

Figura: Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica • 3 • 2015

---

## À LA RECHERCHE DES DONATELLO PERDUS, DE FLORENCE À BERLIN

Neville Rowley

Bode Museum / École du Louvre

Voici un siècle que la recherche la plus célèbre de la littérature mondiale est celle du temps perdu. Dans la quête de Marcel Proust, les arts visuels jouent un rôle clef, et tout particulièrement les peintures des Maîtres anciens : une fresque de Botticelli ou un panneau de Vermeer peuvent, dans le roman proustien, apporter une solution décisive aux deux grands mystères de l'existence que sont l'amour et l'art. C'est face à une reproduction d'un détail d'une fresque peinte par Sandro Botticelli dans la chapelle Sixtine que Charles Swann tombe amoureux de la demi-mondaine Odette de Crécy, dont il installe une photographie sur son bureau, à côté du visage de Botticelli<sup>1</sup>. Des années plus tard, c'est devant la *Vue de Delft* de Vermeer, appartenant au Mauristhuis de La Haye mais prêtée au musée de l'Orangerie le temps d'une exposition, que le célèbre écrivain Bergotte comprendra, au soir de sa vie, « comment [il] aurai[t] dû écrire ». Et Bergotte de poursuivre son célèbre monologue intérieur : « Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune<sup>2</sup>. » *À la recherche du temps perdu* est le roman du regret de ce qui a

---

\* Ce texte est issu d'une conférence prononcée le 9 février 2014 à l'Institut français de Londres (dans le cadre du festival « View »), puis, sous une forme amplifiée, le 6 mars 2014 au Bode-Museum de Berlin (sur l'invitation de la Kunstgeschichtliche Gesellschaft). Je remercie vivement Babette Buller, Julien Chapuis, Donatien Grau, Grégoire Hallé, Michaela Humborg, Nicolas Joyeux, Hans-Ulrich Kessler, Hartmut Krohm, Volker Krahn, Tobias Kunz, Klaus Leukers, Luiz Marques, Anika Rineke, Joséphine Seblon-Prédignac et Adélie Sabatini. Le 8 mai 2014, j'ai suggéré à Julien Chapuis, directeur adjoint du Bode-Museum, d'organiser une exposition pour marquer les soixante-dix ans de la fin de la guerre ; au moment où j'écris ces lignes, celle-ci ouvre ses portes et occupe pas moins de six salles à l'étage du musée (« *Das verschwundene Museum. Die Berliner Skulpturen- und Gemäldesammlungen 70 Jahre nach Kriegsende* »). Julien Chapuis en a assuré le commissariat général ; j'ai été chargé de l'accrochage de la section dédiée à Donatello [Fig. 13].

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913 [*À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard – La Pléiade, I, 1987, p. 219-221].

<sup>2</sup> Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1923 [*À la recherche du temps perdu*, Paris,

disparu : l'enfance, l'adolescence – ce « temps perdu » que seul l'art a le pouvoir de ramener à la vie. En lisant Proust, on peut donc se poser légitimement une question qui manque étonnamment dans le roman : qui peut donc bien ramener à la vie les œuvres d'art disparues ?

\*

Prenons en premier lieu quelques exemples de disparitions, appliqués aux peintres que nous venons de mentionner. Peu après l'achèvement du chantier de la chapelle Sixtine, Botticelli participa à la décoration de la villa médicéenne de Spedaletto, près de Volterra, en collaboration avec Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi et Pérugin. « Tous les maîtres susdits ont fait leurs preuves dans la chapelle du pape Sixte, excepté Filippino », raconta peu après l'achèvement des fresques un agent du duc de Milan Ludovic le More. « Mais ils les ont toutes faites [leurs preuves] depuis au Spedaletto, et la palme est quasi incertaine<sup>3</sup> ». Les décorations de Spedaletto furent détruites au début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais une telle description suffit à les rendre précieuses – presque plus qu'une chapelle Sixtine toujours à la portée du premier touriste venu. Le caractère insaisissable de certaines œuvres leur donne en effet un attrait singulier, ce que n'ignorait pas Botticelli lui-même : dans sa *Calomnie* aujourd'hui à la Galerie des Offices, il recrée un tableau disparu du peintre grec Apelle, à partir d'une description due au poète latin Lucien. Nul doute que le peintre ne se serait pas donné tant de peine s'il s'était simplement agi de copier une œuvre existante. La disparition stimule l'imagination<sup>4</sup>.

Le deuxième peintre dont j'ai fait mention, Johannes Vermeer, peut être

---

Gallimard – La Pléiade, III, 1988, p. 692].

<sup>3</sup> Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, Londres, Thames and Hudson, 1989 [traduction française : *Botticelli*, Paris, Citadelles, 1990, p. 179].

<sup>4</sup> Sur cette question, j'ai organisé un séminaire de recherche à la Villa Médicis en mars 2009 : « Imiter ce qui a disparu. Les artistes modernes face aux lacunes de l'héritage antique ». Les contributions ont été publiées séparément ; je me permets de renvoyer à Neville Rowley, « Filippo Brunelleschi et l'invention de la peinture antique : une perspective nouvelle ? », *1492. Rivista della Fondazione Piero della Francesca*, IV-V, 2011-2012, p. 89-100.

