

*à l'honneur de Monsieur de la Roche*

1

*Hommage de la*

*Compagnie de la*

*Librairie*

# DONATELLO

DU MÊME AUTEUR :

*Le Musée de Grenoble, avec dix photographies.*

*Le Musée de Lyon.*

*Le Palais de Justice de Grenoble, in-4° avec vingt-huit photographies.*

*J. Achard, peintre paysagiste, avec un portrait et cinq gravures.*

*Esquisse d'une Esthétique.*

*L'Esthétique de M. Taine.*

*Les Portraits gravés de la Bibliothèque de Grenoble.*

A

M. ANATOLE DE MONTAIGLON

*Témoignage de respect et de reconnaissance*

MARCEL REYMOND.



# DONATELLO

PAR

MARCEL REYMOND

*Ouvrage orné de quatre gravures.*



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

33, rue de Seine.

—  
1890

*Tiré à 100 exemplaires numérotés.*



EXTRAIT DE *L'ARTISTE*

N° de juillet, août, septembre et octobre 1889.

L'ARTISTE.



JUDITH DE DONATELLO

(Loçgia de Lanzi à Florence.)





# DONATELLO



l'occasion du cinquième centenaire de Donatello, on a réuni à Florence, au musée du Bargello, la collection complète des œuvres de ce maître, soit en originaux, soit en moulages, soit en photographies, et il nous a semblé que cette exposition, en rendant plus faciles les études comparatives, devait modifier quelques-unes des anciennes appréciations de la critique sur le style de Donatello. — Elle a confirmé l'hypothèse récemment faite par quelques écrivains qu'un grand nombre d'œuvres attribuées à ce maître ne seraient pas de lui ; elle a permis de classer les œuvres authentiques d'une manière plus précise, et

surtout elle a mieux fait connaître Donatello, en montrant qu'il a été guidé, toute sa vie, par une pensée unique : l'observation et la reproduction fidèle de l'être vivant. Tous ses efforts ont tendu vers la recherche de la vérité et surtout vers l'expression des sentiments, poussée jusqu'aux plus extrêmes limites du réalisme. Donatello est le plus réaliste des maîtres parce qu'il en est le plus spiritualiste. La mise en lumière de ces conclusions sera le but de notre étude.

Mais avant de parler de Donatello et pour mieux faire comprendre la nature de son génie, il nous paraît nécessaire de dire quelques mots du caractère général de la sculpture italienne et des conditions particulières au milieu desquelles elle s'est développée.

## 1.



La formation de l'art moderne est due à deux faits principaux : l'avènement du christianisme et l'invasion des peuples germaniques. Ces deux faits qui ont bouleversé de fond en comble l'ancien édifice de la civilisation romaine, n'avaient pas entre eux de relation nécessaire et ont eu sur le développement de l'art des conséquences fort opposées. L'un fut, à tous les points de vue, un immense progrès intellectuel, l'autre, au contraire, peut être considéré comme un arrêt momentané de la civilisation.

Et c'est pourquoi, au début du moyen âge, nous nous trouvons en présence de pensées d'ordre très élevé et de moyens d'expression très rudimentaires. La grande idée chrétienne n'eut pour se propager que l'art naïf de peuples barbares.

Les liens qui tout d'abord rattachaient le jeune monde chrétien à la vieille civilisation romaine furent brisés au v<sup>e</sup> siècle par les peuples germaniques, et la rupture se fit de plus en plus complète à mesure que la civilisation latine fut de plus en plus refoulée vers l'Orient. L'art nouveau se crée et se développe sous l'influence exclusive de l'idée chrétienne. Sa première manifestation est la construction de l'église. C'est par l'église et dans l'église que la religion nouvelle cherche à agir sur les esprits.

La pensée qui préside à la construction de l'église catholique ne ressemble en rien à celle qui avait inspiré le temple grec, et tout naturellement à des besoins nouveaux vont correspondre des formes nouvelles; la première condition de l'art étant toujours la logique, l'accord rigoureux de la forme avec la pensée. A l'opposé du temple grec qui était petit parce qu'il n'était que le sanctuaire de la divinité, l'église catholique sera grande parce qu'elle contiendra le peuple. Elle sera un sanctuaire et un lieu de réunion, et l'architecte aura à résoudre le problème de construire un édifice qui sera en même temps le Parthénon et le Colysée. Comme le temple grec, l'église sera décorée, mais l'ornementation n'aura plus seulement pour but d'honorer la divinité,

elle sera un moyen d'instruction. Aux peuples barbares qui ne savent pas lire, on parlera par des images, et l'église ne tardera pas à devenir un livre gigantesque.

Les anciens sculptaient et peignaient des divinités, c'est-à-dire des êtres nécessairement revêtus des formes les plus parfaites. L'artiste chrétien se préoccupera surtout de raconter l'histoire sainte et de convaincre. Et c'est pourquoi l'art nouveau aura pour caractère fondamental d'être narratif et expressif.

Dans l'église la décoration empruntera tour à tour la forme peinte ou la forme sculptée selon le style de l'édifice conçu par l'architecte. Pour comprendre pourquoi à telle époque et dans tel pays on a préféré telle forme à telle autre, tantôt la peinture, et tantôt la sculpture, il faut connaître la nature du temple. Si la France n'a pas eu, comme l'Italie, au xiv<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup> siècle, une grande école de peintres fresquistes, et si au contraire elle a eu une grande école de sculpteurs et de verriers, cela tient au système architectural qu'elle a adopté. Les trois architectures qui se sont développées tour à tour chez les nations occidentales, le basilical, le roman et le gothique, ont été la cause première du développement particulier des différentes branches de l'art dans chacune de ces nations. Pour le démontrer, il nous faut caractériser en quelques mots rapides l'essence de ces trois formes architecturales, en indiquant le signe essentiel auquel on les reconnaît.

Le problème que l'architecte chrétien cherche à résoudre est simple. Il veut faire un vaste édifice couvert.

De cette idée dépendent toutes ses recherches. Pour faire un édifice vaste, il faut le faire large et la largeur est de toutes les dimensions la plus difficile à obtenir ; on peut aisément faire haut et long, le difficile c'est de couvrir l'espace entre deux supports. Et bien, cet espace entre deux supports, le basilical le couvre avec du bois, le roman avec des voûtes de pierre en berceau, le gothique avec les voûtes d'ogive, et de ce fait, vont découler les caractères si différents des trois architectures. Au plafond de bois correspondent les murs de soutien légers ; aux voûtes pleines, les murs épais ; aux voûtes d'ogives, les piliers et les contreforts remplaçant les murs devenus désormais inutiles. La basilique donnait aux peintres de vastes surfaces à couvrir ; mais ses murs légers, aux ouvertures, portes ou fenêtres, sans profondeur ne donnaient aucune place au sculpteur. Ses façades très légères ne pouvaient recevoir une lourde décoration sculptée et appelaient de préférence le mosaïste. Le roman offrait une place égale aux peintres et aux sculpteurs : aux peintres les murs intérieurs ; aux sculpteurs la décoration des porches, des fenêtres, de toutes les ouvertures pratiquées dans les murs épais. Enfin l'art gothique devait user de toutes les ressources de la sculpture pour décorer les énormes masses des piliers sur lesquels il concentrait toute la retombée des voûtes. Mais cet art, si favorable aux sculpteurs, devait, en supprimant les murs, supprimer les peintres. D'autre part, en substituant aux murs les immenses fenêtres, il a créé en France, une école unique de peintres verriers.

En Toscane, où le système basilical et le roman ont toujours été prédominants, nous voyons se former une puissante école de peintres fresquistes, la plus nombreuse et la plus admirable que le monde moderne ait vue. Par contre, le sculpteur ne trouve pas dans l'église de grands travaux décoratifs, il ne connaît pas, comme le sculpteur français, les vastes porches sur lesquels il peut dérouler les longues processions de saints, ni les hauts tympans faits pour les immenses bas-reliefs. La sculpture italienne, réduite à abandonner les hautes visées et à se contenter de travaux modestes, cherche dans l'église toutes les parties de détail qu'elle peut décorer. Les murailles lui étant interdites, elle se rejette sur les autels, les chaires, les bénitiers, les fonts baptismaux, les portes de bois ou de bronze, les châsses des saints, les tombeaux; et l'art de la sculpture revêt immédiatement le caractère qui convient à de tels travaux, la précision du dessin, la finesse de l'exécution et la richesse du détail. Aux grandes statues monumentales elle substitue le bas-relief et elle tend à le traiter de plus en plus comme on traite une chose qui se regarde de près, avec des reliefs très doux et des nuances infinies.

C'est ainsi que l'étude de l'édifice nous explique pourquoi au moyen âge la France eut des sculpteurs et non des peintres et pourquoi l'art de la sculpture en Italie fut si différent de l'art de la sculpture en France.

Le XII<sup>e</sup> siècle fut loin d'avoir en Italie la même splendeur artistique qu'en France; l'Italie n'a rien à

mettre en parallèle avec les porches de Vezelay, de Bourges, de Moissac, d'Autun, de Poitiers, d'Angoulême et de Saint-Trophyme d'Arles. Elle arrive dans l'art de la sculpture avec plus d'un siècle de retard sur la France. Néanmoins, l'art du XII<sup>e</sup> siècle en Italie est plus intéressant qu'on ne le dit d'ordinaire, et Nicolas de Pise a dans son pays, en Toscane même, de remarquables prédécesseurs ; Guido notamment, l'auteur de la chaire de Pistoie et de la façade de San Martino à Lucques, est un grand artiste. Aux œuvres de Guido on peut réunir les sculptures de Diotisalvi sur les portes du Baptistère de Pise, toutes les portes de Lucques, d'intéressantes sculptures à Pistoie, à Parme, à Arezzo, etc. Ces œuvres ont toutes les mêmes qualités de composition logique, de mise à l'effet, d'aspect décoratif, qualités que la Renaissance fera disparaître.

Au XIII<sup>e</sup> siècle apparaît Nicolas de Pise, et avec lui l'école de sculpture va, sinon commencer en Italie, du moins prendre un essor inconnu jusque-là. Les travaux de Nicolas de Pise, ne l'oublions pas, datent du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, du moment où, en France, à la sculpture du XII<sup>e</sup> siècle encore romano-byzantine, faisait place l'art plus original du XIII<sup>e</sup> siècle ; du moment où se sculptaient les porches de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Strasbourg, du moment où la France créait, la première en Europe, le style moderne, dégagé de toute imitation ancienne, inspiré tout entier des idées et des formes du monde vivant. Si nous considérons cette indépendance de la tradition et cette fidélité à la nature

comme un élément essentiel de l'art, un élément vital, il nous sera impossible de ne pas tenir Nicolas de Pise pour un retardataire. Nicolas de Pise continue, au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, à agir comme on le faisait depuis dix siècles en Italie. Au lieu de regarder la nature, il regarde les œuvres d'art du passé. Il est vrai qu'au lieu d'imiter, comme on l'avait fait jusqu'alors, les œuvres byzantines, il s'appuie sur des modèles romains de la bonne époque; mais quoi que l'on imite, imiter est toujours en art la plus grave erreur: oublier la vie pour copier le passé, c'est la faute irréparable.

