé par E.Plön
Monture d'un camée antique	Bijoux et bijoux	Cabinet de France	M.Chabouillet note différence réalisation entre cadre et tableau (bustes antiques: défectueux / dépourvus de grâce / facture sèche alors que monture typique Renaissance italienne et inspiration Michelangelo donc Validé par E.Plön
Monture d'un camée antique	Bijoux et bijoux	Cabinet des gemmes à Florence	M.Labarte pour attribution de la monture provenant Casa Médici / Pas de validation par Plön (orfèvre XVIème oui mais pas forcément Cellini)
Le Char d'Apollon	Bijoux et bijoux	Collection de monseigneur le duc d'Aumale au château de Chantilly	Composition heureuse / élégance / grâce / bijou des plus charmants de cette 1ère moitié du XVIème / Pas d'attribution pour Plön même si cela pourrait coller avec l'esthétisme de Cellini et procédés techniques décrits par l'orfèvre
Cartouche ou petit cadre de portrait	Bijoux et bijoux	Collection Debruge-Dumesnil puis vendu à M.Fabre	Attribué à Cellini dans Collection mais pas de preuve / pièce italienne du milieu du XVIème
Médaille ou Enseigne représentant Adam et Eve	Bijoux et bijoux	Collection Debruge-Dumesnil puis vendu à M.Fabre	Ouvrage italien / nature du travail ne contredit pas l'attribution mais rien ne l'établit
Fermoir de pluvial	Bijoux et bijoux	Eglise Santa Barbara (Mantoue)	Exécution minutieuse et raffinée qui pourrait rappeler Cellini mais aucune preuve d'attribution / slmnt pièce contemporaine de Cellini
Grenade de Notre-Dame del Pilar	Bijoux et bijoux	Collection de M. Le baron Gustave de Rothschild (Paris)	M. Le baron Ch. Davillier : possède document authenticité lors achat/vente de la pièce (daté du XVIIème) mais doute donc pense plutôt à ouvrage de facture espagnol (cf. Autres exemplaires du même style dans registres qui stipule « à l'espagnol »)
Le Jugement de Pâris	Bijoux et bijoux	Grüne Gewölbe (Dresde)	Beauté pièce / L'oeuvre n'est pas attribuée car plutôt Nuremberg, Augsbourg, Munich pour construction générale bijoux et caractères des petites figures

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Pendant de l'ancienne collection Debruge-Dumesnil	Bijoux et bijoux	Collection Debruge-Dumesnil puis vendu à M. Le baron Seillière	M.Labarte valide attribution à Cellini mais Plon : Allemagne ou Flandres (Hans Collaert d'Anvers)
Le Jugement de Pâris	Bijoux et bijoux	Collection de M. Le baron Ferdinand de Rothschild (Londres) mais avant : Loan Exhibitions	Beaux objets n'ont pas besoin attribution prestigieuse pour garder leur intérêt / élégance dessin / grâce composition donc bijou italien du XVIème mais pas de preuve qu'il s'agisse de Cellini
La chasse au faucon	Bijoux et bijoux	Collection de M. Le baron Ferdinand de Rothschild (Londres)	Charmante pièce du XVIème sur laquelle difficile de se prononcer / M.Sauzay : Nuremberg / M.Sauzay sur planches M.Lièvre : Italie / M.Alfred Darcel : France
Vénus et l'amour	Bijoux et bijoux	Collection de M. Le baron Ferdinand de Rothschild (Londres)	Théodore de Bry car compositions similaires (orfèvre liégeois)
Licorne marine	Bijoux et bijoux	Collection Debruge - Dumesnil puis vendu à M. Le baron Ferdinand de Rothschild (Londres)	M.Labarte : valide attribution à Cellini mais Plon : ouvrage espagnol fin XVIème
Sirène	Bijoux et bijoux	Collection de M. Le baron Ferdinand de Rothschild (Londres)	Beau bijou XVIème : espagnol ou italien

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Dragon	Bijoux et bijoux	Collection de M. Le baron Ferdinand de Rothschild (Londres)	Hans Collaert pour Plon car dieux fable et animaux fantastiques
Bijou de l'ocre de la Jarretière	Bijoux et bijoux	Collection de Lord Conyngham (Londres)	XVIème siècle mais pas de validation attribution à Cellini (pas de trace relation Cellini - Henri VIII dans écrits et séjour français de Cellini trop éloigné de la rencontre du camp du Drap d'Or) donc sans doute orfèvre britannique
Collier	Bijoux et bijoux	Collection de M. Le baron Adolphe de Rothschild (Paris) mais avant : Loan Exhibitions	Attribué à Cellini sans aucune preuve d'après Plon mais oeuvre du XVIème siècle italien
Pendant de ceinture	Bijoux et bijoux	Vente Louis Fould	M.W. Bürger : attribution à Cellini inexacte
Salière du prince Rospigliosi	Orfèvrerie	Lamporecchio (Toscane)	Pièce italienne d'une élégance toute florentine de la seconde moitié du XVIème siècle : richesse des émaux pourrait correspondre travail de Cellini mais aucune preuve formelle pour attribution
Bassin et aiguière de Lercaro	Orfèvrerie	Palazzo Coccapani (Modène) : Propriété de Mme La Marquise Fontanelli	Transmission dans famille par héritage / richesse de l'ornementation / mérite artistique hors ligne / objets parmi les plus étonnants de la Renaissance / nulle attribution plus respectable que la tradition familial / jamais gravé avant Plon / ouvrage du milieu XVIème siècle italien (cf. Ornementation)

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Aiguière et plateau de Lord Cowper	Orfèvrerie	Exposés au South Kensington Muséum puis Château de Panshanger (Hertfordshire, Angleterre) : Propriété de Lord Cowper	J.C. Robinson dans catalogue expo : validation attribution à Cellini / Attribution validé par Plon (cf. Autres ouvrages de Cellini qui font écho et travail milieu XVIème italien)
Bassin de Santa Barbara	Orfèvrerie	Pièce disparue mais moulage	Longue tradition attribution à Cellini / armées de la République responsable disparition en 1796 / M.C. d'Arco : pas de reproduit médaillon centrale avec Santa Barbara car pensait que Cellini n'aurait jamais fait l'erreur de mélanger Sainte avec mythologie / Attribution à Cellini : impossible pour Plon car copie avec Charles de Gonzague au centre mais un demi-siècle après mort Cellini / pièce de l'art italien du XVIème siècle
Deux coupes de la galerie des Gemmes à Florence	Orfèvrerie	Objets disparus	Attribution quasi exacte pour Plon à Cellini (sur témoignage M.Labarte) mais oeuvres disparus
Un vase et quatre coupes de la Galerie d'Apollon	Orfèvrerie	Musée du Louvre	Epoque François Ier et manière de Cellini (cf. Plon / H.Barbet de Jouy / Philippe Burty)
Vase de cristal de roche	Orfèvrerie	Kunst Gewerbe Museum (Berlin)	Pièce importante par grandeur et beauté / Taillé et gravé par Valerio Vicentino / Monture attribuée à Cellini mais aucune trace échanges entre Valerio et Cellini / travail italien du début du XVIème siècle donc possible attribution mais aucune preuve formelle (pourrait être n'importe quel orfèvre ayant travaillé pour pape Clément VII)
Plat de cristal de roche	Orfèvrerie	Musée national (Florence)	Monture élégante mais simple (donc vs ornements recherchés de Cellini) mais bien ouvrage du milieu XVIème de l'art italien mais L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Coupe de Lord Salisbury	Orfèvrerie	Château de Hatfield (Hertfordshire, Angleterre) mais avant : exposition South Kensington Muséum (1862)	L'oeuvre n'est pas attribuée officiellement mais possible pour Cellini car ouvrage de milieu du XVIème italien / pièces remarquable beauté
Paix du prince Borghese	Orfèvrerie	Palais Borghese (Rome)	Monseigneur X. Barbier de Montaut (pour Exposition Religieuse de Rome en 1870) : attribution à Cellini (avec réserves) mais Plon : plutôt Valerio Vicentino mais remarquable beauté
La Déposition du Christ, Paix	Orfèvrerie	Trésor du Dôme (Milan)	Bel ouvrage italien du XVIème attribué à Cellini ou Caradosso mais Plon : style simple figures donc pas Cellini mais pas Caradasso non plus car mort au moment avènement Pie IV donc peut-être Manno (élève Cellini) mais pas de travail pour Pie IV attesté dans sources donc peut-être Andrea Ghidetti, Bartolomeo Bulgaro, Paolo Giannino (mais peu notoriété) ou Alessandro Cesati (dit Grechetto), Federico Bonzagna (dit Frederico Parmense) et Giovan Antonio Rossi Sinon peut-être que ce n'est pas Pie IV mais Léon X ou Clement VII (ce qui remet Caradasso en lice pour attribution notamment pour 2ème pontife) mais Plon : Pie IV et 1 des 3 grands maîtres qui travaille pour pape
Apothéose de Charles-Quint	Orfèvrerie	Bibliothèque du Vatican (Rome)	Monseigneur Barbier de Montaut : attribution à Cellini sur dessins Michelangelo / Plon : aucun document atteste et peu contact Cellini / Empereur donc plutôt Leone Leoni
Bassin du baron Pepoli	Orfèvrerie	Trapani (Sicile)	Possible attribution à Cellini car pas de contradiction dans la composition des sujets et le caractère des ornements et Cellini est lié aux Comtes de la Mirandole (Cour de France) donc pourrait très bien avoir travaillé pour Claudia à Rome
Combat de Persée et de Phinée / Jupiter foudroyant les Géants	Orfèvrerie	Bibliothèque du Vatican (Rome)	Pas de document pour attribution officielle mais pas impossible vu caractère des figures donc attribution vraisemblable (et similitudes Jupiter et Christ Escorial)