associé à un autre type de disparition – de nature cette fois plus récente. Dans la nuit du 18 mars 1990, treize chefs-d'œuvre furent dérobés à l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston – dont notamment un extraordinaire *Concert* de Vermeer. Cette perte est différente de celle de la chapelle de Spedaletto. D'abord parce qu'elle est, on l'espère, provisoire – même si l'enquête n'a pas abouti jusqu'à présent. Ensuite parce que les photographies prises avant le vol conservent une mémoire de l'image. Quand on sait ce que Proust pensait de la photographie, on peut d'abord douter qu'il ait été extrêmement sensible à la puissance d'évocation de ce tableau de Vermeer au seul moyen de sa reproduction – après tout, Bergotte ne fit-il pas le déplacement au Musée du Jeu de Paume, en dépit de sa santé chancelante, pour revoir de ses yeux la *Vue de Delft* et non se contenter d'une simple reproduction<sup>5</sup>? Cette visite, du reste, ne devait pas lui porter chance, Bergotte mourant juste après avoir reçu la révélation en face du « petit pan de mur jaune », véritable prémonition de la fin de Proust lui-même, disparu un an seulement après avoir assisté à ladite exposition, qui se tint au Jeu de Paume au printemps 1921<sup>6</sup>. S'il y a toujours quelque chose de scandaleux à vouloir faire parler les morts, il me semble, pourtant, que Proust n'aurait pas manqué d'être intéressé par l'accrochage actuel de la salle du Gardner Museum où se trouvait le Vermeer : les œuvres du musée ne pouvant être déplacées (sous peine d'aliéner le legs d'Isabella Gardner à la ville de Boston), la place du Vermeer n'a pas été prise par quelque autre toile : au lieu de se trouver devant le tableau, ou devant une reproduction de celui-ci, le visiteur regarde maintenant un cadre vide. Il n'est donc pas étonnant que certains artistes contemporains aient reconnu la force d'évocation d'un dispositif muséal qui matérialise l'absence<sup>7</sup>. L'œuvre a disparu, mais une partie de son aura reste encore à

---

<sup>5</sup> Sur Proust et la photographie, voir le magnifique ouvrage de Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie* [1982], repris dans *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009.

<sup>6</sup> Voir Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven and London, Yale University Press, 2000 [traduction française : *Le Musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002, p. 208-212].

<sup>7</sup> Voir l'exposition « Sophie Calle : Last Seen » organisée à l'Isabella Stewart Gardner Museum de

Boston.

\*

Je voudrais me concentrer à présent sur un artiste qui a toujours été réputé pour avoir produit une énorme quantité de travaux : Donatello. Un tel choix peut sembler hors de propos : ne serait-il pas plus judicieux de traiter de quelqu'un ayant perdu tout ou partie de son œuvre ? Dans la Florence de Donatello, celle des deux premiers tiers du XV<sup>e</sup> siècle, l'exemple de Filippo Brunelleschi vient immédiatement à l'esprit. L'architecte novateur de la coupole de la cathédrale de Florence fut d'abord orfèvre et sculpteur, mais aussi peintre de toute première importance, puisque c'est à lui que l'on doit l'invention de la perspective mathématique. De sa main, ne restent plus que trois sculptures, tandis que les peintures manquent cruellement à l'appel – les deux panneaux au moyen desquels Brunelleschi avait démontré sa maîtrise de la perspective ayant disparu depuis longtemps<sup>8</sup>. Cette absence de corpus a poussé maints chercheurs à tenter de réinventer son œuvre – d'une manière qui n'a pas, pour l'instant, fait l'unanimité<sup>9</sup>. Ce serait pourtant une erreur, me semble-t-il, de penser que les nombreuses œuvres conservées de Donatello rendent négligeable l'étude de celles qui manquent<sup>10</sup>.

---

Boston du 24 octobre 2013 au 3 mars 2014. En 2010, Sophie Calle a consacré une exposition à sa mère défunte, montrant, à côté d'une photographie de cette dernière dans son cercueil, « le premier tome d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, dans la Pléiade, parce qu'elle [sa mère] connaissait par cœur la première page et qu'elle la récitait dès qu'on la laissait faire » (interview de l'artiste publiée par Éric Favreau, « "Rachel, Monique" : Calle de mère en fille », *Libération [Next]*, 8 novembre 2010 : liberation.fr [consulté le 25 janvier 2014]).

<sup>8</sup> La description des deux panneaux est due à Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* [v. 1480], Carlachiara Perrone éd., Rome, Salerno Editrice, 1992, p. 55 ; la meilleure exégèse de cette expérience reste pour moi celle de Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 280-283.

<sup>9</sup> Pour l'œuvre sculptée, voir en particulier Luciano Bellosi, « Filippo Brunelleschi e la scultura », *Prospettiva*, 91-92, 1998, p. 48-69. Les trois sculptures attribuées à Brunelleschi sont certaines parties de l'autel d'argent de San Jacopo dans la cathédrale de Pistoia, le relief du *Sacrifice d'Isaac* réalisé en 1401-1402 pour le concours de la porte du baptistère de Florence (aujourd'hui au Musée National du Bargello) et le *Crucifix* de l'église florentine de Santa Maria Novella.

<sup>10</sup> Une œuvre disparue de Brunelleschi est directement liée à l'art de Donatello : il s'agit d'une *Marie Madeleine* de bois sculptée pour l'église Santo Spirito et probablement disparue dans un incendie

Selon les documents relatifs au chantier de la cathédrale de Florence, le jeune Donatello aurait travaillé, entre 1409 et 1410, à la réalisation d'une gigantesque sculpture représentant le prophète *Josué* et destinée à décorer le sommet de l'un des contreforts ceignant le chœur de la cathédrale<sup>11</sup>. Cette figure a aujourd'hui disparu, mais son importance n'en reste pas moins majeure dans l'histoire de l'art de la Renaissance : il s'agit de la première sculpture de terre cuite datable avec certitude qui ait produite en Italie depuis l'Antiquité, inaugurant une fortune considérable dans l'ensemble du monde occidental<sup>12</sup>. La relative fragilité de la terre cuite explique pourquoi le *Josué* n'a pas traversé les siècles – il fut probablement détruit au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors qu'il était déjà gravement endommagé par les conditions climatiques. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, on pouvait encore voir sa silhouette monumentale se découper sur le ciel florentin – si l'on en croit du moins une fresque peinte par Bernardino Poccetti dans un cloître du couvent de San Marco [Fig. 1]<sup>13</sup>. C'était à l'emplacement du *Josué* qu'était destinée une autre statue de Donatello commencée en 1408 : un *David* de marbre, aujourd'hui au Musée National

---

dès 1471 ; comme le *Crucifix* de Santa Maria Novella avait été réalisé par Brunelleschi en réaction à celui de Donatello à Santa Croce, la *Madeleine* est à mettre en relation avec celle de Donatello autrefois au Baptistère et aujourd'hui conservée au Museo dell'Opera del Duomo de Florence.