L'Italie moderne a dû lutter sans cesse pendant tout son développement intellectuel contre le même danger. Elle est couverte des débris d'un monde détruit qui veut revivre. Cette tentative de renaissance d'un art mort, que nous voyons dans les œuvres de Nicolas de Pise, apparaîtra de nouveau dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle, mais jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle la vie sera assez puissante en Italie pour résister à ces germes de corruption. Le jour où elle succombe avec Raphaël et Michel-Ange, ce jour-là tout est perdu chez elle et l'histoire de l'art se clôt. Le style romain que Nicolas de Pise faisait renaître n'eut aucun succès en Italie. Il faut dire même que ce style ancien ne fut pas assez puissant chez cet artiste pour étouffer en lui toute originalité. Malgré son imitation de l'art romain, Nicolas de Pise est un très grand sculpteur, qui a conservé et développé toutes les qualités de son époque, le goût des grands effets décoratifs, des œuvres richement travaillées et le sen-

timent de la grandeur. Tous ses défauts lui viennent de l'art romain, la froideur de la composition, la lourdeur des draperies, l'entassement des personnages et l'insignifiance des expressions.

Malgré les efforts des Pisans, la gloire d'avoir créé en Italie l'art moderne revient à Giotto. Son action renouvelle la sculpture comme la peinture. Les bas-reliefs du Campanile de Florence, sculptés sur les dessins de Giotto, soit par Andréa de Pise, soit peut-être par Giotto lui-même, sont une œuvre parfaite, qui, par la simplicité de la composition, la justesse de l'expression, le naturel des figures, est l'œuvre moderne qui se rapproche le plus des bas-reliefs du Parthénon. L'ancienne école pisane avait régné pendant le XIII<sup>e</sup> siècle, l'école de Giotto aura le XIV<sup>e</sup>. Ses grands sculpteurs seront André de Pise et Orcagna, et sa plus grande œuvre sera la décoration de la façade d'Orvieto.

Un des points les plus obscurs de l'histoire de la sculpture italienne est la transition entre l'école giottesque du XIV<sup>e</sup> et les œuvres des grands maîtres du XV<sup>e</sup> siècle. Du grand travail d'Orcagna, le tabernacle d'or san Michele, achevé en 1359, jusqu'aux premières œuvres de Donatello, il y a plus d'un demi-siècle; et pour comprendre Donatello il est indispensable de rechercher ce qui s'est passé pendant cette période. Les sculpteurs de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle n'ont pas conservé une grande célébrité, mais leurs œuvres sont importantes et cette période d'un demi-siècle, qui paraît vide, est une période de grande production. Les travaux de cette époque

peuvent se diviser en deux groupes : les travaux de petite sculpture, et la statuaire monumentale qui pour la première fois apparaît à Florence.

Parmi les travaux de petite sculpture, il faut compter les autels d'argent de Pistoie et de Florence, dont les remarquables bas-reliefs sont la transition entre les bas-reliefs d'André de Pise et ceux de Donatello. Le nom de Léonardo da Pistoia doit être retenu entre les autres et avoir sa place dans l'art italien. De même il faut tenir grand compte des deux portes du Dôme de Florence, la porte des Chanoines et la porte de la Mandorla, dont les pilastres finement découpés, tout chargés de feuillages, de petits animaux, d'insectes, d'enfants, peuvent rivaliser avec ceux de Ghiberti. Ces œuvres admirables illustrent le nom de Piero di Giovanni Tedesco et de Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio. Il nous paraît important de faire remarquer que la porte des Chanoines (1398), l'œuvre décorative la plus délicate, la plus charmante que l'art italien eût encore vue, et qui est l'origine des pilastres de Ghiberti, appartient à un maître du Nord. Par elle l'art italien du xv<sup>e</sup> siècle se rattache à l'école gothique, si passionnée pour la décoration.

A côté de ces productions qui sont des œuvres de miniaturiste, apparaissent les travaux de grande sculpture, occasionnés par la construction de la façade du Dôme de Florence. Nous avons dit que le mode léger de construire, adopté par les Florentins dans leurs édifices, n'avait pu faire naître avant le xv<sup>e</sup> siècle une école de grande sculpture. Un changement du système architec-

tural devait modifier les conditions faites aux sculpteurs, et c'est ce qui arriva. Les Florentins, en adoptant le style romano-ogival pour leur cathédrale et en construisant la façade, durent la décorer de statues. Pareille bonne fortune était échue aux sculpteurs de Sienne et d'Orvieto un siècle auparavant, et le même fait se produira plus tard à Milan : la construction des églises gothiques en Italie ayant eu pour conséquence naturelle la création de puissantes écoles de sculpture.

La façade de Florence se construit dans les dernières années du xiv<sup>e</sup> siècle. Dans l'histoire de l'art religieux, architectural et sculptural, elle arrive un peu tard. L'école de sculpture française a déjà accompli son évolution. Après avoir atteint au xiii<sup>e</sup> siècle son point culminant, elle est en décadence vers la fin du xiv<sup>e</sup>. Florence arrive non seulement après la France, mais après les sculpteurs de Sienne, qui, dans leur cathédrale, ont déjà épuisé les diverses formes de l'art religieux. Remarquons au surplus que si les sculpteurs florentins, en raison de la nature de leurs édifices, n'avaient pas eu l'occasion de sculpter de grandes statues, il était arrivé ce fait singulier d'une statuaire créée par les peintres. Presque tous les piliers des églises italiennes ont été décorés par les peintres giottesques, de statues peintes, de saints, d'apôtres, de prophètes, droits ou assis, et les sculpteurs florentins vont subir l'influence de ce peuple de statues. Ils imiteront surtout les œuvres des derniers giottesques, de Spinelli et d'Agnolo Gaddi : les personnages vêtus d'une longue robe et d'un man-

teau retombant à larges plis, les attitudes solennelles, les figures sévères, aux traits violemment caractérisés (1).

A la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, dans la sculpture comme dans la peinture, nous sommes à une époque critique. Les grandes formes religieuses inventées par Giotto se sont déjà fixées par la tradition, et l'art tend à s'immobiliser. Il est à remarquer que l'idée religieuse, qui sous tant de rapports est si favorable à l'art, qui a inspiré à elle seule presque toutes les grandes écoles de l'antiquité et de l'âge moderne, a un grave inconvénient au point de vue artistique. Par son essence elle est traditionnelle et hiératique. Dans les sujets qu'elle offre à l'artiste et qui représentent presque toujours des scènes lointaines, souvent reproduites sous d'anciennes formes familières aux âmes religieuses, elle est rebelle aux changements et surtout aux représentations trop particularisées de la nature vivante, considérant qu'il y a une certaine inconvenance à donner à la Vierge, aux Saints et à Dieu une figure que nous pourrions rencontrer dans la rue. Elle est hostile aux figures trop vraies. Elle réserve toutes ses sympathies aux types les plus généraux ou aux figures les plus différentes de celles au milieu desquelles nous vivons. Cette tendance de l'idée religieuse à demander que les sujets anciens soient repré-

(1) Je rappellerai à l'appui de ces considérations que nombre de grandes statues ont été faites à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, d'après des dessins commandés aux peintres; ainsi Piero di Giovanni Tedesco sculpte douze statues d'après les dessins de Lorenzo di Bicci, d'Agnolo Gaddi et de Spinello Spinelli. De même Agnolo Gaddi fournit les dessins pour les Vertus théologiques qui décorent la façade de la Loggia dei Lanzi.

sentés comme ils ont dû l'être, n'est qu'une forme de la grande thèse de la « couleur locale », qui a fait tant de mal dans notre siècle. La « couleur locale » est faite pour l'historien, non pour l'artiste. Le jour où l'on n'admettra plus que les sujets anciens ne sont que des prétextes, des cadres, des thèmes pour mettre en scène le monde moderne, ces sujets seront par ce fait même interdits à l'art ; sinon ce sera la décadence, cette décadence qui menaçait le monde à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, qui s'en est emparée au xvi<sup>e</sup>, et qui, de nos jours, a fait un retour offensif en France entre les mains de l'école romantique.

La grandeur du xv<sup>e</sup> siècle est tout entière dans cet affranchissement de l'idée traditionnelle et de l'idée de la couleur locale. Voués à la représentation des scènes du passé, les maîtres italiens comprirent que le seul moyen de conserver à leurs œuvres un caractère artistique était de représenter les sujets religieux comme des scènes du temps présent ; et la nature leur donna, pour rendre le caractère essentiel du sujet, une puissance expressive que les siècles suivants ne connurent plus.

Cette rapide revue de l'art italien nous a fait connaître le caractère essentiel de cet art qui est d'être narratif et expressif et ce sera le caractère même de l'œuvre de Donatello.

Elle nous a montré en second lieu que la sculpture italienne fut, dès le début et jusqu'à son apogée, presque exclusivement consacrée à des travaux de petite

dimension, exigeant un extrême fini de détail et que, vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle seulement elle rechercha les qualités de noblesse nécessaires aux grands travaux décoratifs.

Donatello incarnera en lui ces divers caractères et son œuvre, ayant toute la grandeur de la sculpture française du moyen âge, toute la finesse d'exécution particulière à l'art italien, et en même temps toute la science et toute la puissance expressive du xv<sup>e</sup> siècle, sans avoir encore subi l'influence néfaste de la Renaissance, sera le plus pur et le plus parfait spécimen de la sculpture moderne.

## II.



ONATELLO apparaît au moment où toute l'activité des sculpteurs est consacrée à de grandes statues pour les édifices florentins, pour le Dôme, le Campanile et Or san Michele. Donatello, comme cela arrive toujours, imite ses prédécesseurs et il est difficile de distinguer ses premières œuvres de celles de Nicolo d'Arezzo, de Nani di Bartolo, de Nani di Banco et de Ciuffagni. Les vingt premières années de sa vie artistique sont employées presque exclusivement à des travaux de grande statuaire dont il est difficile de déterminer exactement la date. Les documents relatifs à cette période sont cependant assez nombreux, mais il n'est point toujours aisé de

savoir à quelle œuvre ils se rapportent (1). En outre, il ne faut pas oublier qu'il y a toujours un laps de temps plus ou moins long entre la commande et l'exécution. Il est néanmoins possible d'établir une classification vraisemblable. Pour cela quelques dates suffisent. Sachant que le *Saint Marc* d'Or san Michele est de 1410, et que le *Jérémie* est postérieur à 1425, on peut rétablir toute la suite des faits. Et, du reste, les documents ne seraient pas là pour nous dire ces dates, qu'on les devinerait aisément. N'est ce pas toujours la marche inévitable de l'artiste, imiter d'abord les œuvres des anciens maîtres avant de créer des œuvres personnelles ; être monotone, inexpressif, froidement solennel, avant d'être varié, vif et ardent comme la vie ?

Le point de départ et le point d'arrivée connus, on peut classer les principales œuvres de cette époque selon l'ordre suivant :

Les deux *Prophètes* de la porte de la Mandorla.

Le *Saint Pierre* et le *Saint Marc* d'Or san Michele.

Le *Saint Jean* du Dôme.

L'*Abraham*, le *Saint Jean* et l'*Habacuc* du Campanile.

Le *Pogge* du Dôme (2).

(1) On trouve par exemple la commande d'un David en 1407. Mais quel est ce David ? Est-ce le *Zucchone* comme le disent quelques écrivains ? c'est inadmissible. Est-ce le marbre du Bargello, ainsi que l'assure la critique allemande ? ou ne serait-ce, ainsi que je le pense, ni l'une ni l'autre de ces statues ? Même incertitude pour retrouver le *Josué* commandé en 1412, etc.

(2) Il est établi que cette statue ne représente pas le *Pogge*, mais, pour la clarté de l'exposition, nous lui conserverons ce nom sous lequel elle est universellement connue.

Le *Jérémie* (1) et le *Zucchone* (2) du Campanile.