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Préféricule	Orfèvrerie	Musée national (Naples)	Pièce disparue / ouvrage italien du XVIème mais pas assez d'informations pour confirmer l'attribution
Reliquaire	Orfèvrerie	Basilique du Vatican (Rome)	Attribution récente à Cellini mais sans aucun fondement
Reliquaire de l'Argenterie des Médicis	Orfèvrerie	Palais Pitti (Florence)	Attribution pour pièce de cette nature : impossible / pièce d'un habile orfèvre mais c'est tout ce que l'on peut dire
Coupe, aux devises de Henri II	Orfèvrerie	Palais des Offices (Florence)	Possible attribution à Cellini (ou à ses élèves après son départ) mais aussi possible à orfèvre français car mariage de Catherine et dauphin en 1533
Chandeliers	Orfèvrerie	Trésor de Saint-Pierre (Rome)	Attribution à Cellini ou Michelangelo (sans valider ni réfuter) de Buckhart (Der Ciccone, 1879) mais artiste lui-même a signé l'oeuvre et l'a dessinée (en gravure) donc attribution à Antonio Gentile da Faenza (validé par Monseigneur Barbier de Montaut) : mauvaise attribution à Cellini à partir fin du XVIIIème car on n'attachait alors pas d'importance suffisante à rattacher les attributions à des documents fiables (et Cellini avait à peine 18 ans au moment de cette compétition, inventée, entre Raphael et Michelangelo)
Bassin et aiguière de l'Argenterie des Médicis	Orfèvrerie	Palais Pitti (Florence)	Superbes pièces / enrichies d'ornements mais pas des pièces italiennes selon Plon (art germanique seconde moitié XVIème siècle) donc peut-être Virgile Solis (ou Théodore de Bry)
Crosse d'abbé	Orfèvrerie	Monastère de Mont-Cassin	Construction générale : XVIème siècle mais difficile reconnaître Cellini (statuettes actuelles trop trapues pour lui être attribué) et ouvrage en cuir donc pas assez prestigieux pour Cellini (à la rigueur, possibles réparations de Cellini sur crosses des Pères lors de son passage au Mont-Cassin)

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Aiguière d'agate-onyx	Orfèvrerie	Collection de M. Le baron Gustave de Rothschild (Paris) mais avant : famille Hope (vente pour 400 000 francs)	Attribution par M. Labarte mais contradiction sur prix d'achat (50 000 livres au lieu de 100 000 francs) / Passation familiale mais mise en valeur via prêts expositions Angleterre (South Kensington 1872) / Attribution difficile à soutenir car aucun document / Ouvrage italien ou allemand (ex: Car.Jamnitzer de Nuremberg au XVIème) ou Hollandais (Adan Van Vianen à Utrecht au XVIIème) / Echanges d'influences entre orfèvres européens du XVIème siècle / Appartient à 1ère décadence du goût mais extrême habileté technique (commence à époque de Benvenuto : maniérisme ?)
Livre d'heures du Roi de Naples	Orfèvrerie	Disparu (récemment) après renversement Bourbons à Naples (François II)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini car écrits Vita ne coïncide pas avec ce livre et détails différents (couverture en or pour celui de Cellini / en argent pour celui de Charles Quint) / Pour Missel Roi de Naples : élève de Cellini (Manno) car en partie au service Farnèse
Couverture de missel	Orfèvrerie	South Kensington Museum Exposition Loan Exhibition of ancient and modern jewelry and personal ornaments (1872)	Pas de document officiel mais caractère indique ouvrage italien milieu du XVIème donc pas de contradiction à tradition de l'attribuer à Cellini / Pour Marguerite, soeur François Ier ou Marguerite fille du roi qui épousa duc de Berry puis duc de Savoie ? Cellini évoque les 2 dans sa la Vita sans préciser si elles sont destinataires de cet ouvrage décrit également dans la Vita (missel avec couverture en or)
Couverture de missel	Orfèvrerie	Cabinet d'objets d'art du château de Friedenstein (Gotha)	M.Labarte : admet attribution possible mais objets distincts selon Plon (possibilité ouvrier allemand dans l'atelier du Petit-Nesle de Cellini)

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Cassette Farnèse	Orfèvrerie	Musée national (Naples)	Pas d'indication de ce type d'ouvrages dans Vita mais sans doute fait un certain nombre comme tous orfèvres du XVIème / M.Domenico Monaco (conservateur musée) : « faussement attribué à Cellini » / possible attribution à Mariano (inconnu mais alors mérite ce prestige car magnifique ouvrage d'orfèvrerie) ou Manno (élève Cellini qui mérite également cet honneur) avec Giovanni Bernardi
Aiguière et bassin de Saint-Celse	Orfèvrerie	Eglise de Saint-Celse (Milan)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini / W inscrit : restauration étrangère à Italie et N relevé par M.Darcel (sur vidercome allemand des collection du Louvre)
Un Flacon et quatre coupes de l'Argenterie des Médicis	Orfèvrerie	Palais Pitti (Florence)	M. Labarte : parmi attributions les plus vraisemblables pour ce service de table à Cellini car ouvrage élégant / merveilleuse délicatesse / éclat séduisant mais méthode Plon : étudier blason pour renseignements car « acte de naissance authentique de l'objet » et aucune concordance avec Cellini donc refus attribution
Vase en forme de dauphin, et Bassin, de l'Argenterie des Médicis	Orfèvrerie	Palais Pitti (Florence)	Attribué faussement à Cellini car explique lui-même dans Traité Orfèvrerie que n'a jamais eu l'honneur de faire pièces pour occasions spéciales (ex: mariage Médicis) donc impossible mais surtout blasons ne sont pas ceux de Jeanne et Francesco de Médicis (mariage 15/12/1565) mais ceux de Salzbourg et Raitenau (sans doute cadeaux cousins Médicis)
Coupe de Lord Warwick	Orfèvrerie	Château de Warwick (Angleterre)	Exhibition at Manchester (1857) : M.J.B. Waring : digne de Cellini mais aucun document ne l'atteste / si pièce italienne du début du XVIème siècle : devrait être plus raffinée, légère et gracieuse mais lourdeur donc peut-être germanique (ex: Hans Holbein) mais peu compatible donc sans doute art italien mais trop lourd
Deux paix de la chapelle Riche	Orfèvrerie	Reiche Kapelle (Munich)	Pas évoqué dans écrits Cellini mais en a fait sans doute (notamment 2 où possible attribution selon Plon mais majorité des paix attribués, fausses attributions)/ celles-ci sont germaniques mais contemporaines Cellini

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Paix de l'Argenterie des Médicis	Orfèvrerie	Palais Pitti (Florence)	Attribution possible car florentine et contemporaine Cellini car présente dans chapelle Médicis après Cosme de Médicis mais cadre : ouvrier flamand
Bassin de nacre	Orfèvrerie	Grüne Gewölbe (Dresde)	L'oeuvre n'est pas attribuée pour Plon ni pour conservateurs musée saxon à cette époque : s'agit d'un ouvrage du milieu du XVIème italien mais caractère ornementation ne correspond pas à Cellini
Nautil	Orfèvrerie	Trésor de la Reine (Windsor)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini pour Plon : ouvrage de Nuremberg, Augsbourg, Munich (cf. Musée Dresde et Louvre : similaires classés dans orfèvrerie allemande)
Marteau de jubilé du pape Jules III	Orfèvrerie	Musée national (Munich)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini pour Plon car Paul III haïssait Cellini donc ne lui aurait pas confié ce travail et Cellini à Florence à ce moment là et de toutes façons, Plon y voit un ouvrage allemand plutôt
Sonnette dite de Clément VII	Orfèvrerie	Collection de M. Le baron Ferdinand de Rothschild (Londres)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini pour Plon / P.ê Wenwel Jamnitzer (ornementation riche typique travail allemand) mais pas de confusion des ornements donc sans doute travail italien contemporain Cellini
Calice d'Éberard, archevêque de Cologne	Orfèvrerie	Grüne Gewölbe (Dresde)	Docteur Th. Graesse : attribution à Cellini / L'oeuvre n'est pas attribuée pour Plon car ouvrage sans doute germanique ou flamand mais contemporain Cellini
Petit coffret à parfums de l'ancienne Collection Walpole	Orfèvrerie	Collection Horace Walpole	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : plutôt Jacques Billet (orfèvre flamand au service second fils de Cosme)
Coffret	Orfèvrerie	Palais Balbi - Senarega (Gênes)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : ouvrage du XVIIème
Armoire ou cabinet	Orfèvrerie	Galerie de l'ancien Palais ducal (Modène)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : n'a sans doute jamais réalisé d'objets de ce type / sans doute Valentin Drausch (Augsbourg, première moitié du XVIIème) / ouvrage germanique
Coupe et son plateau en corne de rhinocéros	Orfèvrerie	Trésor royal (Munich)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : pièces allemandes (cf. Caractère d'ornementation)