<sup>11</sup> Je travaille en ce moment, en collaboration avec Francesco Caglioti, Laura Cavazzini et Aldo Galli, à un article qui récapitule les travaux du jeune Donatello ; je renvoie à sa parution prochaine pour une discussion plus détaillée sur le sujet. Pour les documents relatifs au *Josué*, voir Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'Opera*, parti I-IX, Berlin, Bruno Cassirer Editore, 1909 [édition consultée: Margaret Haines éd., Florence, Edizioni Medicea, 1988, docs. 415-421, et sans doute également doc. 175].

<sup>12</sup> Luciano Bellosi et Giancarlo Gentilini, « Una nuova Madonna in terracotta del giovane Donatello », *Pantheon*, LIV, 1996, p. 19-26 (repris dans : *Una nuova Madonna in terracotta del giovane Donatello*, cat. expo [Turin, Antichi Maestri Pittori, 4 avril-30 mai 1998], Turin, Antichi Maestri Pittori, 1998, p. 7-9) estiment que les armes du podestat Mastino di Arrigo dei conti de' Roberti di San Martino da Ferrara (1413-1415) constituent « la plus ancienne sculpture en terre cuite datable avec certitude », oubliant le *Josué* dont ils parlent pourtant quelques pages plus loin. Luciano Bellosi, « Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche », dans Giulietta Chelazzi Dini (éd.), *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, actes de colloque (Sienne, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5 octobre 1975), Florence, Centro Di, 1977, p. 167 a mis en relation le renouveau de la terre cuite avec celui des auteurs antiques, Plinie l'Ancien décrivant le modelage et la cuisson de l'argile au livre XXXV de son *Histoire naturelle*.

<sup>13</sup> La documentation visuelle sur le *Josué* et les « géants » ornant les contreforts de la cathédrale de Florence est assez contradictoire et mériterait une étude spécifique.

du Bargello. Mise en place l'année suivante en haut d'un contrefort, l'œuvre fut très vite ôtée car on la jugeait trop petite pour pouvoir être appréciée d'aussi loin (elle mesure moins de deux mètres)<sup>14</sup>. Donatello comprit immédiatement que ce problème de dimensions était lié à une question de médium : un bloc de marbre de quelque cinq mètres de longueur était chose trop difficile à extraire et à convoier, trop fastidieuse à tailler et trop risquée à mettre en place en hauteur. Sur les contreforts, il fallait une sculpture dans une autre matière : elle serait en terre cuite et peinte en blanc pour lui donner les atours du marbre.

Au même titre que les deux reliefs du concours de la porte du Baptistère ou que les panneaux de Brunelleschi démontrant le réalisme de la perspective mathématique, le *Josué* devrait entrer dans le corpus de ces œuvres chères aux historiens de l'art car elles leur permettent de marquer les ruptures. Mais l'œuvre ne constitue pas seulement une preuve de la modernité de la sculpture florentine du début du Quattrocento ; près d'un siècle après sa création, elle allait devenir un repoussoir pour le plus brillant héritier de Donatello : Michel-Ange<sup>15</sup>. L'histoire du *David* de Michel-Ange est aussi célèbre qu'elle est racontée, le plus souvent, de manière partielle : on a beaucoup glosé sur la fortune de cet immense bloc de marbre, laissé inachevé par Agostino di Duccio puis retravaillé sans plus de succès par Antonio Rossellino, avant que Michel-Ange n'en fasse un chef-d'œuvre ; on mentionne parfois que la destination originelle du *David* était précisément les contreforts de la cathédrale, mais sans en tirer toutes les conséquences<sup>16</sup>. En réalisant une sculpture devant prendre place à côté du *Josué* sans doute déjà délavé, et en reprenant l'iconographie du premier *David* de Donatello, Michel-Ange voulait montrer publiquement qu'il valait

---

<sup>14</sup> Il est aussi possible que la statue montée sur les contreforts ait été l'*Isaïe* dû à Nanni di Banco, aujourd'hui dans la cathédrale.

<sup>15</sup> L'apprentissage de Michel-Ange au palais Médicis, auprès de l'un des élèves les plus fidèles de Donatello, Bertoldo di Giovanni, établit une filiation directe entre le jeune sculpteur et son illustre prédécesseur.

<sup>16</sup> Le 12 novembre 2010, une réplique grandeur nature de la statue fut installée à sa destination originelle supposée [Fig. 2].

bien mieux que celui qui était considéré à juste titre comme l'un des pères de la Renaissance florentine : si Donatello avait contourné la difficulté, Michel-Ange l'avait affrontée – et brillamment surmontée. En dépit de sa disparition, le *Josué* permet donc d'éclairer la genèse de l'une des sculptures les plus fameuses de l'histoire de l'art.

Si le *David* allait être installé dès 1504 sur la place de la Seigneurie plutôt que sur les contreforts de la cathédrale, c'est parce que sa valeur esthétique n'avait pas échappé à la République florentine, qui décida immédiatement d'en faire un symbole civique. Un tel honneur avait été accordé à plusieurs reprises à Donatello, dont la *Judith* occupait depuis 1495 l'emplacement précis qu'allait avoir le *David* de Michel-Ange<sup>17</sup>. Dès 1416, le *David* de marbre de Donatello (celui qui était initialement destiné à orner un contrefort de la cathédrale) avait été acquis par la Seigneurie pour être exposé au Palais Vecchio. Au Vieux Marché de Florence, Donatello réalisa également, entre 1429 et 1430, une sculpture représentant une allégorie de la richesse ou *Dovizia*, qui couronnait une colonne antique de six mètres de hauteur. Comme le *Josué*, la statue fut endommagée à force d'être exposée à l'air libre ; elle fut remplacée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle par une œuvre de même sujet due à Giovanni Battista Foggini. L'aspect d'origine de la *Dovizia* peut être déduit à partir de certaines vues anciennes [Fig. 3], mais aussi d'œuvres de même iconographie produites dans l'atelier des Della Robbia au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle [Fig. 4]. La faveur dont jouit un tel thème s'explique par le sens symbolique de la sculpture, l'une des premières depuis l'Antiquité à être érigée au sommet d'une colonne antique, là où se situait le centre de l'ancienne ville romaine de Florence : pour la Seigneurie, l'œuvre constituait une référence explicite à la générosité de l'État florentin, procurant richesse matérielle et spirituelle à ses habitants dans la lignée de la République romaine<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Sur la fortune de la *Judith*, commandée en 1457 par les Médicis et saisie en 1495, voir Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Florence, Olschki, 2000.