Dans cette série on peut considérer comme se rattachant à la période d'imitation les deux *Prophètes* de la Mandorla, le *Saint Pierre* et le *Saint Marc* d'Or san Michele et le *Saint Jean* du Dôme. L'*Abraham* et le *Saint Jean* du Campanile marqueraient la transition et l'acheminement vers la manière qui comprend le *Pogge*, le *Jérémie* et le *Zucchone*.

Lorsque Donatello sculpte les statues de la Mandorla et d'Or san Michele, il a vingt-quatre ans, et, de la part d'un homme de cet âge, il ne faut pas s'attendre à de grandes réformes artistiques ; aussi ces statues ne sont-elles que des œuvres très pauvres d'observation et de sentiment, statues lourdes, prétentieuses et déjà maniérées, qui sont loin d'égaliser les statues florentines de l'âge précédent, celles de Nicolo d'Arezzo et de Nani di Banco (3). On a cherché à expliquer les œuvres de cette époque par l'influence de l'art antique. Cette opinion vient d'être vivement combattue par M. von Tschudi :

(1) Statue désignée également sous le nom d'*Ézéchiel*, reproduisant les traits de Francesco Soderini.

(2) Portrait de Barduccio Cherichini, statue dite aussi le *David*.

(3) Nani di Banco, sur lequel Vasari a écrit tant de fables ridicules, est le plus grand des prédécesseurs immédiats de Donatello. Il est l'auteur du délicieux bas-relief de la Mandorla, des jolies historiettes d'Or san Michele et de la grandiose figure de *Saint Éloi* qui ne le cède qu'aux belles œuvres de la maturité de Donatello. Il n'est plus nécessaire de réfuter l'erreur de Vasari qui fait de Nani di Banco un élève de Donatello, quand au contraire il aurait pu être son maître. Nani di Banco est mort en 1421, et si on lui assigne une vie moyenne de cinquante à soixante ans, durée que le nombre et la beauté de ses œuvres justifient, il était plus âgé que Donatello d'un quart de siècle.

« Si Donatello, dit-il, est réellement allé à Rome avec Brunelleschi en 1403, pour étudier les œuvres antiques, il est bien extraordinaire que l'on ne rencontre dans aucune de ses œuvres l'influence de ces études, soit dans la forme, soit dans la technique. » Toutefois, si l'on tient à trouver dans l'œuvre de Donatello une trace de l'influence de l'art antique, il faut absolument interroger les œuvres de sa jeunesse, car cette influence devient insaisissable dans les œuvres de la maturité de son génie. Que Donatello se soit inspiré ou non de l'art antique dans sa jeunesse, il est certain qu'à ce moment il ressemble à ses contemporains, et il leur ressemble tellement qu'il est parfois difficile de le reconnaître. C'est ainsi qu'on est en désaccord pour savoir laquelle des deux statues placées dans l'abside du Dôme serait le *Saint Jean* de Donatello. Les uns tiennent pour le saint Jean à barbe longue, d'autres pour le saint Jean à barbe courte, reproduit dans l'ouvrage de M. Cavalucci. Il est vrai que ce dernier, pour avoir adopté cette opinion, s'est fait tancer sévèrement par M. von Tschudi, qui lui reproche d'avoir pris un Nani di Banco pour un Donatello. Si erreur il y a, elle n'est pas grave. On ne saurait offenser la jeunesse de Donatello en lui attribuant un chef-d'œuvre de Nani di Banco. Si, pour trancher la question, il suffisait de choisir la plus belle des deux statues, l'hésitation ne serait pas possible, le saint Jean à barbe longue étant de beaucoup supérieur au saint Jean à barbe courte. Mais la question n'est pas aussi simple. Et si l'on examine le style du premier, on trouve

qu'il est très différent du style de Donatello et qu'il rappelle un maître très attaché à l'art ancien, un pur giottesque.

Reconnaissons, du reste, combien il est difficile de parler avec quelque précision de cette période de l'art italien. Ce n'est pas que les œuvres manquent, mais on ne sait à qui les attribuer. Ainsi il y a au Dôme et au Campanile de Florence plus de vingt grandes statues appartenant aux maîtres immédiatement antérieurs à Donatello. Voici comment nous proposerions de les classer : quatre statues placées sur la façade du Campanile qui regarde le Dôme, faites sans doute vers 1350, seraient les œuvres les plus anciennes de cette série, œuvres admirables, aussi belles, sinon plus belles, que toutes celles qui ont suivi. On louera sans réserve la grâce féminine des *Sybilles*, la majesté du *David* et du *Salomon*, la grande simplicité et le naturel des draperies. Ici il n'y a pas encore trace d'art maniéré; c'est le grand style de Giotto et des Français du XIII<sup>e</sup> siècle. Les quatre statues placées sur la façade opposée du Campanile sont d'un art postérieur, déjà moins simple; les têtes conservent un grand caractère expressif, mais les draperies sont déjà tourmentées. Les sculpteurs florentins, suivant les errements des derniers peintres de l'école giottesque, s'éloignent de plus en plus de la simplicité pour s'attacher aux effets violents, cherchant le caractère, non dans le naturel, mais dans le compliqué. Ils exagèrent les attitudes, cambrent inutilement les corps, surchargent les draperies. Cet épaissement des









draperies est le caractère des grandes statues des chapelles du Dôme, œuvres de Nicolo d'Arezzo et de Nani di Banco, parmi lesquelles se trouve le *Saint Jean* de Donatello, si difficile à distinguer. Mais si ces dernières statues renferment déjà des germes de décadence, elles sont néanmoins extrêmement belles. Leurs visages, aux traits si profondément caractérisés, font prévoir les chefs-d'œuvre de l'âge mûr de Donatello. Enfin, il faut citer les œuvres de Ciuffagni et de Nani dit Bartolo, maîtres du même âge que Donatello, beaucoup plus voisins de lui que Nicolo d'Arezzo et que Nani di Banco. C'est surtout avec les œuvres de Ciuffagni et de Nani di Bartolo que l'on peut confondre les œuvres de la jeunesse de Donatello.

Dans ses premiers travaux, Donatello, en raison de sa jeunesse, ne pouvait atteindre à la puissance de ses prédécesseurs. Ses premières œuvres sont insignifiantes, froidement solennelles, et Michel-Ange les a très finement raillées en disant du *Saint Marc* d'Or san Michele : « Comment ne pas croire à l'Évangile prêché par un si honnête homme ? » Le trait de génie de Donatello fut de renoncer aux « honnêtes gens » et de créer des personnages dont on pût dire autre chose que ce banal éloge réservé aux gens dépourvus de caractère. Aux honnêtes gens il va substituer des êtres actifs et pensants, des figures martelées par la vie, les figures vivantes des Forentins du xv<sup>e</sup> siècle. Donatello comprit vite dans quelle impasse se trouvait le sculpteur voué à reproduire un art ancien, qu'il fût de Rome ou du moyen

âge ; il comprit que le seul moyen de renouveler l'art était de demander à la nature même des modèles de vérité et de beauté, et il créa ces inoubliables statues du *Pogge*, du *Zucchone* et du *Jérémie*. Renonçant au type monotone des apôtres aux gros yeux et aux cheveux frisés, se rattachant à la vraie tradition de toutes les grandes époques et reprenant la doctrine même du grand Giotto, il s'inspira des figures florentines, et il eut le bonheur d'avoir pour modèles les plus grands hommes de son époque, des figures transfigurées par la pensée. Le *Pogge*, le *Zucchone* et le *Jérémie* sont le manifeste et le programme que suivra l'école florentine pendant tout un siècle.

Donatello, qui avait pu s'inspirer du monde vivant pour les figures, n'osa pas modifier le costume traditionnel adopté pour les apôtres, et par le style tourmenté de ses draperies il aggrava les défauts de ses prédécesseurs, de telle sorte que son œuvre si absolument belle lorsqu'on regarde les visages, demeure défectueuse en son ensemble. Parfait lorsqu'il s'appuie sur la nature, répréhensible lorsqu'il s'en éloigne, Donatello subit la loi qui dirige toute l'histoire de l'art. Ce qui prouve la supériorité de l'œuvre vivante sur toutes les imaginations de l'esprit, c'est la splendeur du *Saint-Georges* de Donatello. Ici l'artiste n'a plus à songer à des costumes traditionnels ; il doit faire un guerrier, et dans ce monde troublé du xv<sup>e</sup> siècle, les modèles sont en foule autour de lui. Pour créer un parfait chef-d'œuvre, il n'a qu'à regarder et à comprendre.

Cette première période de la vie de Donatello soulève deux questions intéressantes. La première, dont nous avons déjà parlé, est de reconnaître laquelle des deux statues du Dôme de Florence, est le *Saint Jean* de Donatello ; la seconde, de préciser la date du *Pogge*. M. von Tschudi identifie cette statue avec le *Josué* commandé en 1412, ce qui la classe au même moment que les statues d'Or san Michele. Nous pensons que le style du *Pogge*, de la tête en particulier, le lie étroitement au groupe qui comprend le *Zucchone* et le *Jérémie*, et doit le faire considérer comme exécuté vers 1425. Au surplus les trois statues : le *Pogge* et surtout le *Zucchone* et le *Jérémie* me paraissent de style si avancé, que je n'accepte qu'avec de grandes réserves la date de 1425, communément indiquée ; une date postérieure me paraissant beaucoup plus probable. Je rappellerai qu'en 1435 Donatello travaillait à une statue qui pourrait bien être le *Zucchone* ou le *Jérémie*.

A ces premières productions qui rentrent dans la catégorie des œuvres monumentales, statues destinées à décorer des édifices, taillées à grands traits, dans la recherche des effets solennels, va succéder toute une série de petites statues faites, non pour être plaquées contre un mur, mais pour être vues de tous les côtés, finies et polies comme des œuvres d'orfèvrerie, où l'imitation de la nature sera poussée à ses dernières limites. Donatello, après avoir subi la tyrannie des commandes, devient libre de son choix et il cherche les motifs qui lui permettent les études sincères d'après nature et surtout

l'étude du nu. Les œuvres caractéristiques de cette nouvelle phase de sa vie, qui s'étend de 1420 environ à 1444, sont le *David* en bronze du Bargello, le *Saint Jean-Baptiste* des Martelli, le *Cupidon* et la *Judith*.

Dans les statues monumentales des années précédentes, Donatello avait déjà manifesté son désir de sculpter le nu, et ce développement progressif du nu pourrait à lui seul fixer la date de certaines statues. Ainsi le sculpteur découvre une jambe dans le *Saint Jean*, un bras dans le *Zucchone*, et le *Jérémie* est une statue presque demi-nue, dont on voit la jambe, le bras et la poitrine.

Le caractère essentiel du *David*, de la *Judith*, du *Cupidon* et du *Saint Jean* des Martelli, est l'absence de l'expression et de la pensée. Tout l'effort de Donatello est concentré dans la recherche d'une jolie pose et d'un heureux groupement de lignes. Sous ce rapport le *David* et la *Judith* sont particulièrement remarquables. Tout concourt à faire du *David* (1) une de ces œuvres riantes que l'on aimerait à avoir toujours près de soi, non pour élever l'esprit, mais pour charmer les yeux. Quelle grâce dans ce jeune adolescent! quelle finesse de formes! quel joli mouvement de jambes et de bras! comme la tête est bien encadrée par les boucles soyeuses de la chevelure, comme elle est coquettement coiffée par le large chapeau autour duquel s'enroule une couronne de feuillage! Et quel joli détail forment les jambières

(1) Voir la gravure.

qui enserrrent le mollet, comme leurs ciselures font ressortir les souplesses de la peau et quelle charmante base pour la statue que la tête de Goliath avec son casque aux longues ailes de bronze ! C'est là une œuvre d'un art infini.