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Coupe	Orfèvrerie	British Museum - Exposition au South Kensington Museum	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : travail allemand (Wenzel Jamnitzer)
Aiguière du Palais Durazzo	Orfèvrerie	Palazzo Durazzo (Gênes)	Pas d'attribution à Cellini (pour Ferdinand de Lasteyrie et Plon) : ouvrage bien postérieur (type d'ornementations en vogue sous règne de Louis XIII)
Diane chasseresse	Orfèvrerie	Musée national (Naples)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : appartient à art germanique / attribué à Wenzel Jamnitzer lors vente
Chandeliers	Orfèvrerie	Trésor de Saint-Marc (Venise)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : travail vénitien ou allemand de Munich ou Nuremberg / offert à Cristoforo Moro (doué élu en 1462 mort en 1471) donc avant même naissance Cellini
Salière	Orfèvrerie	Corporation des marchands de vin (Londres)	Wilfried Cripps : L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini mais ouvrage de Londres (poinçon anglais sur pièce) / L'oeuvre n'est pas attribuée pour Plon
Coffret de la Confession de Saint-Pierre	Orfèvrerie	Eglise Saint-Pierre de Rome	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : Problème chronologique car porte blason Benoît XIV (pape de 1740 à 1758)
Plat représentant le combat des Amazones	Orfèvrerie	Musée Italie	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : Vechté (français du XIXème)
Médaille d'Alexandre de Médicis	Médailles et monnaies		Attribution validée par Plon
Médaille du cardinal Bembo	Médailles et monnaies		L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini pour Plon : cardinal en 1538 donc après passage Cellini à Padoue et manque ressemblance entre description écrits Cellini et modèle mais impossibilité chronologique avec autres artistes aussi et volonté barbe longue correspond aux canons esthétiques de Cellini / Friedlaender (et Armand) : attribution à Cellini / Arneth (et Abbé Guido Ciabatti) : Valerio Belli / On sait que 3 artistes ont gravé médailles Bembo : Valerio Belli, Leone Leoni et Cellini : montre limite du positivisme car sources concordantes pour les 3

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Médaille d'Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare	Médailles et monnaies		Attribution possible car relation très proches entre les deux hommes et document (Marquis Campori) établit présence à Ferrare à cette époque
Autre Médaille du cardinal de Ferrare	Médailles et monnaies	Annoncées comme étant à Milan ? (Cf. Litta)	Aucune trace de ces pièces
Médaille du cardinal Jean de Lorraine	Médailles et monnaies		Friedlaender et Armand : attribution à Cellini mais L'oeuvre n'est pas attribuée pour Plon car pas correspondance dans caractère artistique des oeuvres de Cellini (plus vives et ressenties dans l'allure et l'expression)
Médaille de Bindo Altoviti	Médailles et monnaies		Armand : attribution à Cellini car relation entre les deux hommes mais sans doute Michelangelo ou Leone Leoni (cf. Moreni : « Altiviti chanceux car buste de Benvenuto, portrait de Raphaël et médaille de Michelangelo »)
Les deux médailles de Benedetto Varchi ne sont pas l'oeuvre de Cellini	Médailles et monnaies		L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini même si proximité et affection entre les deux hommes : monogramme DP sur médailles (Domenico Poggini : orfèvre florentin de la seconde moitié du XVIème)
Persée, bronze	Sculpture	Musée national (Florence)	Attribution confirmée par Cellini même si pas document (sinon possibilité imitation contemporaine) mais sans doute composition intermédiaire de Cellini pour travail sur fonte Persée
Persée, figurine de bronze	Sculpture	Collection de M. le baron Ch. daVillier (Paris)	Attribution confirmée même si pas document - « Combien Benvenuto, pour qui la statuaire colossale paraît n'avoir été le plus souvent qu'une erreur dut-il être au contraire, dans ses travaux délicats comme cette figurine, le maître incomparable que ses contemporains ont acclamé ! » / richesse des accessoires, recherche du détail, précieux dans exécution deviennent grâces et ne nuisent en rien à un ouvrage que le regard peut embrasser tout entier

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Buste du marquis del Vasto	Sculpture	Naples	L'oeuvre n'est pas attribuée : pas concordance historique (début sculpture Cellini en France) donc peut-être Leone Leoni (ou Cesare da Bagno)
Tête d'homme, terre cuite	Sculpture	Cabinet de M.Dury Fortnum (Stanmore, près Londres)	Pas attribué à Cellini : Bandinelli ou Baccio
Divers ouvrages de bronze	Sculpture		L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : Sans doute bronzes vénitiens du XVIIème siècle
Ivoires	Sculpture	Musée Dresde	L'oeuvre n'est pas attribuée pour Plon car métier de travailler ivoire et à cette époque, reproduise les grands maîtres italiens et aucunes traces qui vont en ce sens (cf. M.Labarte)
Cires peintes	Sculpture		Pas mentionné par Cellini dans écrits mais pas impossible car nombreux grands maîtres s'y sont essayé et traces dans documents donc pas impossible mais pas documenté
Epée dite de comte de Lannoy	Armes et armures	Musée d'Artillerie (Paris)	Aucun document atteste quoi que ce soit mais bel ouvrage du XVIème siècle, probablement italien
Epée de Charles-Quint	Armes et armures	Collection d'Ambras (Vienne)	Joseph Arneth et Plon : L'oeuvre n'est pas attribuée pour Cellini car plutôt travail milanais et signée Antonio Piccinino (et fils) et pas rapport entre Empereur et Cellini à ce moment là
Epée d'Alexandre Farnèse	Armes et armures	Musée national (Naples)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini pour Plon car pas correspondance dans style mais plutôt Lucio Piccinino (travaille pour Alexandre Farnèse, duc de Parme)
Poignard d'Alexandre Farnèse	Armes et armures	Musée national (Naples)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini pour Plon car pas correspondance dans style

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Stylet	Armes et armures	Collection de M. le chevalier V.Funghini (Arezzo) - Exposition d'art antique de la Société Donatello à Florence en 1881	Élégance du dessin et transmission de l'oeuvre au sein même famille et souvenir de l'attributif avec / Plon ne contredit pas attribution à Cellini bien qu'il ne la confie pas ouvertement
Poignée d'épée	Armes et armures	Armeria de Turin	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini car aucun fondement mais sans doute ouvrage XVIème siècle italien et rappelle école Michelangelo
Epée de John Hampden	Armes et armures	Château de Windsor	L'oeuvre n'est pas attribuée : sans doute plutôt travail serrurier français ou armurier
Epée	Armes et armures	Musée de Cassel - Exposition artistique et industrielle de Munich (1875)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : dessin original de Hans Muelich (musée National bavarois) qui est modèle de cette oeuvre donc oeuvre allemande de seconde moitié du XVIème
Le bouclier de Windsor	Armes et armures	Exposée au South Kensington (1862) puis St-George's Hall (grande salle festins château de Windsor)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : si bouclier offert à Henri VIII par François Ier lors fêtes Camp du Drap d'Or : pas possibilité historique (1520 : Cellini trop jeune) et Cellini n'a jamais réalisé de pièces d'armures / semble être une armure produite à Milan dans seconde moitié XVIème
Bouclier de l'Armeria de Madrid	Armes et armures		Ne se prononce pas : armurier milanais (cf. Travail à la damasquine) / travail lombard ?
Bouclier de l'Armeria de Turin	Armes et armures	Armeria de Turin	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : composition italienne du milieu du XVIème siècle mais sans doute exécuté à Milan

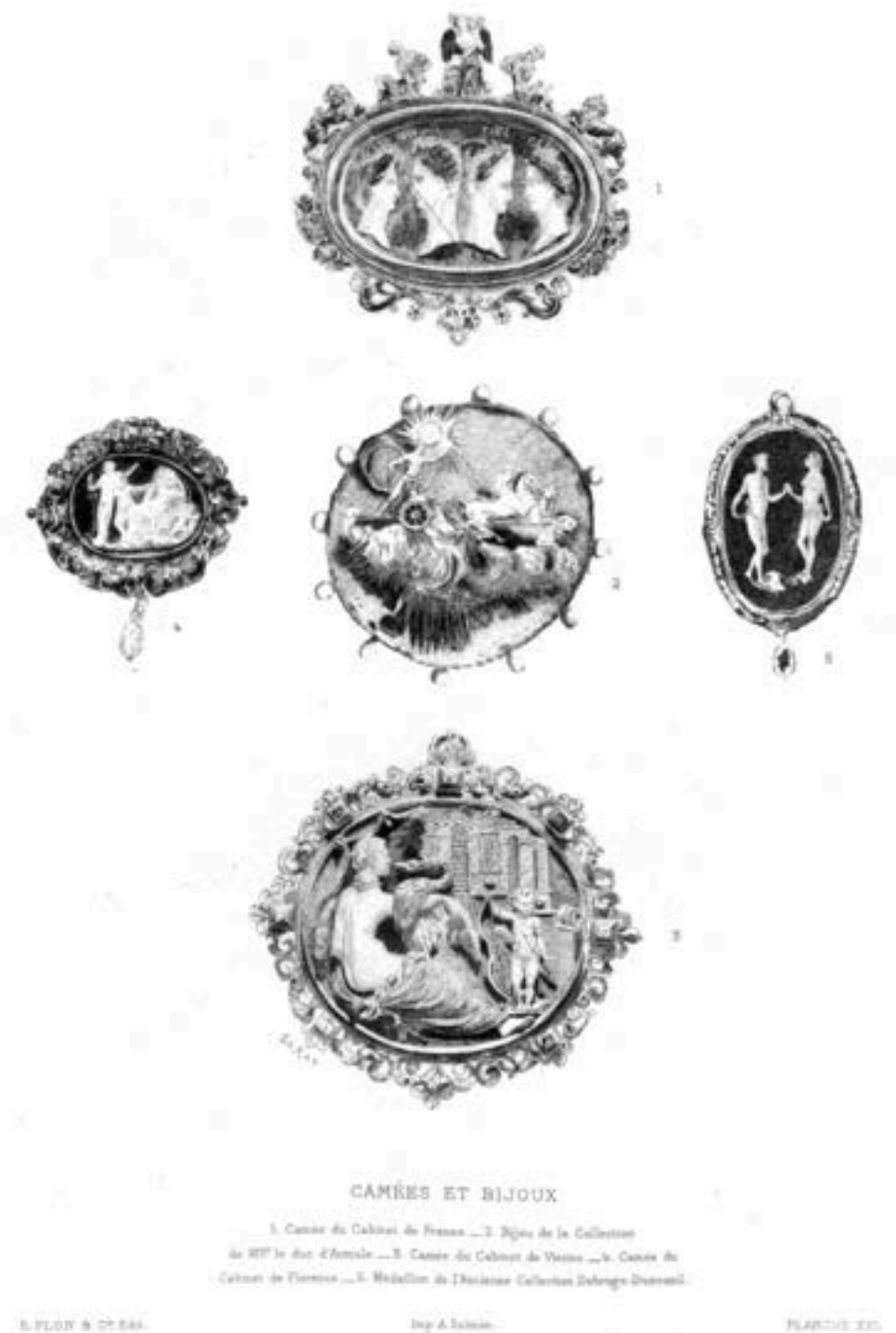
Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Casque et Bouclier du Bargello à Florence	Armes et armures	Bargello (Florence)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini : mauvaise interprétation du symbole de la salamandre qui ne représente pas François Ier ici mais la famille Médicis (tradition venant d'un texte de Cicognara qui rapproche à Cellini ou Pietro Martini ou frères Poggini) : M. Le chevalier Gaetano Milanesi (/ Angelo Angelucci, directeur Aremeria de Turin) : ouvrage du XVIème / Gasparo Mola
Bouclier de Charles-Quint	Armes et armures	Château de Skoklester	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini pour Plon car aucun document à l'appui et caractères correspondent plutôt à famille d'armuriers milanais (frères Negroli)
Armure de Charles IX, Roi de Suède	Armes et armures	Musée national (Stockholm)	L'oeuvre n'est pas attribuée à Cellini pour Plon car manque concordance des dates (couronnement en 1609 mais Cellini mort en 1570) : sans doute germanique car imitation parfaite des maîtres italiens mais sans licence creative
Armure de François Ier	Armes et armures	Collection Horace Walpole	L'oeuvre n'est pas attribuée pour Plon car Cellini n'a jamais fait de type d'ouvrages donc armurier français ou milanais (ex: Filippo Negroli - attribution validée par M. Labarte et cf. Écrits de Vasari)
Hausse-col de l'ancienne Collection Léopold Double	Armes et armures	Collection Léopold Double	L'oeuvre n'est pas attribuée pour Plon car hausse-col pas porté qu'au XVIIème siècle
Clef de la famille Strozzi	Armes et armures	Collection de M. Le baron Adolphe de Rothschild (Paris) - Exposition de l'art rétrospectif au Tracadéro (1878)	Longue tradition attribution à Cellini mais Eugène Piot (et Plon) attribue ce travail à français de la seconde moitié du XVIème