<sup>18</sup> Sur la question de la *Dovizia*, je renvoie aux différentes notices dans Maria Monica Donato et Daniela Parenti (éds.), *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, cat. expo. (Florence, Gallerie dell'Accademia, 14 mai-8 décembre 2013), Florence, Giunti, 2013, p. 268-

De manière paradoxale, la *Dovizia* est devenue l'une des œuvres les plus étudiées de Donatello : une fois mis en évidence, le sens politique de la statue était trop important pour pouvoir être passé sous silence par les historiens de la culture<sup>19</sup>. D'un point de vue formel, l'attitude de la *Dovizia* a également suscité des rapprochements répétés, notamment avec ces jeunes filles à la robe virevoltante qui portent sur leur tête une corbeille et que l'on trouve dans plusieurs peintures majeures du Quattrocento : de Filippo Lippi dans son *tondo* conservé au Palais Pitti de Florence, à Domenico Ghirlandaio dans ses fresques du chœur de l'église florentine de Santa Maria Novella, sans oublier Sandro Botticelli, sur les murs de la chapelle Sixtine à Rome, non loin de la fresque chère à Charles Swann. À cette liste impressionnante mais loin d'être exhaustive, on peut juger de toute l'importance qu'avaient les œuvres de Donatello pour les peintres florentins, et cela tout au long du Quattrocento.

Ces trois figures peintes ont pourtant été d'abord regroupées par un célèbre historien de l'art qui ignorait tout – apparemment – de la *Dovizia* : Aby Warburg. Sur la planche 46 de son *Atlas Mnémosyne* [Fig. 5], formidable assemblage d'images réalisé dans les années 1920 (et sans doute d'autant plus remarquable que Warburg est mort sans nous laisser toutes les clefs de son gigantesque rébus), on trouve en effet les trois femmes au drapé virevoltant de Lippi, Ghirlandaio et Botticelli que, plutôt que de reconduire à une statue perdue de Donatello, Warburg préférait interpréter comme trois manifestations d'une « survivance des dieux antiques », résurgence presque inconsciente de l'art de l'Antiquité<sup>20</sup>. Il ne

---

275.

<sup>19</sup> Dans les années 1980, pas moins de deux articles ont été consacrés à la question : voir David G. Wilkins, « Donatello's Lost 'Dovizia' for the Mercato Vecchio: Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues », *The Art Bulletin*, LXV, n°3, septembre 1983, p. 401-423 ; et Sarah Blake Wilk, « Donatello's 'Dovizia' as an Image of Florentine Political Propaganda », *Artibus et Historiae*, VII, n°14, 1986, p. 9-28.

<sup>20</sup> Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne* [1920-1929], Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 140-141. La citation entre guillemets est une référence au livre de Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1940. Sur le drapé de la figure féminine qu'il appelle la « *ninfa* », voir Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.



s'agit évidemment pas ici de contester la fécondité de la pensée warburghienne, qui ne cesse d'irriguer la culture contemporaine. Je me contenterai de souligner ce fait : c'est sans doute parce qu'il ignorait que la source précise des femmes drapées florentines se trouvait dans une statue de Donatello que Warburg a pu appliquer à ce motif sa théorie des « formules de pathos ». Tout comme la disparition de la peinture antique permettait aux artistes de la Renaissance, Botticelli *in primis*, de se revendiquer d'une telle tradition tout en la réinventant en grande partie, l'œuvre disparue (et provisoirement oubliée) permet parfois à l'historien de l'art de formuler ses théories les plus fécondes<sup>21</sup>.

\*

Aby Warburg mourut à Hambourg le 26 octobre 1929, deux jours après le « jeudi noir » de Wall Street. Moins de quatre ans plus tard, tout l'héritage qu'il avait constitué – à commencer par sa bibliothèque aux dizaines de milliers de volumes – se trouvait menacé par l'arrivée des Nazis au pouvoir : les Warburg étaient d'ascendance juive. La bibliothèque fut transférée en toute hâte de Hambourg vers Londres – où elle se trouve encore aujourd'hui. Même s'il n'y eut pas de destruction dans ce cas, le souvenir de ces événements tragiques me permet d'évoquer à présent les œuvres de Donatello qui ont disparu dans un passé beaucoup plus proche que le *Josué* ou la *Dovizia*. Cette partie de l'histoire ne se passe plus à Florence, mais à Berlin, au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Les œuvres dont il sera question appartenaient au musée, qui, avant d'être baptisé Bode-Museum en 1956, s'appelait le Kaiser-Friedrich-Museum.

Il convient d'abord de souligner qu'il reste encore bien des créations de Donatello au Bode-Museum, l'un des endroits au monde, hors de Florence, où l'on trouve le plus d'œuvres de l'artiste. Certaines sont même dans un

---

<sup>21</sup> Il est possible qu'Aby Warburg ait eu connaissance de l'existence de la *Dovizia*, signalée dès 1908 par Heinrich Brockhaus, « Die große alte Ansicht von Florenz in Berlin », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, I, automne 1908, p. 71 et entrée peu après dans la littérature sur Donatello (Émile Bertaux, *Donatello*, Paris, Plon, 1910, p. 127-128). De toute évidence, c'était l'image de l'œuvre qui lui manquait.