De même science est la *Judith* (1) de la Loggia dei Lanzi. Ici la fantaisie de Donatello atteint à sa dernière limite et crée une œuvre de la plus rare originalité, un des plus délicieux bijoux de l'art florentin. Donatello qui, dans la dernière période de sa vie, va devenir un maître si expressif, si violent, uniquement préoccupé d'exprimer des idées et les idées les plus tragiques, n'attache pas ici la moindre attention au côté dramatique. Dans le motif si émouvant de la *Judith*, il n'a vu qu'une chose, l'effet délicieux et imprévu qui pouvait résulter du groupement d'une femme vêtue et d'un homme nu. Judith est debout ; placée entre les jambes d'Holopherne, elle l'a saisi par les cheveux, a relevé le buste qu'elle serre contre elle et, le bras levé, avec un joli geste, comme si elle allait placer une fleur dans ses cheveux, elle s'apprête à lui couper la tête. Ici les oppositions, déjà cherchées dans le *David*, se multiplient. La *Judith* avec toute la complication de sa toilette, sa robe tortillée, sa ceinture flottante, les broderies du corsage, le voile de la tête, fait le contraste le plus piquant avec ce long corps qui s'enroule dans ses jupons. Rien n'est plus fin dans l'œuvre de Donatello que le corps d'Holopherne, les

(1) Voir la gravure.

jambes pendant au-dessous du piédestal dans un mouvement si singulier, le bras, le torse et la tête surtout, si noble dans l'encadrement de ses longs cheveux. Le charme de ce groupe est encore doublé par son élégant piédestal triangulaire sur lequel se déroulent trois rondes bachiques d'enfants. La *Judith* ne jouit pas de la réputation qu'elle mérite. Cela ne tient qu'à une chose, à la déplorable façon dont elle est exposée. Faite pour décorer un boudoir, elle est placée sous les immenses voûtes de la Loggia dei Lanzi où seules des statues colossales peuvent faire figure ; et, comble de malheur, pour les besoins de la symétrie, la mignonne statuette est hissée sur un énorme et ridicule piédestal, qui a le double inconvénient de la rendre invisible et de détruire l'harmonie de ses lignes.

A la même idée de décoration raffinée appartient le petit *Cupidon* de bronze, d'un accoutrement si piquant, qui agite les bras et sourit. Ici la fantaisie de Donatello a été de revêtir le petit Amour d'une culotte maintenue sur les côtés et ouverte par devant et par derrière, laissant voir ce que l'on s'efforce le plus ordinairement de cacher. Cette statue a les caractères généraux des œuvres de Donatello de la même époque ; je dois dire toutefois que cette attribution a été contestée et que des critiques dont l'opinion a une grande valeur seraient disposés à considérer ce *Cupidon* comme une œuvre antique, en se basant sur ce que le bronze ne serait pas florentin. Mais cette assertion n'aurait toute sa valeur qu'à la suite d'une analyse chimique de la matière, si

tant est que le métal employé soit assez différent pour permettre une distinction. A ne considérer que des raisons de pure esthétique, il me semble que le *Cupidon* n'est pas un antique, mais bien le produit de l'imagination capricieuse d'un Italien du xv<sup>e</sup> siècle. Je n'en voudrais pour preuve que la singularité du vêtement. Cette forme du pantalon fixé à la ceinture ou au justaucorps par des aiguillettes qui permettent de l'ouvrir par devant et par derrière, en le maintenant fixé sur les côtés, est habituelle au xv<sup>e</sup> siècle. A cette époque, tout le monde porte des pantalons collants, vêtement très incommode pour les travailleurs parce qu'il ne permet pas de se baisser facilement. Or, j'ai souvent remarqué, dans les fresques, des ouvriers dont le pantalon s'ouvre par derrière et retombe en restant fixé seulement sur la hanche, ainsi que cela a lieu dans le *Cupidon*.

Le *David*, la *Judith* et le *Cupidon* sont en bronze. Le *Saint Jean* des Martelli est un marbre, traité dans le même sentiment d'élégance et de distinction. Je signalerai la singulière analogie qui existe entre le *Saint Jean* des Martelli et le *Saint Jean* du Bargello, attribué à Benedetto da Majano. L'analogie est si grande qu'on peut se demander si le premier ne serait pas dû au même ciseau qui a sculpté le second; c'est la même pose, la même disposition des jambes, des bras et des mains, le même vêtement en peau de chèvre, et le même petit manteau couvrant l'épaule et descendant jusqu'à terre en se liant à la jambe pour donner à la statue une base

solide. Toutefois l'aspect général de la statue des Martelli est plus simple, moins maniéré, la tête a plus de caractère, et l'œuvre tout entière est exécutée avec une précision, un serré anatomique qui ne se retrouve plus dans la manière un peu molle de Benedetto.

Le grand haut-relief de l'*Annonciation* de Santa Croce avait toujours été classé parmi les premières œuvres de Donatello. M. Schmarsov propose de le reporter vers 1433. L'*Annonciation*, en effet, est l'œuvre habile, très habile, quoique largement et rapidement exécutée, d'un maître dans la maturité du talent, comme l'attestent la beauté de la composition, l'attitude si charmante de la Vierge qui se retourne avec un mouvement que seul peut trouver et rendre un maître expérimenté et raffiné, et enfin la grande souplesse des draperies, très amplement traitées et qui n'ont plus rien de la raideur et du convenu des maîtres du xiv<sup>e</sup> siècle. Le développement de l'architecture et de la décoration, développement anormal dans l'œuvre de Donatello, pourrait faire supposer que l'*Annonciation* appartient à la série des travaux faits en collaboration avec Michelozzo à partir de 1425. A l'appui de cette opinion, je ferai remarquer l'analogie existant entre la Vierge de l'*Annonciation* et l'une des trois statues qui décorent la base du monument de Jean XXIII au Baptistère de Florence. L'*Espérance* est représentée sous la forme d'un ange dont le mouvement est le même que celui de la Vierge de l'*Annonciation*. Cette analogie qui permet de rapprocher les deux œuvres, pourrait à la rigueur fournir une indica-

tion sur leur date respective. En effet, si le mouvement de torsion de la Vierge résulte tout naturellement de la pensée à exprimer dans le sujet de l'*Annonciation* et donne bien l'idée d'une personne qui, entendant du bruit, se retourne; dans la figure représentant l'*Espérance*, ce mouvement ne correspond plus à aucune nécessité, et l'on pourrait voir là comme le souvenir d'une forme que Donatello se serait rappelée avec complaisance : ce qui ferait reporter l'*Annonciation* à une date antérieure à 1424. J'ajouterai que le monument est couronné par deux groupes d'enfants qui peuvent être classés parmi les œuvres les plus souples et les plus savantes de Donatello. Sur ce point, on remarquera cette singularité que le bas-relief est en pierre et que les enfants sont en terre cuite; que le monument n'avait pas été conçu pour être couronné par des groupes, et que ceux-ci ont été posés après coup, sur une place trop étroite pour les recevoir. D'où la question de savoir s'ils ne sont pas d'une époque postérieure, et partant l'impossibilité de s'appuyer sur eux pour fixer la date du monument.

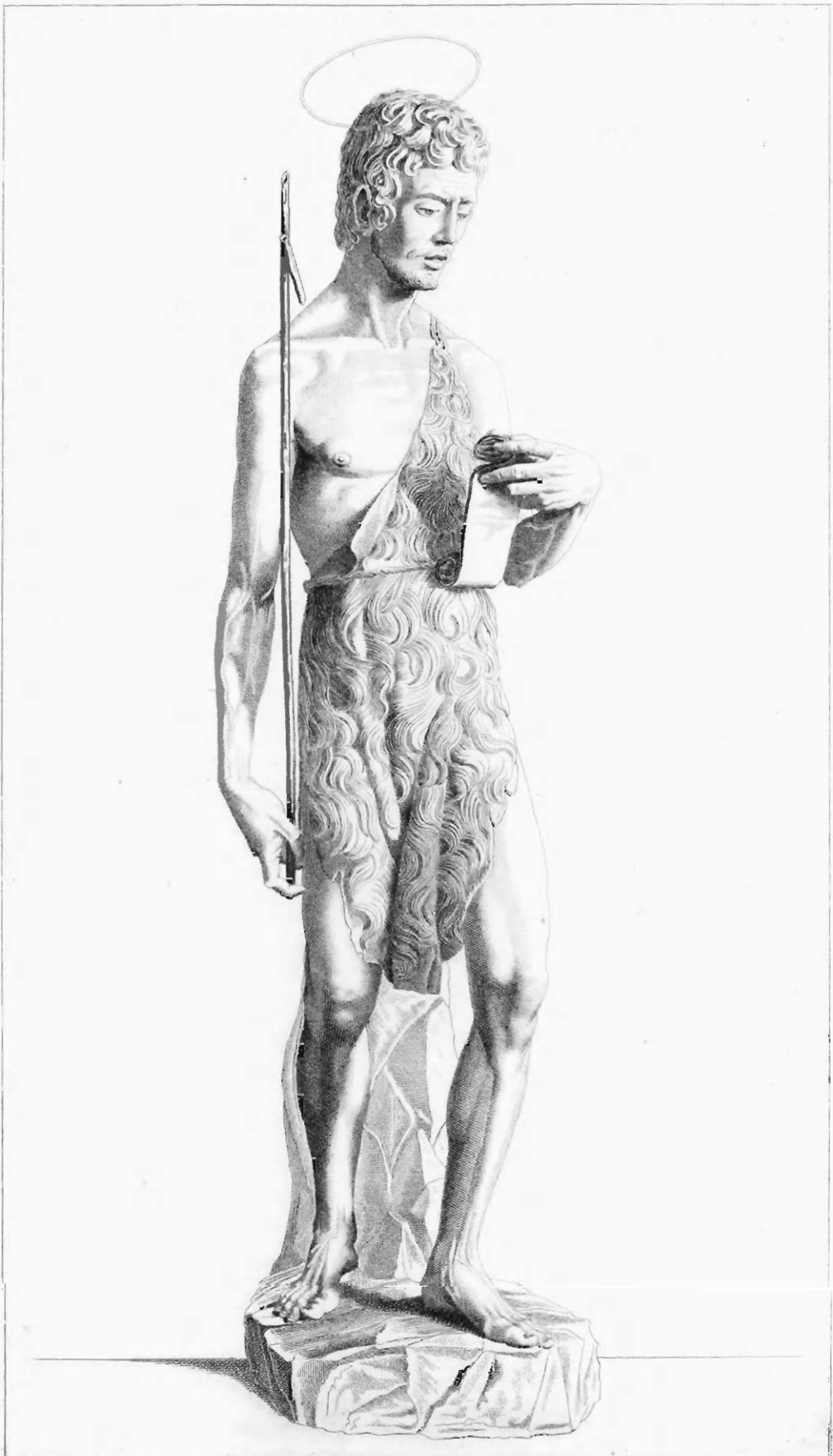
De 1425 à 1433, Donatello travaille en collaboration avec Michelozzo. Depuis quelques années on est disposé à attribuer à Michelozzo seul le monument Aragazzi de Montepulciano, et l'œuvre commune ne comprendrait plus que le monument un peu lourd de Jean XXIII du Baptistère de Florence et le tombeau de Brancacci de Naples, œuvre somptueuse, de la plus rare élégance et de la plus fine exécution. Trois statues de femmes sou-

tiennent l'urne sépulcrale, sur laquelle est étendu le corps du défunt, dominé par deux figures d'anges du plus admirable caractère.