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Serrure et clef en fer ciselé	Armes et armures	Collection de Madame la Comtesse Potocka (Wilanów, près Varsovie)	Attribution validée par Sebastiano Campi (1818, Varsovie) / Plon ne contredit pas
Dessin du Buste d'un Farnèse	Dessins	Collection de M. le marquis de Chennevières	Attribution validée par Plon : similaire à certains tracés sur autres ouvrages Cellini et inscription à la main correspondrait à écriture Cellini même si possibilités autres attributions
Apollon	Dessins	Galerie royale (Munich)	Possible attribution à Cellini car caractère artistique du dessin correspond et école de Michelangelo et cf. Qlq détails du Persée
Page de Croquis	Dessins	Collection His de La Salle (Louvre) - Exposition Musée des Arts décoratifs 1880	His. De la Salle : attribution à Cellini et validé par bcp mais pour Plon : attribution à Perino del Vaga même si aucune preuve pour aucun des deux
Médaille de l'Ordre de Saint-Michel	Dessins	Collection de M. le marquis de Valori	Impossible de se prononcer
Dessin d'une Salière	Dessins	Galerie des Offices (Florence)	Possible attribution à Cellini mais donc attribution aussi pour dessins Salière similaires au South Kensington Muséum
Modèles de casques	Dessins	Galerie des Offices (Florence) - Exposition de l'Art antique à Florence en 1880	Ne se prononce pas : peut-être allemand, italien ou français

Oeuvre	Type d'ouvrage	Référence	Attribution
Dessin d'une Tasse	Dessins	Galerie des Offices, Collection Santarelli (Florence) - Exposition de l'Art antique de la Société Donatello à Florence en 1880	L'oeuvre n'est pas attribuée - Problème de dates (Cellini mort quelques années avant réalisation)
Vase en forme de nef	Dessins	Galerie des Offices, Collection Santarelli (Florence) - Exposition de l'Art antique de la Société Donatello à Florence en 1880	Attribution certaine par Plon (et aussi M.Georges Duplessis) à Hans Hirtz (de Wurzburg) qui travaillait à Nuremberg (seconde moitié XVIème)
Hercule et Antée	Dessins	Bibliothèque des Beaux-Arts (Paris)	Attribution possible (car certains reconnaissent traits Cellini et Bandinelli dans figures) : admis pas nombre
Croquis du Persée	Dessins	M.Alessandro Castellani (Rome) - Exposition Ecole des Beaux-Arts de Paris (1879)	Attribution possible pour Cellini : 1ers projets pour le statuaire

Annexe 2 : Planches représentant des œuvres de Cellini, gravées à l'eau-forte par Paul Le Rat pour illustrer l'ouvrage de Plon

Cette planche a été retenue car elle réunit deux bijoux que Plon attribue à Cellini (figures 1 et 3). Les trois autres, en revanche, sont selon lui des attributions erronées.



*LE RAT Paul, gravure à l'eau-forte, Planche XXI représentant des camées et bijoux,
In : PLON Eugène, op. cit*

Cette planche a été retenue bien qu'aucune des pièces représentées ne soit, selon Plon, authentiquement attribuable à Cellini. Toutefois, ce type d'objets (notamment la sirène ou la licorne) demeure associé à son œuvre et fréquemment mobilisé pour en évoquer le style. Comme nous l'avons souligné au Chapitre IV, section C. 2., la marque Rolex, par exemple, utilise l'image d'un pendentif en forme de triton conservé au Victoria and Albert Museum, qui n'est pourtant pas une œuvre de Cellini, pour illustrer l'excellence technique que l'on associe à l'orfèvre. Il était donc pertinent de reproduire cette planche, qui présente des pièces d'orfèvrerie similaires à ce pendentif et qui ont été, à tort, attribuées à Cellini par certains.



*LE RAT Paul, gravure à l'eau-forte, Planche XXXVIII représentant une aiguière à parfums,
In : PLON Eugène, op. cit.*

Cette planche a été retenue car elle représente une aiguière attribuée à Cellini par Plon, illustrant un type d'objet typique de son travail d'orfèvre. Ce motif formel se retrouve dans de nombreuses œuvres postérieures, où il est mobilisé comme un marqueur visuel du style cellinien. Dans la mini-série de Giacomo Battiato, une scène montre Cellini en train de ciseler une aiguière similaire ; dans *The Affairs of Cellini*, un objet de ce type figure parmi les éléments de décor de l'atelier. On le retrouve également dans *L'Aigle de Florence*, lors de la fonte finale du Persée, lorsque Cellini jette au feu plusieurs pièces d'orfèvrerie comparables pour alimenter la fusion. Certaines campagnes publicitaires de Rolex s'inspirent également de ce modèle, en reprenant les formes typiques du répertoire cellinien. Enfin, dans les représentations picturales du XIX^{ème} siècle, ce type d'objet est souvent intégré au décor de l'atelier, soulignant le lien entre Cellini et l'orfèvrerie de prestige.



Benvenuto Cellini

Benvenuto Cellini

AIGUIÈRE A PARFUMS

(Collection de Lord Cooper.)

E. Plon et Co. imp.-édit.

PLANCHE XXVIII

*LE RAT Paul, gravure à l'eau-forte, Planche XXXVI représentant un bassin d'argent,
In : PLON Eugène, op. cit.*

À l'instar de la planche représentant l'aiguière, celle-ci a été retenue car elle figure un bassin en argent attribué à Cellini par Plon. Objet typique de son répertoire d'orfèvre, le bassin est fréquemment associé à son œuvre dans les représentations postérieures. Dans la peinture du XIX^{ème} siècle, il apparaît régulièrement en arrière-plan des scènes d'atelier, soulignant le prestige de la production orfèvrée de Cellini. On en retrouve également une trace dans la mini-série de Giacomo Battiato : lors de la scène où le messager bègue apporte la convocation au tribunal de Paris, un objet de ce type est visible dans l'atelier du Petit-Nesle. De même, dans *The Affairs of Cellini*, un bassin en argent, présenté comme une réalisation de l'artiste, est utilisé dans une scène marquante où Cellini le place sous sa tête en demandant à la duchesse de le décapiter.



Kretzschmar del.

Gelliaume del.

BASSIN D'ARGENT

[Collection de M. le baron Pepoli.]

E. Plon et C^o, imp.-édit.

PLANCHE XXXV.

*LE RAT Paul, gravure à l'eau-forte, Planche XLV représentant deux couvertures de missel,
In : PLON Eugène, op. cit.*

Cette planche a été retenue car la figure 2 est attribuée à Cellini par Plon, contrairement à la première. Le type d'objet représenté a inspiré plusieurs réinterprétations dans des œuvres postérieures. Dans *The Affairs of Cellini*, un livre richement orné de pierres précieuses, proche de celui figuré ici, sert de support à la lecture de poèmes par l'artiste. De même, une publicité de Rolex présente une couverture de missel semblable à celle de la figure 2, identifiable à ses motifs floraux sur la tranche, conservée au South Kensington Museum.