état de conservation remarquable : il s'agit le plus souvent de sculptures qui furent évacuées de Berlin en mars 1945, alors que l'Armée rouge était aux portes de la capitale allemande. La majorité de ces œuvres furent saisies peu après par les troupes américaines et ne revinrent à Berlin Ouest qu'une décennie plus tard. À l'Est, l'ancien Kaiser-Friedrich-Museum perdait donc son nom par trop impérialiste ; il exposerait bientôt les peintures et sculptures restées à Berlin pendant la guerre et temporairement emportées à Moscou par les troupes soviétiques<sup>22</sup>.

Contrairement aux collections évacuées de la ville, ce dernier ensemble ne sortit pas indemne du conflit. Bien au contraire : des milliers d'œuvres restées à Berlin furent entièrement ou partiellement brûlées lors de deux incendies qui se déclarèrent dans l'un des principaux dépôts de la ville, le Flakbunker de Friedrichshain. Depuis 1945, nombreuses sont celles qui manquent à l'appel ; les historiens de l'art les mentionnent souvent comme « anciennement au Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin », parfois complété d'une précision nécrologique : « détruit en 1945 ». Certaines sont plus connues que d'autres, à l'image du *Règne de Pan*, peint par Luca Signorelli pour les Médicis ou du *Saint Matthieu rédigeant son évangile* de Caravage réalisé pour l'église Saint-Louis-des-Français de Rome. Comme la *Dovizia*, et même plus encore car il en existe des photographies (parfois en couleurs), de tels chefs-d'œuvre sont toujours présents dans les mémoires – même s'ils sont bien sûr absents des expositions temporaires et de bien des livres destinés au grand public<sup>23</sup>. La majorité des autres œuvres ont sombré dans un oubli plus ou moins profond – ainsi d'une statue de bronze représentant *Saint Jean-Baptiste* [Fig. 6], achetée par Wilhelm Bode en

---

<sup>22</sup> Pour une synthèse sur cette question, voir Klaus-Dieter Lehmann, Günther Schauerte et Uta Barbara Ullrich (éds.), *Kulturschätze – verlagert und vermißt. Eine Bestandsaufnahme der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 60 Jahre nach Kriegsende*, Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2004.

<sup>23</sup> Le *Saint Matthieu* de Caravage figure cependant dans le chapitre introductif de *l'Histoire de l'art* d'Ernst Gombrich – la première édition de l'ouvrage, parue en 1950, ne signale pas encore l'œuvre comme disparue (E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Londres, Phaidon, p. 13). Une photographie en couleurs du *Règne de Pan* de Signorelli a été publiée par Hannelore Nützmann, « Wiedergefundenen und Verloren Luca Signorellis "Pan" », *Jahrbuch preußischer Kulturbesitz*, XXXII, 1995, p. 269.

1878 à la famille Strozzi de Florence, qui l'avait elle-même héritée des Martelli, grands protecteurs de Donatello<sup>24</sup>. Alors que la littérature artistique, avant-guerre, considérait cette sculpture comme un chef-d'œuvre de l'artiste, les historiens de l'art ont progressivement mis en cause son attribution à partir du moment où ils n'avaient plus l'œuvre sous les yeux<sup>25</sup>. Depuis le début de ce siècle, rares sont les spécialistes de Donatello à avoir pris le temps de la mentionner dans leurs notes de bas de page<sup>26</sup>. La conséquence est inévitable : non content d'avoir physiquement disparu, le *Jean-Baptiste* de bronze a presque été rayé de la mémoire commune – de celle des scientifiques comme de celle du public<sup>27</sup>.

Dans une moindre mesure, on doit élargir ce triste constat à d'autres

---

<sup>24</sup> Sur la provenance du *Saint Jean-Baptiste*, voir Elizabeth Cropper, « Prolegomena to a New Interpretation of Bronzino's Florentine Portraits », dans Andrew Morrogh *et al.* (éds.), *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth, II. Art. Architecture*, Florence, Giunti Barberà, 1985, p. 154 et 159 notes 23 et 32. Il n'existe à ma connaissance qu'une seule photographie du *Saint Jean-Baptiste* dans les salles des Musées de Berlin [Fig. 7] : elle date des environs de 1896, à l'époque où le cabinet des bronzes italiens était situé au Neues Museum (voir Volker Krahn, « Venedig an der Spree. Der Bronzeraum im Kaiser-Friedrich-Museum », dans Martin Gaier, Bend Nicolai et Tristan Weddigen [éds.], *Der unbestechliche Blick. Lo sguardo incorruttibile. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem seibzigsten Geburtstag*, Trèves, Porta Alba, 2005, p. 87 et p. 88 fig. 2).

<sup>25</sup> Voir notamment la monographie faisant toujours autorité sur Donatello : H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, Princeton University Press, 1957, II, p. 246-247.

<sup>26</sup> Francesco Caglioti, *op. cit.* (voir note 17), I, p. 253 note 118 ; Beatrice Paolozzi Strozzi, « Donatello e Desiderio. Una proposta e qualche riflessione intorno al San Giovanni Battista Martelli », dans Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi et Nicholas Penny (éds.), *Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, cat. expo. (Paris, Musée du Louvre, 27 octobre 2006-22 janvier 2007 ; Florence, Museo Nazionale del Bargello, 22 février 2007-3 juin 2007 ; Washington, National Gallery of Art, 1<sup>er</sup> juillet 2007-8 octobre 2007), Paris et Milan, Musée du Louvre et 5 Continents, 2007, p. 73 note 9.