A cette série d'œuvres où l'architecture tient une large place (relief de l'*Annonciation*, monuments de Jean XXIII et de Brancacci) vient s'ajouter le bel autel que M. Schmarsow a retrouvé dans la chapelle des Beneficiati à Saint-Pierre de Rome, autel fait pour recevoir une image miraculeuse, comprenant comme motif principal un grand encadrement d'architecture, et comme décoration des enfants agenouillés et une *Mise au tombeau*, sujet qui apparaît ici pour la première fois dans l'œuvre de Donatello et qui sera le motif favori de ses dernières années. Enfin, comme œuvre essentielle de cette époque, nous citerons les ravissantes rondes d'enfants qui décorent la chaire de Prato (1428-1438) et la Cantoria de Florence (1433-1440). Nous nous réservons d'en parler ultérieurement.

On peut considérer comme appartenant à la manière qui nous occupe et comme en étant la première manifestation, le *David* en marbre du Bargello, statue encore un peu raide et maladroite, mais qui la première indique chez Donatello la recherche de l'élégance et du charme de la forme. M. von Tschudi assigne à cette statue la date de 1410 et il l'identifie avec le *David* commandé à cette époque pour le Dôme. Il nous semble qu'il y a là une confusion et que le *David* du Bargello n'a pas les caractères d'une statue destinée à décorer la façade d'une église. Lorsque Donatello conçoit un *David*





ST JEAN BAPTISTE DE DONATELLO

pour le Dôme, ce doit être, non le petit pâtre vainqueur de Goliath, mais le roi, le poète inspiré. Il n'y a pas, selon nous, de preuve certaine pour classer le *David* en 1410, et nous le reporterions plus volontiers vers 1415.

Cette deuxième manière de Donatello commencée par le *David* en marbre et continuée par le *David* en bronze, la *Judith* et le *Cupidon*, va aboutir à l'admirable *Saint Jean-Baptiste* du Bargello (1), un des marbres du maître, où le nu est le plus finement travaillé. Cette statue peut être considérée comme inaugurant la troisième manière de Donatello, la manière dramatique. Quelque charme qu'il y ait pour un artiste à ciseler amoureusement de jolies formes, il est, surtout dans notre monde moderne, une préoccupation à laquelle les grands esprits ne sauraient se soustraire, c'est de voir dans la nature, non plus seulement l'aspect matériel des êtres, mais le ressort caché qui les fait mouvoir; c'est, après s'être réjoui du charme de leur forme, de prendre part à toutes les émotions de leur cœur et à toutes les aspirations de leur âme. Au Donatello solennel et au Donatello raffiné va succéder le Donatello expressif. Cette recherche de l'expression, qui se manifeste déjà nettement dans le *Saint Jean-Baptiste* du Bargello, va devenir la préoccupation presque exclusive de Donatello et constituera sa vraie grandeur. Quelle que soit la valeur de ses statues monumentales et de ses gracieuses statuettes, il n'y a rien là qui dépasse sensiblement

(1) Voir la gravure.

l'œuvre des grands maîtres du xv<sup>e</sup> siècle. Pour être le premier dans une école qui comprend Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Pollajolo et Verrochio, il faut quelque chose de plus, il faut pouvoir ajouter aux figures du *Pogge* et du *Zucchone* l'œuvre de Padoue, les chaires de Saint-Laurent et la *Madeleine*.

La *Madeleine* marque le point culminant des recherches de Donatello dans la voie de l'expression dramatique. Ce n'est plus ici un jeu pour divertir des dilettanti, quelque sensuelle image pour décorer le salon de fête d'un Médicis ; c'est une œuvre qui va droit à l'âme et la secoue comme un cri du Dante. Cette *Madeleine* fait revivre tout entier le monde du moyen âge avec ses inquiétudes et ses terreurs, ce monde si violemment dominé par la foi, qui, pour réprimer l'ardeur de ses passions, eut recours à des prodiges de pénitence. La belle pécheresse que les siècles suivants nous représenteront comme une des images les plus séduisantes, comme une Vénus de l'art chrétien, ce bouquet de chair rose, voyez ce que Donatello en a fait : la plus terrible évocation de la pénitence et du renoncement ; un squelette conservant juste ce qu'il faut de vie pour pouvoir souffrir encore. Depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, la *Madeleine* a cessé d'être très appréciée en Italie. On ne sera pas surpris d'apprendre que Bandinelli la tenait pour une œuvre des plus grossières. Mais nous rappellerons avec grand plaisir que Charles VIII, roi de France, lors de son passage à Florence, s'en était épris et en offrait un prix très

élevé : « Mais, dit le chroniqueur, on la lui aurait donnée plutôt que de la vendre; aucun prix ne pouvant la payer. »

A la même manière appartient l'admirable *Saint Jean-Baptiste* de Sienne, dont on connaît la date : 1457, neuf ans avant la mort de Donatello. L'analogie du style me fait placer la *Madeleine* vers la même époque, après le retour de Padoue. Cette classification est fondée sur ce fait qu'avant la période padouane, il n'y a aucune œuvre certaine de Donatello, ayant un violent caractère dramatique. Ce caractère apparaît pour la première fois à Padoue, et il va toujours aller en s'accroissant. Sur ce point particulier le *Saint Jean-Baptiste* de Sienne et la *Madeleine* sont le manifeste le plus éclatant des dernières recherches du maître (1).

Aujourd'hui, avec les idées que nous recevons de notre éducation classique, nous ne pouvons accepter dès le premier abord et sans restriction de telles conceptions artistiques. Ici Donatello, à l'encontre des artistes anciens, pense que la recherche essentielle et unique de l'artiste ne saurait être la beauté des formes, l'être dans la plénitude de sa santé, de son développement, de sa normalité. Donatello ne recule pas devant la forme usée par la vie, déformée par la douleur. S'il le fait, ce n'est pas en vertu de cette idée que les formes n'ont pas de beauté en elles-mêmes, ce n'est pas en vertu d'un réa-

(1) Dans l'étude de l'œuvre de Donatello, la fixation de la date de la *Madeleine* est un des points les plus importants. La reporter à une date antérieure à 1440. c'est fausser et rendre incompréhensible toute la vie de Donatello.

lisme indifférent, qui serait la négation même de l'art, mais en vertu d'une recherche supérieure. Donatello est réaliste parce qu'il est spiritualiste. C'est l'importance souveraine accordée à la pensée, qui l'a conduit à cette conception de l'œuvre d'art. Pour lui, l'essentiel n'est plus la forme, mais l'idée qu'elle doit transmettre; le but souverain pour l'artiste est d'exprimer une idée; et, de même qu'il sera jeune et souriant pour représenter la femme et l'enfant, de même il sera terrible pour exprimer les conceptions dramatiques de la vie religieuse. A l'idéal grec se substitue l'idéal moderne, tel que l'âme chrétienne l'a fait.

Les idées soutenues par Donatello ne prévalurent pas en Italie. Elles furent entravées par l'influence romaine, qui, propagée par Ghiberti dès le commencement du xv<sup>e</sup> siècle, devint définitivement triomphante au xvi<sup>e</sup> siècle entre les mains de Michel-Ange et de Raphaël.

Autour du *Saint Jean* de Sienne et de la *Madeleine*, se groupent le *Saint Jean-Baptiste* de Venise, le *Saint Jérôme* de Faenza (œuvre de l'école de Donatello, sinon de Donatello lui-même), le *Christ*, la *Vierge* et les six *Saints*, de Padoue, statues admirables de simplicité, de noblesse et de sentiment. La tête du *Saint François* est, avec la tête de la *Madeleine*, l'œuvre maîtresse de Donatello et comme son testament artistique.

A propos des *Christs* de Donatello, si dignes et si émouvants, est-il nécessaire de faire justice des ridicules fables inventées par Vasari? Brunelleschi sculptant un Christ uniquement pour prouver à Donatello qu'il ne

savait faire que des paysans ! Vasari, du reste, dit, dans sa vie de Brunelleschi, que le *Christ* de Donatello et celui de Brunelleschi ont été faits avant 1401, époque à laquelle ces deux maîtres n'avaient encore produit aucune sculpture, et cela ôte tout crédit à son historiette (1). Le *Christ* de Donatello, auquel se rapporte l'anecdote de Vasari, est un Christ en bois, placé à Santa Croce. Si on cherche à fixer sa date, en le comparant aux autres œuvres du maître, on voit qu'il est impossible de le rapprocher des ouvrages de sa jeunesse, de ceux qui datent de 1415, tel que le *Saint Georges*, et encore moins des *Prophètes* de la porte de la Mandorla, de 1408. Le *Christ* de Santa Croce se rapproche des œuvres faites par Donatello à partir de 1430 ; le dessin des bras, du torse et des jambes rappelle le *Saint Jean-Baptiste* en marbre du Bargello, la *Madeleine*, le *Christ* de Padoue et le *Christ pleuré par les anges*. Il a tous les caractères de la période réaliste de Donatello ; mais la raideur de l'attitude et l'exécution sommaire de la draperie doivent le faire considérer comme une des premières œuvres de cette période. De la fable invraisemblable contée par Vasari il ne faut retenir qu'un fait, l'étonnement produit sur les artistes du xvi<sup>e</sup> siècle par la sculpture réaliste de Donatello. A ces gens prétentieux, pour

(1) Manetti, un contemporain de Brunelleschi, a cité le *Crucifix* de Brunelleschi, mais sans donner aucune indication sur sa date et sans dire un mot de l'anecdote de Vasari. En étudiant le *Christ* de Brunelleschi, en le comparant avec le bas-relief du *Sacrifice d'Abraham*, fait par Brunelleschi en 1410, lors du concours pour les portes du Baptistère, on acquiert la conviction que ce *Christ* ne saurait être antérieur à 1420.

qui la nature n'était pas assez belle, qui s'avisèrent de chercher dans leur imagination de prétendues formes idéales et qui n'y trouvaient qu'un reflet de la *Vénus de Médicis* et de la *Niobé*, les sincérités de Donatello devaient paraître bien étranges, et, parce qu'il s'avisait de faire des hommes, on lui reprochait de faire des paysans.

Hanté par ses idées nouvelles, Donatello devait être conduit à délaisser la statuaire en ronde bosse pour adopter la forme du bas-relief, qui permet de réunir de nombreux personnages et qui met le sculpteur sur le même pied que le peintre au point de vue des ressources expressives. Les dernières années de Donatello sont consacrées presque exclusivement à des scènes historiques rendues par la forme du bas-relief.

L'œuvre en bas-relief de Donatello comprend essentiellement le *Saint Georges* d'Or san Michele, le *Festín d'Hérode* de Sienne, les *Madones* des monuments Jean XXIII et Brancacci, la *Mise au tombeau* de l'autel de Rome, et surtout les bas-reliefs du *Santo* de Padoue et des *Chaires* de Saint-Laurent. Ces diverses œuvres ont le même caractère. Dès le *Festín d'Hérode* de 1427, Donatello a arrêté les principaux éléments de son style, et avec l'âge il ne fera que les développer. De Sienne à Rome, de Rome à Padoue, de Padoue à Saint-Laurent, le style de Donatello se développe d'une manière régulière, obéissant aux mêmes lois qui guidaient son ciseau dans la grande statuaire. Il va vers l'expression de plus en plus violente, agitant et tordant le bronze, le faisant

pleurer et crier, avec une fougue telle que ses bas-reliefs peuvent lutter avec les œuvres les plus émouvantes de Rubens et de Delacroix.