1 COUVERTURE DE MISSEL.
(Château de Friedenstein à Gotha.)



2 COUVERTURE DE MISSEL.
(South Kensington Museum.)

H. G. 1560

H. G. 1560

H. G. 1560

PLANCHE XLV

Cette planche a été retenue car elle rassemble un ensemble de médailles, toutes attribuées à Cellini par Plon. Le travail de l'artiste dans le domaine de la médaille et de la monnaie a par ailleurs été réinvesti par des représentations postérieures. Dans *L'Aigle de Florence*, il est détourné lorsque Cellini fabrique de fausses pièces pour financer sa vie future avec Lucrezia. Une publicité de Rolex fait également référence à ce pan de son œuvre en évoquant une monnaie réalisée par Cellini, représentant le pape Clément VII.



Cette planche a été retenue car le stylet (figure 3) est attribué à Cellini par Plon, contrairement à l'épée et au poignard (figures 1 et 2). Ce type d'objets (armes et armures) faisait l'objet, au XIX^{ème} siècle, de nombreuses attributions à Cellini. Dans les peintures de cette époque, ces pièces apparaissent fréquemment dans le décor de son atelier. Elles renvoient à la fois à son tempérament réputé belliqueux et à la tendance, alors répandue, à lui attribuer la confection d'armes. Une vision que Plon nuance fortement, en ne retenant que très peu d'attributions de ce type dans son ouvrage. Il semblait donc pertinent de faire figurer cette planche, qui confronte un objet effectivement attribué à Cellini à deux autres dont l'attribution est, selon Plon, infondée.



1 et 2. ÉPÉE ET POIGNARD D'ALEXANDRE FARNÈSE
(Musée de Naples.)

3. STYLET D'ACIER CISELÉ
(Collection de M. le chevalier Fughini.)

*LE RAT Paul, gravure à l'eau-forte, Planche représentant une serrure et une clef en fer ciselé,
In : PLON Eugène, op. cit.*

Cette planche a été retenue car elle met en lumière un aspect souvent méconnu du travail de l'orfèvre : la fabrication de serrures et de clefs. Ce type d'ouvrage, bien que moins valorisé que les pièces d'apparat, témoigne de la diversité des savoir-faire de Cellini. Il a également été repris dans certaines représentations postérieures, notamment dans *The Affairs of Cellini*, où l'artiste se voit confier la reproduction d'une clef ; celle de la chambre de la duchesse de Florence.



SERRURE EN FER CISELÉ.
(Collection de madame la comtesse Potocka.)



CLEF EN FER CISELÉ.
(Collection de madame la comtesse Potocka.)

Pour les quatre planches suivantes, nous avons choisi de faire figurer des dessins attribués à Cellini par Plon : un dessin représentant un buste de Farnèse, un autre figurant un Apollon, ainsi que deux études manifestement liées à son travail d'orfèvre ; l'une correspondant à une salière, bien différente toutefois de celle conservée au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, l'autre à un croquis préparatoire du *Persée*. Ce choix nous a semblé pertinent car, dès le XVI^{ème} siècle, le dessin est considéré comme un fondement de la pratique orfèvrée : Vasari lui-même affirme qu'un bon orfèvre doit avant tout être un bon dessinateur. Cette dimension a été largement reprise dans les représentations postérieures de Cellini. Dans *L'Aigle de Florence*, on le voit offrir au pape un dessin de son portrait, puis réaliser celui de Lucrezia. Dans la mini-série de Giacomo Battiato, les dessins occupent également une place importante : un portrait de Clément VII à sa mort, un projet de bijou destiné à Porzia, ou encore de nombreux croquis accrochés aux murs de ses ateliers à Rome et à Paris ; parmi lesquels figurent un dessin de la *Nymphe de Fontainebleau*, des études préparatoires à la *Salière avec Thétis et Neptune*, etc. Ces planches permettent ainsi de rappeler le rôle central du dessin dans la démarche artistique de Cellini et dans la construction de sa postérité.



Eugène Eugénie

BUSTE D'UN FARNESE

(Dessin de la collection de M. le N^o de Cassanovini)

E. PLON & C^o 1890

Imp. Bata

PLANCHE LXXVI

*LE RAT Paul, gravure à l'eau-forte, Planche LXXVII représentant un dessin d'Apollon,
In : PLON Eugène, op. cit.*



Héliog. Dejardin.

Imp. Eudes.

APOLLON

(Dessin de la Galerie Royale de Munich.)

E. PLON & C^{ie} Édit.

PLANCHE LXXVII.

*LE RAT Paul, gravure à l'eau-forte, Planche LXXIX représentant un dessin d'une salière,
In : PLON Eugène, op. cit.*



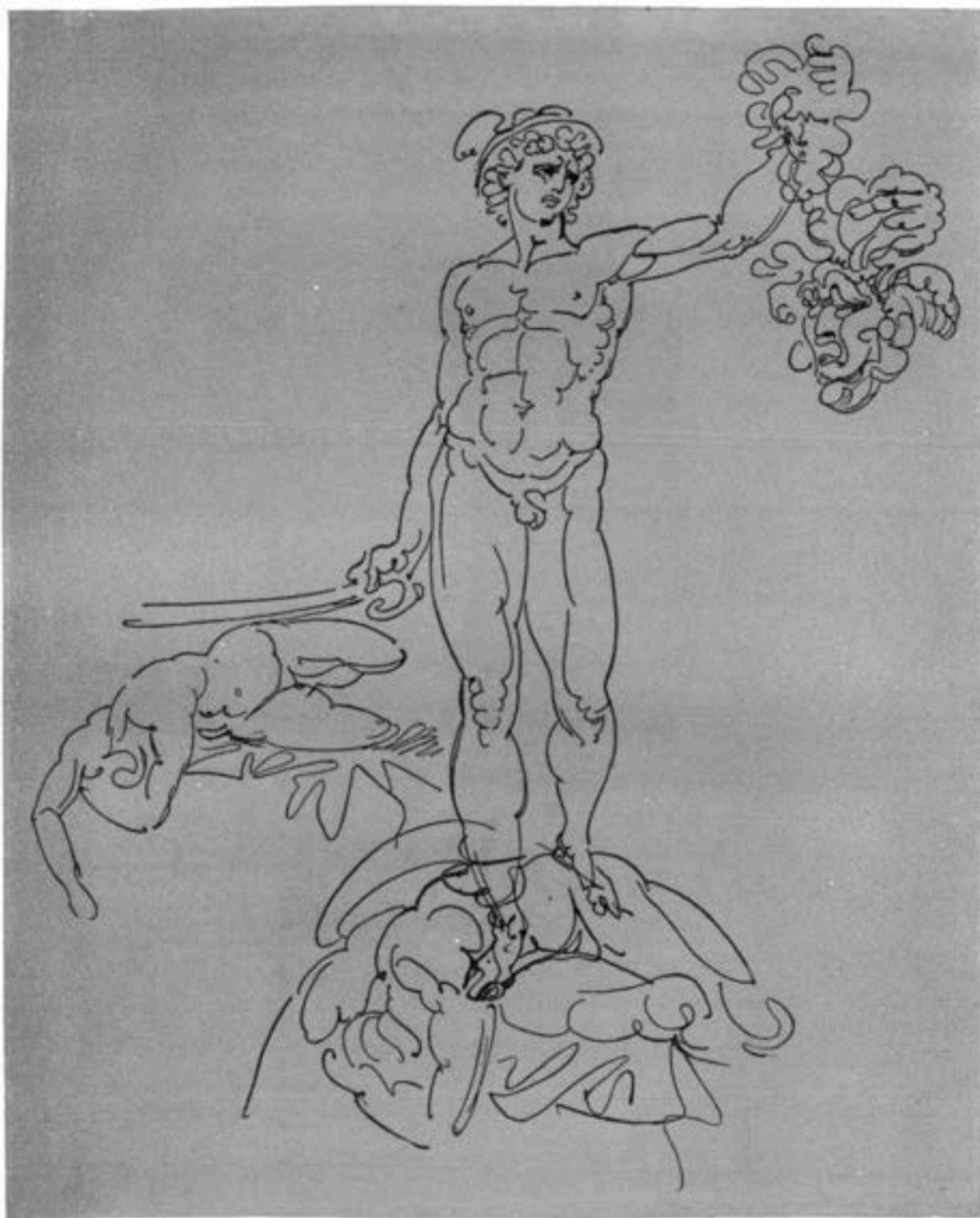
E. RAT sculp.

DESSIN D'UNE SALIÈRE
(Galerie des Uffizi, à Florence)

E. PLON & C^{ie} Eds.

PLANCHE LXXIX

*LE RAT Paul, gravure à l'eau-forte, Planche LXXXII représentant un dessin du croquis d'un Persée,
In : PLON Eugène, op. cit.*



CROQUIS D'UN PERSÉE
(Collection de M. Alessandro Castellani.)

E. Plon et C^{ie}, imp.-édit.

PLANCHE LXXXII.

Annexe 3 : Gravure reproduite à l'envers du Jupiter d'argent de Cellini par L. DAVENT

Cette gravure de L. Davent (issue de l'article de B.Jestaz ²⁵⁰) a été réalisée entre 1550 et 1556. Selon B.Jestaz, cette gravure est fidèle à la réalisation de Cellini puisque les autres gravures de L.Davent concernant les oeuvres de Fontainebleau, et particulièrement celles du Primatice, sont tout à fait fidèles aux modèles.