<sup>27</sup> De manière significative, la discussion la plus récente concernant le *Saint Jean-Baptiste* se trouve dans une monographie consacrée aux frères Pollaiuolo (Allison Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven und London, Yale University Press, 2005, p. 351-353) ; l'auteur y suit une attribution à Antonio del Pollaiuolo due à John Pope-Hennessy, « Connoisseurship », dans *idem*, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, New York et Princeton, The Metropolitan Museum of Art et Princeton University Press, 1980, p. 29-31 et p. 38 notes 28 et 29. Cette attribution est, à bon droit, passée sous silence dans le catalogue de la récente exposition sur les frères Pollaiuolo (Aldo Galli et Andrea Di Lorenzo [éds.], *Antonio e Piero Pollaiuolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo..."*, cat. expo. [Milan, Museo Poldi Pezzoli, 7 novembre 2014-16 février 2015], Milan, Skira, 2014) ; le *Saint Jean-Baptiste* doit en effet revenir à Donatello lui-même. Je renvoie à la parution prochaine de mon catalogue en ligne des sculptures de Donatello conservées ou ayant été conservées par les Musées de Berlin.

œuvres donatelliennes qui se trouvaient dans le bunker de Friedrichshain en 1945 et qui, même si elles n'ont pas totalement disparu, ont été grandement endommagées par le feu. Que penser de toutes ces *Vierges à l'Enfant* du XV<sup>e</sup> siècle italien, directement influencées par la manière de Donatello, et dont l'état de conservation précaire et l'absence de moyens pour les restaurer a conduit à la prudente décision de les stocker dans les réserves du musée [Fig. 8] ? Ne court-on pas le risque de laisser croire au public – et même aux spécialistes – que ces œuvres ont elles aussi disparu en 1945<sup>28</sup> ? À les regarder attentivement, on est frappé, malgré des états de conservation parfois précaires, par la beauté miraculeusement intacte de certains détails [Fig. 10] – une beauté qui ne relève pas selon moi d'un simple culte du fragment. Les incendies de 1945 n'ont donc pas réussi à détruire toute la valeur esthétique des œuvres endommagées dans le bunker de Friedrichshain.

D'autres œuvres endommagées en 1945 sont certes exposées dans les salles du musée, mais quelque chose s'est souvent irrémédiablement perdu : pour une *Vierge à l'Enfant* en terre cuite, certainement due à Donatello [Fig. 11], il s'agit en l'occurrence d'une magnifique polychromie, dont témoigne une rare photographie en couleurs, prise dans les années 1920 pour illustrer un livre de divulgation écrit par Bode lui-même [Fig. 12]<sup>29</sup>. À mettre côte à côte photographie ancienne et œuvre actuelle, on en vient à se poser une question inattendue : où est l'œuvre originale ? Celle qui avait sa couleur d'époque, dont le souvenir est préservé par la photographie, ou bien la terre cuite que l'on peut voir dans les salles du musée – et qui laisse apparaître au grand jour un modelé d'une grande

---

<sup>28</sup> En 2006, lors de la réouverture du Bode-Museum après une vaste restauration, une « galerie d'études » réservée aux œuvres endommagées en 1945 [Fig. 9] avait été mise en place par le conservateur des sculptures italiennes des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, Michael Knuth (1949-2010). Elle a disparu en 2011.

<sup>29</sup> Wilhelm von Bode, *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1923, p. 211 pl. IV. Il reste de cette œuvre une photographie prise avant sa restauration, effectuée en Union Soviétique au milieu des années 1950, montrant la sculpture en morceaux [Fig. 13]. Ces deux photos ont été publiées par Michael Knuth, « Die Lösung stand im Bücherregal », *Sculptura. European Sculpture Fair*, catalogue de vente (Berlin, Deutsches Historisches Museum, 12-16 novembre 2008), p. 10-11.

expressivité ? Je me garderai bien de proposer une réponse à cette alternative, car je suis convaincu que l'image en couleurs autant que la statue « monochrome » sont des fragments de la vérité de l'œuvre.

Un tel exemple montre bien que les destructions survenues lors de la Seconde Guerre mondiale donnent aux photographies des œuvres effectuées avant-guerre une saveur toute particulière – à Berlin comme ailleurs, du reste ; je ne peux m'empêcher de mentionner les fresques peintes par Andrea Mantegna dans la chapelle Ovetari de l'église des Eremitani de Padoue, détruites ou presque à la suite d'un bombardement américain et dont on ne peut se faire une idée, à la fois précise et fautive, que par le biais des photographies d'avant-guerre, et notamment celles aux couleurs jaunies prises dans les années 1930 ; restent également des descriptions mémorables, et notamment celle de Marcel Proust<sup>30</sup>. Trouver une hypothétique photographie en couleurs du *Saint Jean-Baptiste* de Donatello ne changerait pas grand-chose à notre perception de l'objet<sup>31</sup>. Mais regardons plus attentivement la seule photographie d'ensemble de l'œuvre à avoir été conservée : la trace noire dans le coin supérieur gauche et sur le visage du saint est le signe de sa technique d'exécution, à partir d'une plaque de verre rayée à ces endroits. Cette plaque existe dans les archives du musée [Fig. 14] – une présence d'autant plus remarquable que

---

<sup>30</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit. (note 1), p. 318 : « À quelques pas, un grand gaillard en livrée rêvait, immobile, sculptural, inutile, comme ce guerrier purement décoratif qu'on voit dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna, songer, appuyé sur son bouclier, tandis qu'on se précipite et qu'on s'égorge à côté de lui ; détaché du groupe de ses camarades qui s'empressaient autour de Swann, il semblait aussi résolu à se désintéresser de cette scène, qu'il suivait vaguement de ses yeux glauques et cruels, que si ç'eût été le massacre des Innocents ou le martyre de saint Jacques. Il semblait précisément appartenir à cette race disparue – ou qui peut-être n'exista jamais que dans le retable de San Zeno et les fresques des Eremitani où Swann l'avait approchée et où elle rêve encore – issue de la fécondation d'une statue antique par quelque modèle padouan du Maître ou quelque saxon d'Albert Dürer. » Deux tentatives récentes de reconstitution de la chapelle ont été effectuées en 2006 : la première concerne une modélisation virtuelle, la seconde une remise en place des tesselles conservées. Voir Alberta de Nicolò Salmazo, Anna Maria Spiazzi et Domenico Toniolo (éds.), *Andrea Mantegna e i maestri della Cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, Milan, Skira, 2006.