La recherche du mouvement et de l'expression, sans être aussi prépondérante et aussi exclusive que dans les Chaires de Saint-Laurent, est déjà le caractère essentiel des *Bas-relief de Padoue*. Ces derniers représentent quatre scènes de la vie de saint Antoine (1). Ils sont conçus tous les quatre sur le même modèle ; extrêmement allongés, la moitié en hauteur seulement du bas-relief est occupée par les figures, le sommet étant rempli par des décorations architecturales. Il s'ensuit que le motif de Donatello se développe sur une très longue ligne ; forme anormale, très éloignée de la forme de Ghiberti qui resserre la composition dans un carré. Ici la longueur est plus de cinq fois la hauteur. Et cette disposition paraît avoir été choisie par Donatello pour rendre avec plus d'énergie l'idée du mouvement, pour représenter la cohue populaire, ces foules soulevées par la parole du saint, qui se précipitent sur ses pas, anxieuses, étonnées, reconnaissantes, se serrant à s'étouffer pour voir de plus près le miracle. Afin d'éviter la confusion qui pouvait résulter de son parti pris, Donatello a employé les ressources les plus ingénieuses.

(1) *Saint Antoine donnant la parole à un enfant nouveau-né pour prouver l'innocence de sa mère ; — Guérison du jeune homme qui s'est coupé le pied ; — L'âne refusant de manger l'hostie ; — Saint Antoine ouvrant la poitrine de l'avare pour prouver que son cœur est resté dans son coffre-fort.*

Il dispose dans le fond du tableau un motif architectural en trois parties, tantôt l'intérieur d'une église à trois nefs, tantôt une place bordée d'édifices, et il isole légèrement la composition principale à l'aide d'un motif d'architecture sur lequel il dispose un groupe de personnages très apparents, les élevant sur le piédestal d'une colonne pour leur donner plus de grandeur et rompre ainsi l'uniformité des lignes. Ces admirables groupes de figures serrées contre un pilier, que nous verrons si souvent dans les œuvres de Véronèse et de Rubens, nous les trouvons pour la première fois dans les bas-reliefs de Donatello. Sauf dans le *Saint Antoine remettant le pied à un enfant*, où l'on voit une perspective de place avec des fuites de personnage, Donatello dispose toujours ses figures sur le premier plan et place le point de vue à la hauteur des têtes. Il rassemble sa composition et n'emploie que la perspective nécessaire pour donner l'idée d'une foule animée. Entre le premier personnage et le dernier, il n'y a jamais que l'espace de quelques mètres. Plus varié que le bas-relief grec, moins excessif que celui de Ghiberti, l'art de Donatello est le véritable point de départ de l'art moderne.

A l'encontre de Ghiberti, qui aime les surfaces profondément creusées, Donatello cherche les reliefs simples, les surfaces sans saillies, et parfois son bronze à peine soulevé a les aspects d'une gravure. Chez Ghiberti, les figures du premier plan ont un relief si vif qu'elles semblent détachées et prêtes à tomber ; chez Donatello, les figures du premier plan elles-mêmes sont sans épais-

seur et se modèlent par des procédés analogues à ceux de la peinture, sans aucun de ces heurts qui donnent à l'œuvre de Ghiberti de la sécheresse et de la dureté, qui noircissent le bas-relief et le tachent de lumières et d'ombres trop vives.

Au point de vue de la science du bas-relief, Ghiberti est très inférieur à Donatello. La seconde porte du Baptistère, qui seule représente réellement ses conceptions personnelles, est une œuvre d'un art fort contestable. On l'a dit mille fois : Ghiberti viole les lois de la sculpture. Mais, si nous le blâmons, ce n'est pas pour avoir contrevenu à des théories esthétiques presque toujours discutables, c'est pour avoir mal fait ce qu'il a voulu faire. Les perspectives qu'il a cherchées, il ne les a pas rendues. Ses fonds sont trop compliqués, les détails ne sont pas à leur place, les arbres et les rochers des derniers plans viennent trop en avant et concourent à embrouiller une composition déjà confuse. Aux accessoires trop encombrants Ghiberti, par une seconde erreur, unit des scènes multiples, de telle sorte que le bas-relief, au lieu de s'imposer par un bel ensemble, s'émiette, se brise, a l'air d'être haché. Le mérite de Ghiberti n'est pas dans l'ordonnance du bas-relief, mais dans la beauté des détails. Son mérite est d'avoir créé tout un monde de délicieuses figures, d'avoir fait revivre la grâce et la féminilité de Praxitèle.

Donatello et Ghiberti, qui ont vécu côte à côte dans la même ville, sont aussi différents l'un de l'autre qu'il est possible de l'être : signe de grande vitalité pour un

peuple quand les esprits ne sont pas tous identiques, la variété étant une preuve de la vie. A côté du fougueux Donatello, le doux Ghiberti. Donatello a le monde des âmes et Ghiberti celui des corps. Ghiberti est un contemplatif, non un penseur : il aime les belles formes et cet amour lui suffit. Pas une inquiétude, pas une émotion, pas un nuage dans cet azur. Ghiberti est de tous les modernes celui qui par la pensée et par la forme se rapproche le plus des Grecs du iv<sup>e</sup> siècle, tandis que Donatello serait celui qui s'en écarte le plus.

A côté de Donatello et de Ghiberti, il faut placer Lucca della Robbia, si l'on veut connaître toute la fécondité des premières années du xv<sup>e</sup> siècle. Lucca della Robbia est en même temps un penseur et un raffiné d'élégance. Il est gracieux comme Ghiberti et sensible comme Donatello, mais sa sensibilité recule devant les scènes dramatiques pour rechercher les plus douces émotions de la pensée chrétienne. Comme Donatello, il aime les enfants que Ghiberti n'a pas su voir, et à l'encontre de Donatello il oublie leurs cris et leurs violences pour ne voir que leur mine riieuse et leur grâce enchanteresse. Plus encore que Ghiberti, qui est toujours impassible, plus que Donatello, qui est trop violent, il sera un des chefs les plus écoutés du xv<sup>e</sup> siècle italien. La grâce de ses formes, le charme de sa pensée sera le lot des Desiderio, des Mino da Fiesole, des Rossellino et des Benedetto da Mayano. Son sourire éclairera tout son siècle et se transmettra jusqu'à Botticelli, Pérugin et Léonard.

A côté des quatre bas-reliefs du Santo de Padoue, on

doit grouper divers bas-reliefs qui marquent un pas de plus dans la voie expressive : ce sont les *Pieta* de Padoue et de Londres (1), et la grande *Mise au tombeau* de Padoue. Les deux *Pieta* sont des compositions très simples et très émouvantes, représentant le Christ mort soutenu par des enfants qui pleurent. Quant à la *Mise au tombeau*, c'est une magistrale composition se développant avec ampleur dans une violence d'effet que Rubens seul a pu égaler.

A la même série appartiendrait la *Mise au tombeau* de Vienne, mais un peu de froideur dans la composition, la monotonie des attitudes, l'abus des visages tournés de profil, le type romain trop accusé peuvent faire douter de l'authenticité de cette œuvre, qui dans tous les cas doit être tenue pour très inférieure à la *Mise au tombeau* de Padoue (2).

Avant de quitter Padoue et de parler des derniers bas-reliefs faits à Florence par Donatello, il convient d'ouvrir une parenthèse pour signaler la statue équestre de Gattamelata, œuvre qui avait motivé la venue de Donatello à Padoue. Je ferai remarquer particulièrement, à l'appui de la thèse que je soutiens ici, avec

(1) Voir la gravure.

(2) Je dois dire ici que M. von Tschudi, dont l'opinion a tant de valeur, ne met pas en doute l'authenticité du bas-relief de Vienne. « C'est, dit-il, une riche composition parfaitement ordonnée, d'une éloquence entraînant et d'une telle certitude et excellence d'exécution qu'elle laisse transparaître en tous les points la main du maître. Toutefois l'influence de l'art antique est ici plus sensible que dans tous les autres bas-reliefs de Donatello. » Par contre l'œuvre est tenue pour apocryphe par M. Gaetano Milanesi, l'éminent historien de l'art florentin.

quelle scrupuleuse fidélité Donatello se soumet aux indications du modèle. Dans cette statue tout est emprunté à la nature. Le type du cheval, quoi qu'on en ait dit, est sans aucun rapport avec les chevaux grecs ou romains. C'est une monture énorme, comme l'était la race créée pour porter des harnais de guerre, tout bardés de fer. Dans le harnachement du cheval, dans le costume du cavalier, pas une trace d'emprunt à l'art antique. On peut admirer sans restriction l'allure frémissante du cheval, la pose si simple et si noble du Gattamelata et la tête qui est un morceau hors ligne, digne pendant du *Pogge* et du *Zucchone*.

A Padoue, Donatello eut auprès de lui un certain nombre d'élèves dont on sait les noms : Giovanni de Pise, Antonio Celino, Urbano de Cortone et Francesco del Valente. Le nombre de ces élèves a été accru par suite d'une singulière méprise. Dans un des bas-reliefs du Santo (celui de *l'Anare*), sur deux pierres sépulcrales, on relève les inscriptions suivantes :

S DI PIE	S ANT
RO ET BA	DI GIO
RTOLOM	DE SE
EO	E SVOV
E SUO	

Ces mots de pure fantaisie, qui n'ont d'autre but que de figurer une inscription tombale, ont été lus ainsi : *Ser di Pietro e Bartholomeo et suorum. Ser Antonio di Giovanni de Senis et suorum*. Et à la suite de cette lec-