²⁵⁰ JESTAZ B., *op. cit.*, p.91

Annexe 4 : WEBER Bruce, « Theater Review ; When Rage and Pride Illuminate the Genius », The New York Times, 14 février 2001, section E, p.1 et p.5, édition nationale

THEATER REVIEW

When Rage And Pride Illuminate The Genius

By BRUCE WEBER

In the very entertaining first act of "Cellini," John Patrick Shanley's new play about the grandeur of the artistic temperament, the legend of Benvenuto Cellini, the great Florentine sculptor and goldsmith of the Renaissance is presented as a lovely, emotional struggle against self-immolation.

Based on the artist's emotive and perhaps embellished autobiography, the play, which opened on Monday at the Second Stage, takes the form of a self-narrated education of the spirit, describing the inner and outer turmoil that led him, at the peak of his powers, to create his masterpiece, unveiled

in the Loggia dei Lanzi in 1554, a bronze of Perseus standing on the corpse of Medusa and holding her head

aloft. After intermission, when the play is largely devoted to the frantic casting of the Perseus, it becomes overblown and overwrought. But in the opening act, Mr. Shanley, as both writer and director, lays out his theme — that passion must not be constrained from without but tempered from within — with brio and wit.

With Reg Rogers in the title role alternately stalking the stage with the ferocious confidence of a self-aggrandizing young rican and reflecting back with a wry sense of earned triumph, we watch as variously tormenting and supportive forces begin to forge a protective self-knowledge. This is not as simple-minded as it sounds, because even in his reflective older mode, he hasn't abandoned all self-righteousness. Cellini was a lusty, bombastic iconoclast and an inveterate brawler. He killed at least one man to avenge the death of his brother, and according to the script killed another, a goldsmith who dared to tell him, "We are the same." And Mr. Shanley gives Cellini, on the strength of his rampant genius, a great

Continued on Page 5



Reg Rogers as an artist with a temper in "Cellini," at the Second Stage Theater.

Page de couverture, WEBER Bruce, « Theater Review ; When Rage and Pride Illuminate the Genius », The New York Times, 14 février 2001

REVIEWS AND NEWS

Such Anger, Such Pride, Such a Saltcellar

Continued From First Arts Page

...of moral law, staged in a...
...space that suggests both an...
...of a studio and a church, Cellini's...
...life unfolds as a fluid and vigor-
...ous parade of scenes.
...With brave purpose, the narrative...
...advances chronology before un-
...derlying it. The result is that the...
...elements of Cellini's life —
...the presumptuous patron; his re-
...fusal, the sculptor, Bandinelli...
...Giovanni Rucellai; the love affair...
...with the prostitute who is also his...
...model (Lisa Rameruzzi) — are...
...woven with the pleasing ease the...
...patron of his art, who often...
...served as a permanent clerk, the...
...claim of an early period, Pope...
...Sixtus VII (David Chandler) and...
...his emergent understanding of the...
...of Florence (the excellent Dan-
...iel Creighton), who commissioned the...
...statue, provide ballast for the arti-
...st's overblown predilection. All of...
...this makes for a satisfying coun-
...terbalance characterization, a man who...
...rejoices that the patron funding...
...his art is dangerously counting his...
...sins.

...What is this excess in your...
...statue?" he is asked by Clement.
...“I don't know,” he replies. “I’ve...
...just the rage when I was born. It...
...drives and destroys with the same...
...force.”

...The scene between Clement and...
...Cellini is a marvelous one, touching...
...and funny, dramatically potent, the-
...sophically crucial — Mr. Stanley has...
...shown us what about the property...
...of a patronage — and full of the

CELLINI

Written and directed by John Patrick Shanley,
adapted from the autobiography of Benvenuto
Cellini, translated by J. Anderson Symonds,
sets to Renaissance Latin, translated by Marie
Perle, talking by David Chandler, music by
Thomas Newman, stage manager, James
T. Keller, fight director, S. R. Barry,
dancers, Richard Dyer, costume artist,
dancer, Christopher Burrey, general man-
ager, J. Patrick Shanley, production manager,
Peter J. Lyons, President of Lincoln Center,
Theater, David R. Baker, artistic director,
Mark Landecker, 2001 season artistic direc-
tor, Gary Finkler, managing director, ex-
ecutive producer, Stephen P. Fried, executive producer, in associa-
tion with New York Stage and Film, At 107
West 45th Street, 10019

Written by Raggers (Cellini), Louis Pappas
and John, written by John Patrick Shanley,
adapted from the autobiography of Benvenuto
Cellini, translated by J. Anderson Symonds,
sets to Renaissance Latin, translated by Marie
Perle, talking by David Chandler, music by
Thomas Newman, stage manager, James
T. Keller, fight director, S. R. Barry,
dancers, Richard Dyer, costume artist,
dancer, Christopher Burrey, general man-
ager, J. Patrick Shanley, production manager,
Peter J. Lyons, President of Lincoln Center,
Theater, David R. Baker, artistic director,
Mark Landecker, 2001 season artistic direc-
tor, Gary Finkler, managing director, ex-
ecutive producer, Stephen P. Fried, executive producer, in associa-
tion with New York Stage and Film, At 107
West 45th Street, 10019

highlighted statement that Mr. Stan-
ley, at his best, deploys with moving
elegance. Cellini has come to ask
for a commission to build a saltcellar,
a 15-foot statue of himself.

“I fear for you, Benvenuto,” the
Pope intones. “Do you not know
ghosts are elusive, ghostlike crea-
tures? They can be brought down
with a single stone.”

Clement forgives Cellini's sins,
even the forgery, but not without a
serious, gentle humbling. Instead of
a statue, he commissions a bust of

himself, an act of cruelty to make the
issue concrete: Cellini is jailed on a
false charge of larceny by Clemen-
ti's command, the power-mongering
Pope Paul III (Richard Russell
Ramon, a convincing villain), who
deplores the sculptor's insolent ways.
But by the end of the first act, it
is evident that Cellini is well pre-
pared to make his present art.

One reason that the play, in this
point, is so successful, is that its tone
remains just the best of modesty: its
subject lacks, acknowledging that he
try to make a sculpture — of a play —
with the idea of achieving beauty
is, in itself, an act of boldness that is
thought with risk of folly.

In knowingly heightened rhetoric,
its actors all speaking in Italian-
ad-English, its willing acknowledgment
of the artifice of the stage (“I
raise my voice because it is 1586 and
you are 400 years away,” Cellini's
embellished account of himself): all
of these render the first act an ap-
parently self-mocking and conver-
sational comedy. This is a play, in part,
about playwriting, a theme under-
scored in Cellini's beautiful speech
describing one of his latest achieve-
ments, an ornate saltcellar commis-
ioned by Francesco I of France. The
word picture is astonishingly vivid,
but it's significant that we never see
an actual stage of this work — or
any other — during the entire pro-
duction.

The play means its ending, there-
fore, when self-consciousness over-
takes it. The second act, opening
with a scene of the play's play-
wright as director? Benvenuto —
actually begins playwriting, with an



“What is this excess in your statue?” Raggers plays the Florentine artist in “Cellini” at the Second Stage.

amusing exchange between Cellini
and the playfully-deep Francis (St.
Ramon, again splendid). But it soon
devolves into a bitter and redemptive
Cellini's inspirations as, among
short of money and his patron's pa-
tience, he creates the Perseus. The
writing lines in verse. An argument
with Bandinelli is rendered doubly
with understatement and Cellini's
subsequent attack on his rival,

meant to show he has learned to
control his rage just enough (he pulls
back from murder at the last mo-
ment) into staid and redemptive.

The climactic episode, in which
Perseus is cast (a great tower is
erected on stage and a live harness is
staked and set), is frenetic and
overstated by all concerned; you
can't wait for the screaming to be
over. Mr. Raggers, in particular, is so

loudly wailing in the grip of creative
ferocity — he fights with a ferocity of
one point — that he squanders the good
will he has earned to that point. By
the time he delivers his final speech,
a beautiful summation-up of the lessons
of his life (forgive your gifts, when-
ever they are, “the great of the
dream”), his authority and, alas, the
play's, have been sacrificed in hubris
after all.

Article complet, p.5, WEBER Bruce, « Theater Review ; When Rage and Pride Illuminate the Genius », The New York Times, 14 février 2001

When the Author Insists on Directing the Play, Too

By DAVID KAUFMAN

Writers understand the emphasis, others can be spoilers, and then, no surprise, there's ego.

THESE are no recent turn-of-mind programs to tell us who, of anyone, directed ancient Greek dramas. But from Shakespeare and Molière to Brecht and Lillian, there is a long and respected tradition of authors staging their own work. Contemporary playwrights who would make the short list include Edward Albee, Harold Pinter, David Hare, Maria Irene Fornes, David Mamet and Sam Shepard.

Of course, authors may not always be the best judges of what they write. There is something to be said for a second pair of eyes and an independent voice, someone who can urge the playwright to prune here or to clarify there.

Craig Lucas is a dramatist who has directed plays by other writers — most recently, Harry Kessler's "David or Desires" — and he offers some compelling reasons for never having directed one of his own plays.

"Writers already know — or think they know — where the emphasis should lie," he said. "They know where the meat is in their words and narrative, so they can't have a different point of view from their own. And that's what you want in a good director and a good actor: a point of view other than your own. A good director will find something pertinent to himself inside the story, and that additional side view can give the play another depth."

This season, three playwrights who often direct their own work — John Patrick Shanley, Arthur Laurents and Richard Foreman — have new plays on the boards. Recently, in separate interviews, they talked about serving as their own directors. (Mr. Laurents is directing his adaptation of another playwright's work.) And while their reasons may vary, they seem to agree that, sometimes, author knows best.