<sup>31</sup> Une archive filmée serait d'une toute autre valeur ; le récent livre de Bénédicte Savoy, *Vom Faustkeil zum Handgranate. Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934-1939*, Vienne, Cologne et Weimar, Böhlau, 2014 nous le laisse presque espérer.

tout indique qu'elle y a passé la guerre et survécu aux bombardements puis aux séquestrations soviétiques<sup>32</sup>. La perte de l'œuvre originale donne à ce négatif, me semble-t-il, une importance capitale : cette plaque a « vu » le Donatello disparu, elle en est en quelque sorte le témoin ; tout à la fois document de travail et trace palpable et émouvante de l'aura de l'œuvre.

Il reste à Berlin une autre empreinte du *Saint Jean-Baptiste* : la matrice qui sert, encore aujourd'hui, à en faire des moulages [Fig. 15]<sup>33</sup>. D'atelier où l'on réplique à moindre prix des œuvres originales, la Gipsformerei de Berlin doit également être considérée comme un lieu de mémoire privilégié des œuvres disparues. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les moulages avaient toute leur place dans les plus grands musées, surtout quand ils étaient calqués sur les monuments d'Italie, que l'on considérait comme les plus beaux. C'est même en partie pour veiller à la collection de moulages que le jeune Wilhelm Bode est entré, à vingt-sept ans seulement, au service des Musées de Berlin – qu'en un demi-siècle d'infatigable activité il allait fortement contribuer à débarrasser de la présence de ces copies. Les acquisitions spectaculaires d'œuvres originales qu'il avait les moyens de faire, ainsi qu'un changement de goût général ont eu progressivement raison d'une pratique autrefois commune. Aujourd'hui cependant, l'histoire a placé les Musées de Berlin dans une toute autre situation : à la capacité d'acquisition bien moindre qu'il y a un siècle s'ajoute le fait qu'une partie de la collection historique manque depuis 1945. Ne serait-il pas temps de faire de nouveau place aux moulages dans les murs du Bode-Museum, ne serait-ce que pour donner au public une idée de ce que fut la formidable collection amassée en grande partie par Bode ?

La recherche des Donatello perdus n'est pas achevée : il est probable que

---

<sup>32</sup> Selon Babette Buller, responsable des archives au Bode-Museum (communication orale, janvier 2015), les plaques de verres sont restées près d'un siècle dans des armoires qui n'ont été enlevées qu'au moment de la restauration du musée.

<sup>33</sup> Le moulage de référence du *Baptiste* [Fig. 15], qui date de 1878, est lui aussi conservé ; comme le moule, il se trouve à la Gipsformerei. La position différente du bras gauche du *Baptiste* entre le moulage et la photographie [Fig. 6] est le signe d'une restauration de l'œuvre survenue après 1896 (voir Fig. 7, où le bras est dans la même position que le modèle).

le *Saint Jean-Baptiste* se trouve aujourd'hui en Russie, stocké depuis près de soixante-dix ans dans les caves secrètes de quelque musée<sup>34</sup>. Il est du ressort des musées russes de déterminer l'existence éventuelle d'œuvres berlinoises qui n'auraient pas été restituées par les Soviétiques dans les années 1950, et dont l'appartenance légale doit être déterminée au niveau gouvernemental. Que peut faire le Bode-Museum, dans l'attente d'une possible réémergence ? Rien d'autre que de cultiver la mémoire de ces objets, d'en montrer des photographies ou des moulages, de continuer de les étudier pour préserver leur place dans l'histoire de l'art. Il n'est pas question ici de revendiquer la possession d'œuvres dont on ne sait plus à qui elles appartiennent, ni même si elles existent encore (et, le cas échéant, dans quel état), mais de se souvenir des décennies qu'elles ont incontestablement passées sur les bords de la Spree, au Kaiser-Friedrich-Museum, en compagnie des sculptures que l'on peut toujours voir au Bode-Museum et des peintures qui sont maintenant au Kulturforum. Préserver cette mémoire renvoie inmanquablement à une période éminemment triste de l'histoire allemande et mondiale, ce qu'il ne s'agit pas de nier. À cette tristesse doit toutefois s'ajouter la volonté de rendre justice à l'histoire de l'art, et, dans le cas qui nous occupe, à l'un des plus grands sculpteurs de tous les temps, Donatello, dont les œuvres disparues ont exercé et exercent une singulière aura, que ce soit par le biais des échos qu'elles ont suscité à Florence ou par les reproductions qui ont pu en être faites à Berlin. Il n'en est que plus regrettable que, dans toute sa *Recherche*, Marcel Proust soit passé à côté de l'art du sculpteur florentin.

---

<sup>34</sup> Voir Konstantin Akinscha, Grigori Koslow et Clemens Toussaint, « Russische Dokumente zur Beutekunst. Bemerkungen zum Aktenfonds Akinscha/Koslow im Archiv des Germanischen Nationalmuseums », *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1997, p. 149.