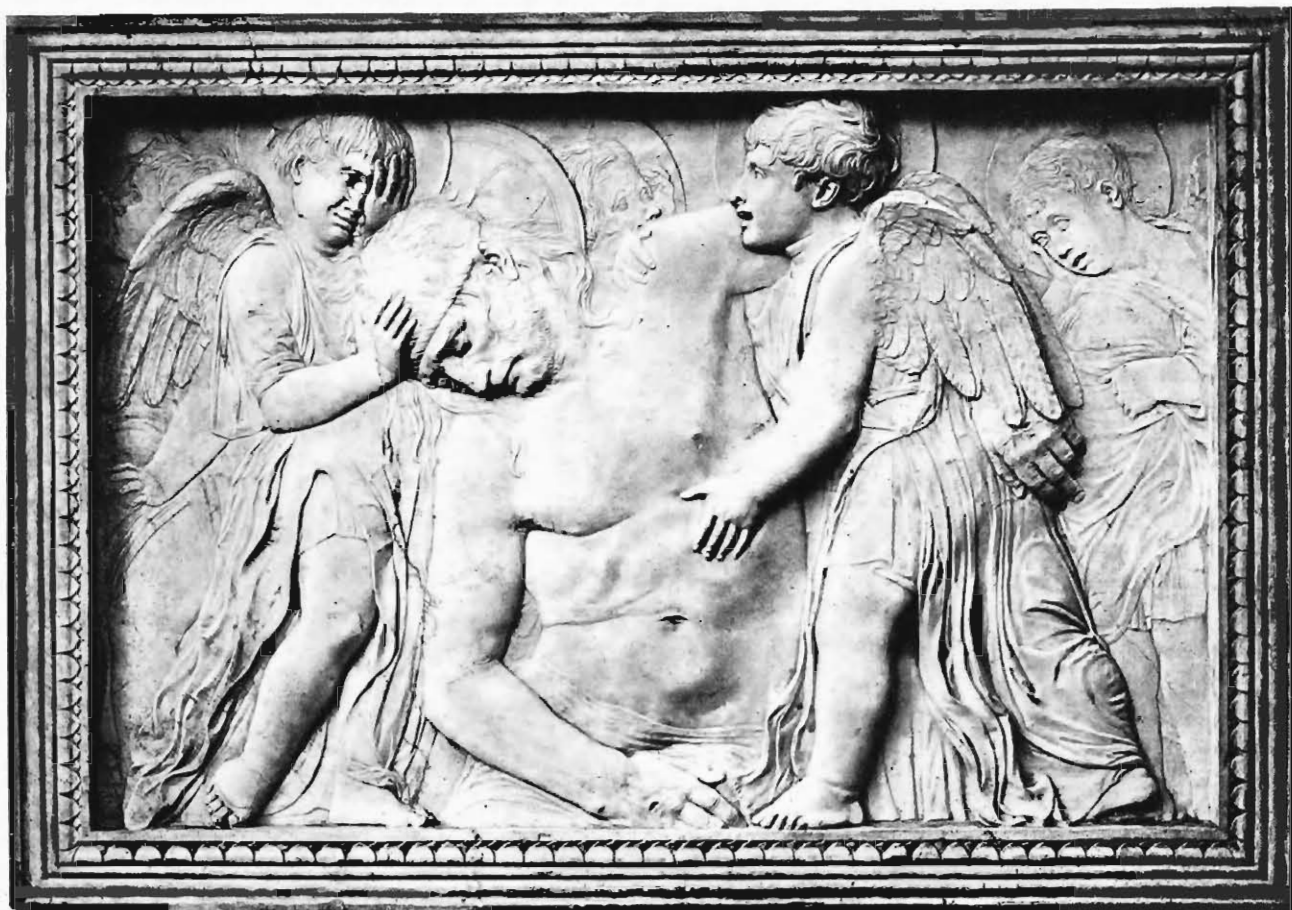
ture on a donné le jour à des artistes qui n'ont jamais existé. Cette erreur, créée par Gonzati et acceptée par tous les écrivains, vient d'être réfutée par M. Venturi (*Rivista critica*).

Nous rapprocherons des bas-reliefs de Padoue les deux portes de Saint-Laurent à Florence, portes faites immédiatement avant la période padouane ou dès le retour de Donatello à Florence. Un pur bijou ces deux portes; aucune œuvre de Donatello ne révèle plus la finesse de son intelligence et les infinies ressources dont il disposait. Ayant une porte à exécuter, Donatello reste fidèle à la tradition des grands artistes du moyen âge et, sans suivre les errements de Ghiberti, il conserve la division régulière, nettement marquée, qui résulte de l'assemblage des diverses pièces de bois formant une porte. Chaque battant est divisé en cinq compartiments, entourés chacun d'une large bordure. Se rappelant les formes simples, si décoratives, des dyptiques consulaires et des ivoires bysantins, Donatello n'emploie pour toute décoration que deux personnages debout, motif qui, en se reproduisant uniformément dans chaque caisson, donne à la porte un grand effet décoratif. Et pour savoir de quelles ressources peut disposer le génie inventif d'un artiste, il faut voir comment Donatello, sans rompre les lois de l'harmonie, a pu varier un thème aussi uniforme. Remarquons que Donatello a construit deux portes sur le même modèle et que le motif est reproduit vingt fois sans être jamais le même. Ces deux personnages qui marchent, pensent, écrivent, causent, discutent, tantôt

gravement, tantôt avec la plus vive animation, créés avec tout l'esprit de Donatello, révélant sa merveilleuse habileté dans l'art de modeler une main, un pied, une figure, un bout d'étoffe, sont un des plus fins régals qui puissent réjouir l'œil d'un artiste.

Nous signalerons la frappante analogie qui existe entre les portes de Saint-Laurent et un des bas-reliefs sculptés par Luca della Robbia au Campanile de Florence. Dans ce bas-relief, un des chefs-d'œuvre de l'art florentin, où la *Philosophie* est représentée par deux personnages debout, discutant avec violence, Luca della Robbia a fait preuve d'une énergie et d'une gravité qui ne lui sont pas habituelles. On pourrait se demander qui, de Donatello ou de Luca della Robbia, a eu la primeur de cette idée qui s'épanouit si largement dans les portes de la sacristie de Saint-Laurent, et qui se trouve déjà indiquée dans les stucs faits par Donatello pour le dessus des portes de cette sacristie. Le bas-relief de Luca della Robbia et les stucs de Saint-Laurent sont à peu près de la même époque, de 1437 à 1440. A raison du caractère anormal que présente dans l'œuvre de Luca della Robbia le bas-relief du Campanile, il est permis d'affirmer que c'est lui qui s'est inspiré de Donatello. Et dans cet ordre d'hypothèses pour prouver l'autorité de Donatello sur Luca della Robbia, je rappellerai ce fait singulier qu'en 1438 Donatello a fait un modèle en cire, de figures et d'histoires, pour un autel de marbre que Luca della Robbia devait sculpter au Dôme de Florence.

L'ARTISTE



Bas-relief en marbre de Donatello

Imp. R. Tancour

Héliogravure Schwartzweber

CHRIST PLEURE PAR LES ANGES  
( South Kensington Museum )



Nous arrivons enfin à la dernière œuvre de Donatello, aux *Chaires de Saint-Laurent* qui sont comme le résumé de toutes ses recherches et de toute sa science : œuvre belle entre les plus belles, dessinée comme un Albert Dürer, mouvementée comme un Rubens, profonde comme un Rembrandt, dramatique comme un Jean Bellin. Il n'y a plus trace ici d'art conventionnel ; aucune figure ne vient étaler des grâces inutiles et, au milieu d'une scène dramatique, faire parade de son élégance. Pas un détail qui détourne l'œil et la pensée ; chaque trait, chaque forme est comme un clou qui enfonce plus avant l'émotion.

Il est fort intéressant de comparer les bas-reliefs de Saint-Laurent avec ceux de Padoue. Ces œuvres sont séparées par quelques années à peine ; mais Donatello a des ressources si variées, il renouvelle si constamment son art en le perfectionnant que ces deux séries de bas-reliefs n'ont presque rien de commun entre elles. Comparée à celle de Padoue, l'œuvre de Saint-Laurent marque un pas en avant dans la voie de l'art libre. Ici la pensée est souveraine maîtresse ; tout, absolument tout, lui est subordonné. Aussi le bas-relief prend une variété de composition, un accent de vérité, une puissance expressive que les bas-reliefs de Padoue n'avaient pas. L'œuvre de Padoue a en propre une exécution extrêmement finie. Donatello, entouré de nombreux élèves, a accumulé les difficultés du travail, chargeant les fonds à l'excès, multipliant les détails. A Saint-Laurent l'œuvre est plus simple, la main du maître est

plus apparente et son âme parle plus haut. Les quatre bas-reliefs du Santo étaient construits à peu près sur le même modèle ; ici chaque bas-relief est de forme différente et de la forme la plus imprévue, et rien dans l'art moderne n'est plus libre et plus beau que le *Christ devant Pilate*, la *Mise au tombeau* et la *Descente de croix* (1).

Relativement à ces deux chaires, il se passe un fait bien singulier. On en parle légèrement et un peu vite dans les livres ; et ce discrédit vient de ce que Vasari a prétendu que les chaires laissées inachevées par Donatello avaient été terminées par Bertoldo son élève. Mais il suffit de voir les bas-reliefs de Saint-Laurent pour comprendre que la pensée première et l'exécution du plus grand nombre des bas-reliefs révèlent le génie de Donatello dans toute sa puissance. On connaît mal Bertoldo ; mais le peu que l'on possède de lui : une *Médaille de Mahomet*, un groupe le *Bellérophon et Pégasse* de la collection Ambras de Vienne, et un bas-relief des Uffizzi, ne permet pas de lui assigner une place prépondérante. Au surplus Bertoldo nous appa-

(1) Comment peut-il se faire que notre école de sculpture moderne ait si absolument renoncé au bas-relief, une forme d'art si admirable ? Avec le bas-relief, le sculpteur double les ressources de son art. Comme le peintre, il peut grouper des personnages, varier les lignes à l'infini et développer les grands sujets historiques. Et pour se placer au point de vue pratique, qui tient une si grande place dans le développement de l'art, le bas-relief a ce dernier avantage de correspondre beaucoup plus que la grande statuaire aux besoins de la civilisation moderne. Nos petits appartements se prêtent mal à recevoir de grandes statues ; mais tous nos salons pourraient être décorés avec un bas-relief comme ils le sont avec un tableau.

rait comme un des maîtres les plus éloignés de la fougue réaliste de Donatello, et comme un de ceux qui portent la responsabilité d'avoir détourné l'art italien de sa voie pour le mettre à la remorque de l'art antique. C'est dans l'atelier de Bertoldo, directeur des Antiques de la collection des Médicis, que Fra Bartholomeo et Michel-Ange prirent le goût des draperies lourdes, des formes tourmentées ou sans précision, qui perdirent l'école italienne en la détournant de l'étude de la nature pour l'immobiliser dans l'imitation du passé.

Ne cherchons donc pas à diminuer la part de Donatello dans l'œuvre de Saint-Laurent. Le froid, le solennel, le Romain Bertoldo n'y est pour rien. C'est du Donatello dans toute sa pureté, c'est la fleur de son art (1).

En étudiant cette œuvre immense de Donatello qui aurait fait la fortune de dix sculpteurs, nous n'avons

(1) Voici l'indication des sujets des deux chaires :

CHAIRE DE GAUCHE	Partie antérieure :	<i>Crucifixion. — Descente de croix.</i>	Donatello.
	Partie latérale :	<i>Mise au tombeau.</i>	Id.
	Id.	<i>Le Christ devant Caïphe et Pilate.</i>	Id.
	Partie postérieure :	<i>Jésus au jardin des Oliviers.</i>	Id.
	Id.	<i>Saint Marc. — La Flagellation.</i>	Bois du XVI <sup>e</sup> siècle.
CHAIRE DE DROITE	Partie antérieure :	<i>Le Christ aux limbes. — Résurrection. — Ascension.</i>	Donatello.
	Partie latérale :	<i>Les Maries au sépulcre.</i>	Id.
	Id.	<i>Descente du Saint-Esprit.</i>	Id.
	Partie postérieure :	<i>Martyre de Saint-Laurent.</i>	Id.
	Id.	<i>Saint Luc. — Jésus insulté.</i>	Bois du XVI <sup>e</sup> siècle.

encore rien dit de ce qui fut une des préoccupations les plus constantes de sa vie, son amour pour les petits enfants. Personne ne les a plus aimés, et seul Rubens a su leur faire une aussi large place dans ses œuvres. Si l'on voulait compter les enfants éclos sous le ciseau de Donatello, c'est par centaines qu'il faudrait le faire. Il a composé des œuvres entières avec des motifs enfantins, telles que les *Rondes* de la chaire du Prato et de la Cantoria du Dôme, les *Porteurs de guirlandes* de la sacristie du Dôme, les *Jeux bachiques* du piédestal de la *Judith*, les *Musiciens* de Padoue ; en outre, il n'est pour ainsi dire pas une seule de ses œuvres où une petite place ne leur soit réservée. Partout, même là où sa présence est la plus inattendue, un enfant se voit comme une signature. A Sienne, dans le *Festin d'Hérode*, le bourreau met en fuite deux enfants tout épouvantés ; à Padoue, dans les foules qui assistent aux miracles du saint, toujours quelque enfant est pendu aux jupes de sa mère. Même dans les *Pieta*, dans un motif où personne n'a songé à les faire intervenir, Donatello en fait des acteurs principaux, et sur le corps du Christ il verse les larmes des petits enfants.