"If anybody else tried to direct this play, I

David Kaufman, a theater critic, is completing a biography of Charles Laughton and his Midwestern Theatrical Company.

would kill them," said Mr. Shanley, 44, about "Cello," which opens tomorrow at Second Stage. "I've been working on it for six years, and nobody is going to get between me and this thing I'm chasing down."

Mr. Laurents, 83, whose adaptation of "Venice" opens on Wednesday at the George Street Playhouse in New Brunswick, N.J., said he began directing his own plays because the work of others left him dissatisfied. "I thought to myself, 'I can't do worse than some of the directors I've had,'" he recalled. "So when I told the Theater Guild I wanted to direct 'Devotion' in a March 1936, they said, 'Fine.'"

Anyone who has experienced Mr. Foreman's oblique, abstract performance work would likely find it hard to contemplate someone else directing one of his plays. (His 4th piece, "Now That Communism Is Dead My Life Feels Empty" opened on Jan. 11 at the Ontological-Hydraulic Theater at St. Mark's Church in the East Village.) Indeed, given how vocally try-hard his productions are, it was surprising to hear Mr. Foreman, 61, say, "I didn't expect to be a director. I only started doing my own work because nobody else would do it."

As Mr. Foreman and Mr. Shanley were quick to point out, The Director is a relatively recent arrival in the long parade of theatrical history. Mr. Laurents elaborated: "It was only when the power transferred from the playwrights into the hands of the directors that the notion of an author directing his own work was looked upon with horror. I think the person responsible for making it a director's domain was Elia Kazan, who, despite other feelings I might have about him, was the best director of my time in the theater. And he really changed acting styles — it wasn't the actors' studio and a really wasn't the Group Theatre — it

was Kazan."

Mr. Shanley began directing his own work with the 1987 premiere in Los Angeles of "Italian American Resurrection," a comedy he would subsequently direct at the Manhattan Theater Club. "I really came to directing as an organic aspect of playwrighting, a natural extension of it," said Mr. Shanley, who has directed the majority of his plays over time.

Two notable back-to-back exceptions occurred in 1986, when David Sullivan directed "Psychopathia Sexualis" for the fringe group and the Manhattan Theater Club and Doug Wright directed two one-act plays, "Blowing Marbles" and "Kissing Christmas," for the Humana Festival in Louisville, Ky. For the playwright, they proved to be liberating experiences. "It had been a long time since somebody else had directed one of my plays," Mr. Shanley said, "and I suddenly remembered how much fun it was just to be the playwright, because you're free."

Currently, Mr. Shanley was not so pleased with the results when he last directed "Blowing Marbles" and "Kissing Christmas" at Primary Stages. "I don't think I did as good a job as Doug did in Louisville," he said. "I was kind of blue at the time, and I think it showed onstage. So it's not as if I'm the best director every time out for my plays."

His proprietary attitude toward "Cello" reflects some personal discoveries he might while working on the play. He had been inspired to write it after reading the autobiography of Benjamin Cello, the 19th-century Flemish merchant and sculptor who strove to outdo himself with his bronze statue of Perseus holding the head of Medusa.

"It was a story on a scale I had never dealt with before on a stage," Mr. Shanley said, "and it was a very exciting and humbling experience because I did nothing but fail at the writing of the play." A production was mounted by New York Stage and Film in 1998.

Though Mr. Shanley did not have another director's point of view to contribute to his various revisions, he relied on opinions from a number of people as the play developed.

Continued on Page 31



Arthur Laurents, above, with Dana Brook, center, and Chris Rivers at a rehearsal of "Venice" at the George Street Playhouse in New Brunswick, N.J.; below right, John Patrick Shanley rehearses his play "Cello" at Second Stage with Gary Perez (back to camera), Lucas Papadoulis and Richard Russell Ramon.



THE NEW YORK TIMES, TUESDAY, AUGUST 9, 1988

At Vassar, a Marriage of the Theater and Film

By ANDREW L. YARROW

If film is centered in Los Angeles and theater in New York, then what of Poughkeepsie?

A surprisingly unconventional marriage of theater and film has been performed this summer at Vassar College in that Hudson Valley city by an idealistic new organization called the New York Stage and Film Company.

The year-old troupe bills itself as "the first company doing both theater and film, and both development and production in one place," said Leslie Urdang, one of the company's triumvirate of young founders. In addition to producing plays and short films, holding play readings and script workshops, the New York City organization has joined with Vassar to offer an intensive eight-week apprenticeship program.

The company's chief goal is to nurture new playwrights and film makers in an environment free of commercial, critical and time pressures. It also sees its summer setting as a collegial place where people from the usually separate worlds of film and theater can exchange ideas.

"Crossing over between theater and film enriches the quality on both sides," said Mark Linn-Baker, a film and television actor who appeared in "My Favorite Year" with Peter O'Toole and who stars in the ABC television series "Perfect Strangers." Mr. Linn-Baker founded the company with Ms. Urdang, a director, and Max Mayer, a director and actor.

Creating a Concoction

The aim is to create a concoction that combines elements of Robert Redford's Sundance film institute in Utah and the Eugene O'Neill Theater Center in Waterford, Conn., both of which develop new works; the Williamsstown (Mass.) Theater Festival, a summer theater that offers apprenticeships; and Orson Welles's old Mercury Theater.

"It's a little lower key and a little higher brow than Sundance," said Michael Peyser, the producer of "Big Business" and other movies, and a company board member.

"Unlike other development programs for playwrights, there's something very sheltering and positively separatist about it," added Jan Robin Baltz, a company playwright in residence who is the author of "The Film Society," which is running Off Broadway.

The company's founders, who are in their early 30's, met in graduate school and had been affiliated with the Double Image Theater in Manhattan. They began producing plays with Vassar in 1983, bringing theater professionals and college-age apprentices to Poughkeepsie for a program that was a cross between summer stock and summer school.

"We got tired of how new plays are produced in the city, particularly how time and financial pressures hinder the development of new works," Mr. Mayer said. "Vassar was interested in developing a summer theater



Katherine Borowitz being filmed in "Over" at Vassar College. The work is a production of the New York Stage and Film Company, a troupe that produces plays and short films, holds play readings and script workshops and has joined with Vassar to offer an intensive apprenticeship program.

A summer retreat is intended to nurture artists.

training program, and we were interested in developing new plays, so we needed goals." Last year, they added film to their goals.

Henley Play Produced

This summer's residency has brought together 120 theater and film professionals and 40 apprentices. Two new plays — including Beth Henley's "Debutante Ball," which completed a 12-performance run last Sunday — and one revival have been produced. Three cabaret productions have been mounted, two short films by first-time directors have been shot, and several workshops have been held.

The plays were selected from nearly 1,500 scripts. Twenty-one were given readings at Palisades, a Manhattan club, and these were winnowed down to two: Russell Davis's "Last Good Moment of Lily Baker" and Ms. Henley's comedy.

"The Debutante Ball," which might be produced in Manhattan this fall, is an acerbic tale of a disgraced family "trying to regain the respect of their community by having a debutante

ball," said Ms. Henley, the Pulitzer Prize-winning author of "Crimes of the Heart." The play is set in present-day Mississippi and starred Yanny Grimes.

"I wanted to get a look at the play not under a lot of pressure," Ms. Henley said.

Similar sentiments about testing new works were expressed by Michael Nozik, the producer of the film "Crossing Delancey," which is soon to be released. A screenplay that he wants to produce was read and rewritten during a two-week workshop. "It's a kind of script development with no risk that you usually don't get for films," he said.

Foray Into Film Making

The company made its first foray into film making last summer, when John Patrick Shanley directed a short movie at Vassar. Mr. Shanley won an Academy Award this year for his screenplay for "Moonstruck." But it was only last month that shooting began on the group's first two large-scale short film productions.

The centerpiece of the residency is the apprenticeship program. Thirty theater apprentices and 10 film students, aged 17 to their early 30's, follow a rigorous daily schedule that includes morning classes in everything from acting and dance to play writing and directing taught by professionals. Their afternoons are given over to cabaret rehearsals and theater or film projects, and evenings are often

devoted to serving as crew members for main-stage productions.

"In college, you're told to act one way by one teacher, but here you get a mix of talent and perspectives," said Cheryl Prevor, an acting apprentice.

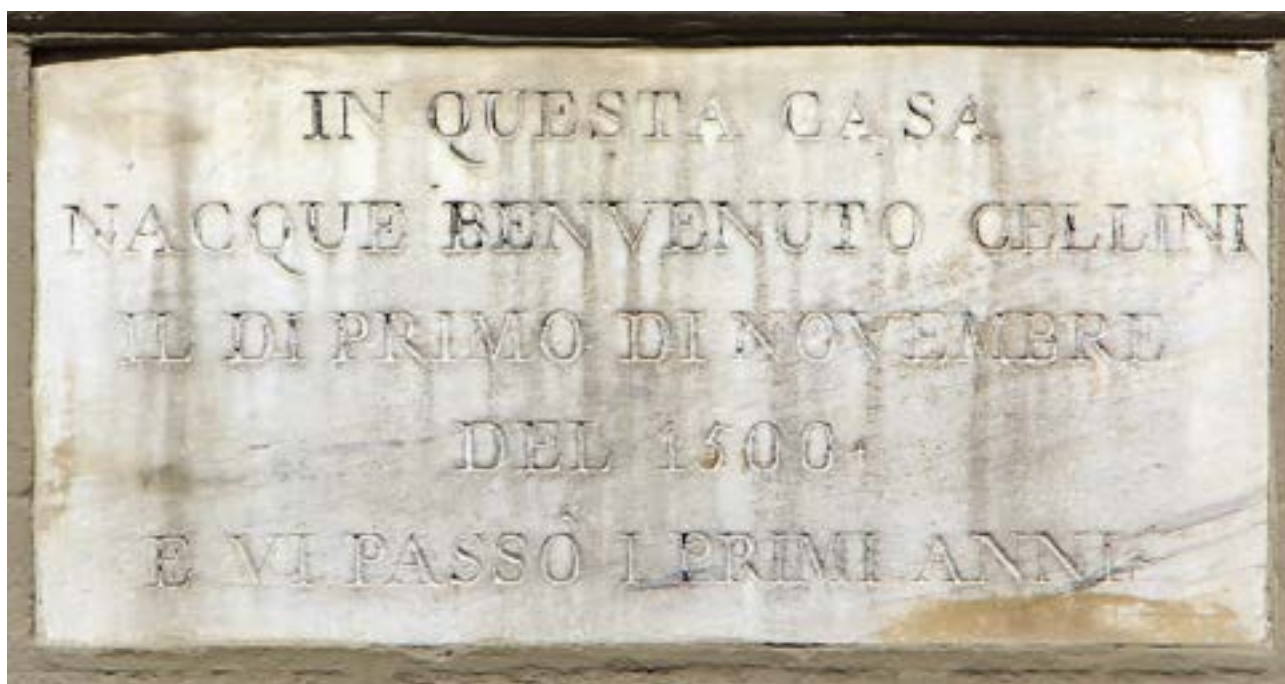
Beth Fargis-Lancaster, who oversees Vassar's side of the program, said, "It's important for students to be able to talk to older, working actors and directors, to learn what the profession is really like."