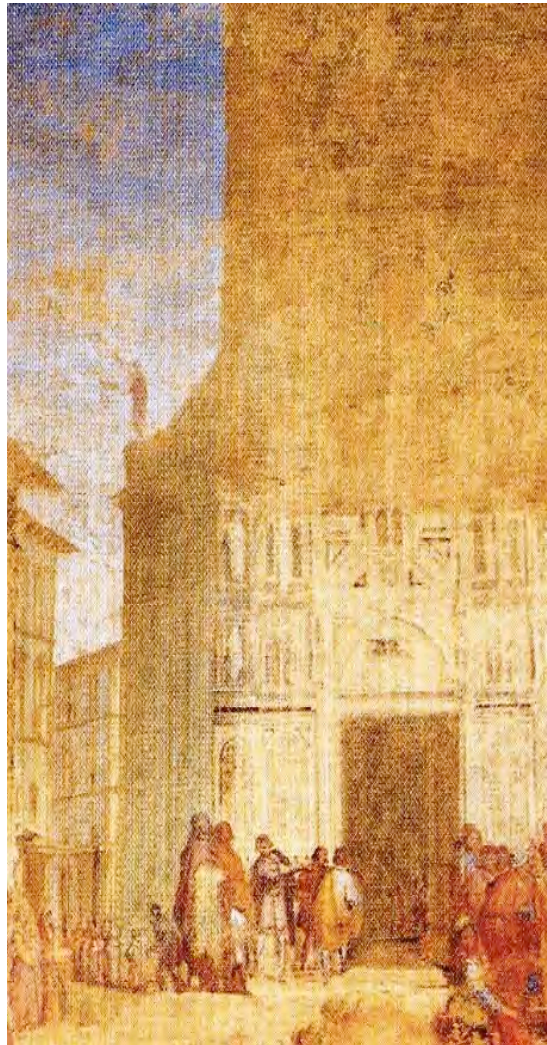


Figure 1

**Bernardino Poccetti**

*Saint Antonin, ordonné archevêque, entre dans la cathédrale de Florence (détail)*

Florence, couvent de San Marco, cloître de Saint Antonin





Figure 2  
Copie en résine du David de marbre de Michel-Ange  
placé sur l'un des contreforts soutenant le chœur  
de la cathédrale de Florence, le 12 novembre 2010



Figure 3  
**Peintre florentin**  
*Le Vieux Marché de Florence*, XVIIe siècle  
Huile sur toile, 115,5 x 196 cm  
Florence, Collections de la Cassa di Risparmio



Figure 4

**Benedetto Buglioni**

*Dovizia*, vers 1510-1520

Terre cuite vernissée, h. 125 cm

Berlin, Bode-Museum (réserves)



Figure 5  
**Aby Warburg**  
*Atlas Mnemosyne*, 1920-1929, planche 46

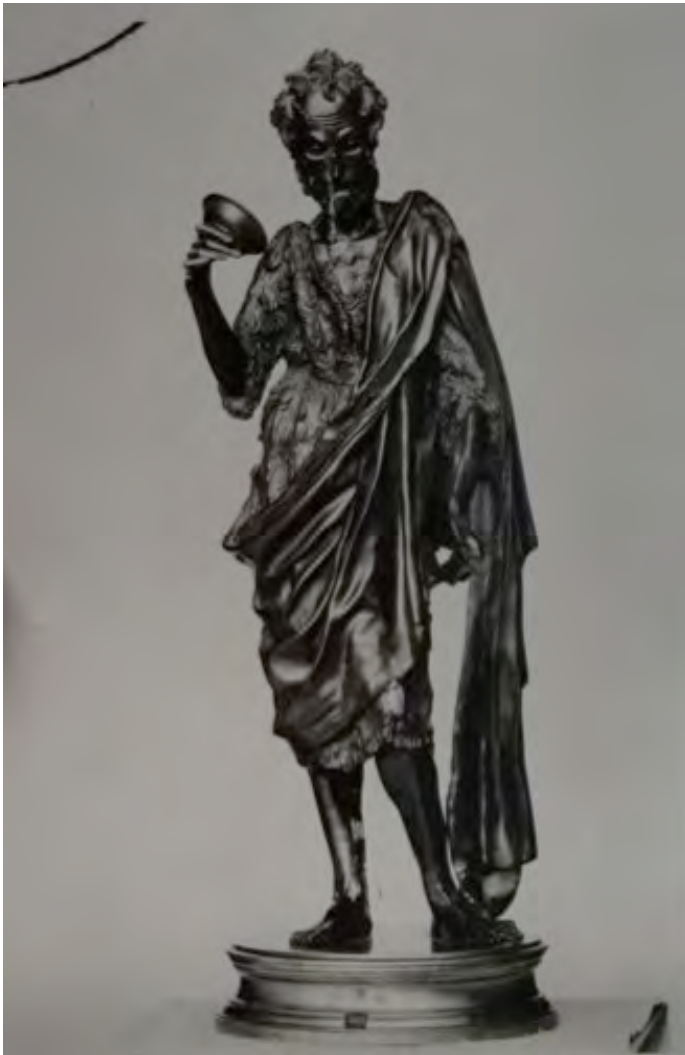


Figure 6  
**Donatello**  
*Saint Jean-Baptiste*, vers 1455  
Bronze, h. 84 cm  
Autrefois à Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (disparu en 1945)



Figure 7  
*Cabinet des bronzes des musées  
de Berlin au Neues Museum, vers 1896*



Figure 8  
*Réserves du Bode-Museum  
Berlin (2014)*



Figure 9  
*Studiengalerie* du Bode-Museum  
de Berlin (2006-2011)



Figure 10  
Entourage de **Donatello**  
*Vierge à l'Enfant entre deux anges,*  
*saint François et saint Antoine* (détail), vers 1460  
Stuc polychrome, 78,5 x 81,5 cm  
Berlin, Bode-Museum (réserves)





Figure 11

**Donatello**

*Vierge à l'Enfant avec quatre chérubins*, vers 1440-1445

Terre cuite autrefois polychrome, 102 x 72 cm

Berlin, Bode-Museum



Figure 12

**Donatello**

*Vierge à l'Enfant avec quatre chérubins*, état avant 1945

(Photo tirée de Wilhelm von Bode, *Die Kunst der Frühenrenaissance in Italien*, Berlin, Propylaën-Verlag, 1923, pl. IV)





Figure 13  
*Vue de la salle Donatello de l'exposition « Das  
verschwundene Museum. Die Berliner Skulpturen- und  
Gemäldesammlungen 70 Jahre nach Kriegsende »*  
(Berlin, Bode-Museum, 19 mars-27 septembre 2015)



Figure 14  
**Donatello**  
*Saint Jean-Baptiste*  
Plaque photographique, vers 1920  
Berlin, Bode-Museum



Figure 15  
**Donatello**  
*Saint Jean-Baptiste*  
Moulage original, vers 1878  
Berlin, Gipsformerei