In the fall, the company will resume its play-reading series at Palisades, 158 West 72d Street, and begin evaluating scripts for next summer. The members have been invited to have a similar winter residency in Sarasota, Fla., Ms. Urdang said. The founders also want to guarantee that plays produced at Vassar will be given limited runs in Manhattan. And, further down the road, they would like to produce feature films to enhance the company's visibility and, if the films are profitable, to subsidize their other programs.

But for now, the company founders measure their success as producers, by the new plays and films they have shepherded into production; as teachers, by the enthusiasm of their apprentices, and as artistic marriage brokers, by the bond they have forged between movies and plays.

"If theater and film only related as seamlessly to real life as they do here," Mr. Baltz said.

Annexe 7 : Plaque commémorative apposée sur la maison natale de Cellini à Florence



Plaque commémorative apposée sur la maison natale de Cellini à Florence,

Piazza del Mercato Centrale, n° 22

*Transcription de l'inscription : « IN QUESTA CASA NACQUE BENVENUTO CELLINI IL DI PRIMO DI
NOVEMBRE DEL 1500 E VI PASSÒ I PRIMI ANNI »*

Annexe 8 : Les Esclaves de Michel-Ange (1513 - 1515)



Michelangelo Buonarroti. L'esclave mourant et L'esclave rebelle (1513 - 1515), après restaurations (2022), statues en marbre, 228 x 72,4 x 53,3 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, Salle 403, Aile Denon, Niveau 0

Annexe 9 : Victoires de Benvenuto Cellini (1543 - 1544)



Benvenuto Cellini, Victoire, vue d'ensemble, 1543 - 1544, 8 x 137 x 139 cm, 23 kg, plâtre patiné

© 2021 Musée du Louvre

Département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes



Benvenuto Cellini, Victoire, vue d'ensemble, 1543 - 1544, 8 x 137 x 139 cm, 23 kg, plâtre patiné

© 2021 Musée du Louvre

Département des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes

SOMMAIRE

TABLE DES MATIÈRES	2
REMERCIEMENTS	5
LISTE D'ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : UN SUJET D'ÉTUDE PLURIDISCIPLINAIRE	8
I. A. Genèse et réception du texte littéraire	9
I. B. La redécouverte de Cellini au XIXème : une figure historique qui suscite le débat	12
I. B. 1. Entre validation du récit...	12
I. B. 2. ... et critique acerbe	16
I. C. Cellini : orfèvre, médailleur, sculpteur	18
I. C. 1. La question des attributions	18
I. C. 2. De l'artisanat à l'art...	26
I. C. 3. Cellini : maître ou disciple ?	33
I. D. Dans l'esprit de l'artiste : une analyse de son tempérament et de sa santé mentale	35
Conclusion du chapitre I	43
CHAPITRE II : CELLINI, UN MIROIR DE L'ARTISTE ROMANTIQUE	45
II. A - Un maître d'atelier au service des puissants : de la représentation classique...	47
II. A. 1 - L'Italie au XIXème siècle : réappropriation patriotique et figure nationale	48
II. A. 2 - La France du XIXème et la construction d'un mythe national : Cellini au service de François Ier	56
II. A. 3 - Cellini : un héros européen ?	68
II. B. ... à la métamorphose romantique : un artiste libre, figure idéale du créateur affranchi	77
II. B. 1 - Transfigurer Cellini, se révéler soi-même : l'opéra de Berlioz, le poème d'Hugo et la fabrication romantique du mythe de l'artiste	77
II. B. 2 - Les Ascanio de Dumas et Saint-Saëns : Cellini romantisé, assagi et paternelisé	81
Conclusion du chapitre II	85

CHAPITRE III : DE L'ARTISTE INCARNÉ À LA FIGURE - SYMBOLE,

MÉTAMORPHOSES DE CELLINI DANS LES FICTIONS MODERNES **86**

III.A. Les visages de Cellini à l'écran : icône spectaculaire, séducteur romanesque, aventurier flamboyant	87
III.A. 1 - La métamorphose féérique : Benvenuto Cellini ou Une curieuse évasion (Méliès, 1904)	87
III. A. 2 - Séduction et subversion dans l'Italie rêvée de Hollywood : The Affairs of Cellini (La Cava, 1934)	90
III. A. 3 - L'artiste dans la tourmente politique : L'Aigle de Florence (Freda, 1963)	97
III. B. La résurgence d'un Cellini romantique : introspection et mythe de l'artiste	109
III. B. 1 - Le feu sacré de la création : Cellini – Una vita scellerata (Battiato, 1990)	109
III. B. 1 - Un créateur en lutte dans la modernité : Cellini (Shanley, 2001)	122
III. C. Un nom pour figurer l'époque : Cellini dans la littérature contemporaine	125
III. C. 2 - Une figure-écran pour une Renaissance ésotérique : L'Histoire secrète – Les Clefs de Saint-Pierre (2006)	125
III. C. 3 - Un artiste réinventé au service d'un récit politique fictif : Perspective(s) de Laurent Binet (2023)	128
Conclusion du chapitre III	131

CHAPITRE IV : CELLINI ET L'ESPACE PUBLIC : USAGES, ENJEUX ET MUTATIONS

MÉMORIELLES **132**

IV. A. Une mémoire sculptée : la célébration monumentale de Cellini à Florence	133
IV. A. 1 - La statue commémorative de Cellini sur la Place des Offices	133
IV. A. 2 - Le monument commémoratif en l'honneur de Cellini sur le Ponte Vecchio	136
IV. B. De l'atelier royal à la vitrine muséale : circulation et patrimonialisation des œuvres de Cellini	140
IV. B. 1 - La Salière de François Ier : parcours d'un chef-d'œuvre d'orfèvrerie, de la commande royale à la collection impériale	140
IV. B. 2 - La Nympe de Fontainebleau : de la porte Dorée au musée du Louvre, itinéraire d'une commande royale devenue objet patrimonial	146
IV. C. Cellini en produit dérivé : des chromos Liebig à la collection Rolex	150
IV. C. 1 - Images à consommer : les chromolithographies publicitaires de Liebig	150
IV. C. 2 - L'artification du luxe horloger : Benvenuto Cellini dans les campagnes publicitaires de Rolex	164
IV. D. Cellini à l'épreuve du regard contemporain : une remise en cause de l'héritage	181
IV. D. 1 - Déconstruire le mythe de Cellini : une mémoire héroïsée mise à l'épreuve	181

Conclusion du chapitre IV	191
CONCLUSION	192
SOURCES	194
BIBLIOGRAPHIE	200
TABLE DES FIGURES	208
ENGAGEMENT DE NON - PLAGIAT	213
RÉSUMÉ DU MÉMOIRE	214
ANNEXES	I
<i>Annexe 1 : Tableau des oeuvres de Cellini et des attributions validées par Plon</i>	<i>I</i>
<i>Annexe 2 : Planches représentant des œuvres de Cellini, gravées à l'eau-forte par Paul Le Rat pour illustrer l'ouvrage de Plon</i>	<i>XXII</i>
<i>Annexe 3 : Gravure reproduite à l'envers du Jupiter d'argent de Cellini par L. DAVENT</i>	<i>XXXIV</i>
<i>Annexe 4 : WEBER Bruce, « Theater Review ; When Rage and Pride Illuminate the Genius », The New York Times, 14 février 2001, section E, p.1 et p.5, édition nationale</i>	<i>XXXV</i>
<i>Annexe 5 : KAUFMAN David, « Theater; When the Author Insists on Directing the Play, Too », The New York Times, 11 février 2001, section 2, p.5 et p.31, édition nationale</i>	<i>XXXVII</i>
<i>Annexe 6 : YARROW Andrew L., « At Vassar, a Marriage of the Theater and Film », The New York Times, 9 août 1988, section C, p.16, édition nationale</i>	<i>XXXIX</i>
<i>Annexe 7 : Plaque commémorative apposée sur la maison natale de Cellini à Florence</i>	<i>XL</i>
<i>Annexe 8 : Les Esclaves de Michel-Ange (1513 - 1515)</i>	<i>XLI</i>
<i>Annexe 9 : Victoires de Benvenuto Cellini (1543 - 1544)</i>	<i>XLII</i>
SOMMAIRE	XLIV