Donatello devait apporter dans l'observation de l'enfant cette lumineuse intelligence qui brille dans la moindre de ses œuvres. L'idée essentielle qu'il s'en est faite est que l'enfant est un être qui bouge et qui crie. Là où tant d'autres ne voient qu'une jolie poupée rose toujours gracieuse et riante, Donatello voit la vie naissante, l'activité d'un organisme jeune, le bruit et l'action.

Comme elle court, comme elle saute, cette longue farandole qui se déroule sur la chaire de Prato et la Cantoria de Florence ; comme ils sont fous les petits vendeurs de la *Judith* ; comme ils chantent bien les musiciens de Padoue ; comme ils ont peur à Sienne ; comme ils pleurent dans les *Pieta* ; comme ils sont hardis ou craintifs sur les corniches du Dôme et de Santa Croce ! Quel monde turbulent et quelle variété ! Le secret du génie de Donatello est dans l'intensité de son observation, sa fidélité à la nature et l'accord intime entre l'œuvre et la pensée. Place-t-il des enfants sur une corniche ? il pense aussitôt aux divers sentiments que fera naître cette situation anormale : chez les uns la peur, chez d'autres la jactance, et au lieu d'une œuvre banale nous avons une œuvre qui vit.

Il nous reste une question à traiter, la plus délicate de toutes, la plus obscure. Jusqu'ici en parlant de Donatello nous n'avons invoqué pour caractériser sa manière, que des œuvres d'une authenticité indiscutable ; mais, à côté des œuvres certaines, dont la date même nous est connue, vient prendre place toute une série d'œuvres sans état civil, qui dans les divers musées d'Italie et d'Europe, portent le nom de ce grand maître. Ce sont principalement des bustes de petits enfants et des bas-reliefs représentant des Madones.

Relativement aux bustes d'enfants, il semble qu'il soit facile d'arriver à une certitude, les œuvres de Donatello nous fournissant d'innombrables points de comparaison. Eh bien, c'est l'étude attentive des œuvres certaines

qui a conduit la critique à suspecter la plupart, sinon la généralité de ces bustes. Ce sont des œuvres douces, un peu molles, aux traits fins, sans grand caractère, où la principale préoccupation de l'artiste est un arrangement de cheveux, un modelé de chairs grasses, détails dont Donatello s'est toujours désintéressé. Au lieu de ce modelé si poussé et si fin qui caractérise tous ces bustes, nous trouvons toujours chez Donatello un modelé vif et violent ; au lieu de ces figures douces, calmes, inexpressives, toujours des expressions énergiques ; au lieu d'une exécution molle, une facture ferme jusqu'à la brutalité. Les cheveux notamment, si fins et si soyeux dans les bustes dont nous parlons, sont presque toujours exécutés par Donatello, comme des paquets de cordes (1). Nous pensons donc qu'il faut rayer de son œuvre toute cette série sur laquelle s'est faite la légende d'un doux-cereux Donatello.

Même observation et pour les mêmes raisons relativement aux nombreux reliefs représentant des Madones. Ce sont, du reste, ainsi que les bustes d'enfants, des œuvres d'un grand prix, et si on les enlève à Donatello, ce n'est pas en raison de leur infériorité, mais uni-

(1) « Pour la chevelure, écrit Perkins, les anciens étaient certainement sans rivaux, mais nul sculpteur ancien ou moderne n'a jamais surpassé Donatello dans l'art de donner aux cheveux le naturel et la souplesse. » Nous croyons que cet éloge de Perkins, si souvent reproduit, n'est fondé que sur des œuvres apocryphes et doit être adressé non à Donatello mais à ses successeurs, notamment à Desiderio da Settignano, à Antonio Rossellino, à Benedetto da Mayano, auteurs probables des bustes d'enfants et des Madones attribués à Donatello.

quement en raison de la particularité de leur style.

Dans l'art du portrait Donatello fut inimitable, et presque toutes ses statues devraient être étudiées à ce point de vue particulier. Les figures du *Pogge*, de l'*Habaccuc*, du *Zucchone*, du *Jérémie*, du *Gattamelata* et du *Saint François*, sont des œuvres stupéfiantes, certainement un de ses plus grand titres de gloire. Ce que Donatello voit dans le portrait, c'est le grand caractère de la figure. Il le marque si profondément que ses personnages semblent doués d'une vie surnaturelle. Plus que personne il a su leur donner un grand sentiment de noblesse, de sérieux, de gravité, non en atténuant les particularités de la physionomie mais en les poussant à l'extrême. En dehors de ces statues, Donatello a-t-il fait des portraits? A cette question on ne répond que par une seule œuvre : le buste peint de *Niccolo d'Uzzano*. Cette œuvre est fort remarquable, mais c'est une de celles dont nous contesterions le plus volontiers l'attribution à Donatello. La figure sans doute est pleine de vie, elle l'est à un point surprenant, mais la pose est maniérée, l'observation n'est pas très pénétrante, elle manque de ce sérieux, de cette profondeur qui est la marque du maître. Certains détails d'autre part sont en désaccord avec les habitudes de Donatello qui évitait les détails insignifiants. Cette œuvre me paraît être d'une date postérieure à Donatello ; elle n'a déjà plus la simplicité de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle et se rapproche de l'art du *Mellini* de Benedetto da Mayano. Il n'existe pas le moindre document autori-

sant cette attribution à Donatello, pas plus qu'il n'en existe pour voir là un portrait de Niccolo d'Uzzano. Nous sommes dans le monde de l'invention pure (1).

A propos de nos dernières observations, nous rappellerons combien on a eu de tendance en Italie, depuis plusieurs siècles, à grouper sous un seul nom, sous le plus célèbre, les œuvres de toute une école. La gloire de Donatello a attiré à elle comme un aimant toutes les œuvres du xv<sup>e</sup> siècle. Le plus grand service à rendre à l'histoire de l'art italien est de faire disparaître cette confusion et de restituer à une foule d'artistes qu'on oublie, la gloire à laquelle ils ont droit.

Dans cette étude sur Donatello, nous avons attaché une grande importance à la classification des œuvres. L'œuvre d'un maître ne prend toute sa valeur que le jour où elle est classée : seul un classement rigoureux montre ce que l'artiste a cherché, ce qu'il a reçu de ses devanciers et ce qui fut son œuvre propre. Voici, en résumé, l'ordre chronologique que nous proposons pour cataloguer l'œuvre de Donatello :

(L'astérisque indique les dates certaines)

1386	Naissance de Donatello.
* 1404	Donatello travaille dans l'atelier de Ghiberti.
* de 1406 à 1408	Deux <i>Prophètes</i> sur la porte de la Mandorla (Dôme de Florence).

(1) Pour maintenir à Donatello l'attribution de ce buste, M. von Tschudi est obligé de supposer que la peinture qui le recouvre est postérieure à l'exécution du buste ; mais c'est une hypothèse peu vraisemblable. Le buste, fait pour être peint, a été peint par le sculpteur lui-même.

- \* 1411 *Saint Marc* d'Or san Michele.  
 Id. *Saint Pierre* d'Or san Michele.
- \* 1414 *Saint Georges* d'Or san Michele.
- de 1415 à 1420 *Saint Jean Évangéliste* du Dôme de Florence.  
 Id. *Abraham et Isaac* du Campanile.  
 Id. *David en marbre* du Bargello.  
 Id. *Saint Jean* du Campanile.
- vers 1425 *Habaccuc* du Campanile.  
 Id. *Le Pogge* du Dôme.
- \* 1423 *Saint-Jean-Baptiste* de Berlin (fait pour le dôme d'Orvieto).
- \* de 1424 à 1427 *Monument Jean XXIII* du baptistère de Florence.  
 \* 1427 *Monument Brancacci* de Naples.
- \* de 1427 à 1428 Travaux à Sienne : 1. *Effigie tombale* de G. Pecci.  
 Id. 2. *Le Festin d'Hérode*, bas-relief.  
 Id. 3. *La Foi et l'Espérance*.  
 Id. 4. *Deux enfants*.
- vers 1430 *Annonciation* de Santa Croce.  
 Id. *Saint Jean* des Martelli.  
 Id. *David en bronze* du Bargello.  
 Id. *Cupidon* du Bargello.  
 Id. *Judith*.
- \* de 1428 à 1434 *Chaire* de Prato.  
 \* 1433 *Autel* de Saint-Pierre de Rome.
- de 1430 à 1444 *La Cantoria*, du Dôme de Florence.  
 Id. *Le Zucchone* du Campanile.  
 Id. *Jérémie* du Campanile.  
 Id. *Saint Jean-Baptiste en marbre* du Bargello.  
 Id. *Le Christ soutenu par les anges* de Londres.  
 Id. *Le Christ en bois* de Santa Croce.  
 Id. *La Sacristie* de Saint-Laurent.
- \* de 1444 à 1450 Travaux à Padoue :  
 Id. I. *Gattamelata*.  
 Id. II. *Chapelle du Santo*.  
 Id. 1. *Quatre bas-reliefs*.  
 Id. II. *Sept statues*.  
 Id. III. *Quatre symboles des Évangélistes*.

* de 1444 à 1450	iv. <i>Enfants musiciens.</i>
Id.	v. <i>Crucifix.</i>
Id.	vi. <i>Mise au tombeau.</i>
Id.	vii. <i>Pieta.</i>
* 1451	<i>Saint Jean-Baptiste</i> de Venise.
de 1450 à 1460	<i>Madeleine</i> du baptistère de Florence.
* 1457	<i>Saint Jean-Baptiste</i> de Sienne.
* de 1462 à 1466	Deux <i>Chaires</i> de Saint-Laurent à Florence.
* 1466	Mort de Donatello.

Par cette classification et par les conclusions de notre étude nous sommes en désaccord avec M. Muntz, le savant historien de la *Renaissance*, qui considère Donatello comme un disciple de l'art antique, comme un ancêtre des maîtres italiens du xvi<sup>e</sup> siècle :

« La première manière de Donatello, dit-il, — comprise entre les années 1410 et 1425 environ, — a pour trait distinctif le réalisme le plus absolu. C'est l'époque à laquelle prennent naissance les statues d'Orsan Michele, du Campanile, de la Cathédrale, la *Madeleine* du Baptistère, peut-être aussi le buste de Niccolo da Uzzano.

« La période suivante est caractérisée par l'influence de Michelozzo. La fougue de la première jeunesse se tempère et se discipline.

« Pendant la troisième période, — soit de 1432 à 1444, — l'influence de l'antiquité favorisée par le nouveau voyage de Rome, étend de jour en jour son empire. Nous en avons pour preuve le *David* de bronze, les médaillons du palais de Médicis, le *Cupidon*, les rondes d'enfants de la cathédrale.

« La rupture avec le réalisme ne fait que s'accroître pendant la dernière partie de la vie de l'artiste, depuis son établissement à Padoue, en 1444, jusqu'à sa mort. La recherche du style s'affirme de plus en plus (comparez notamment les enfants du Santo de Padoue aux enfants de la cathédrale de Prato et de Florence); elle a pour pendant la recherche des effets dramatiques, le développement de cette éloquence admirable qui éclate dans les *Scènes de la vie de Saint Antoine*, dans la *Mise au tombeau*, dans la *Crucifixion*. Ainsi ce vaillant et noble génie a su s'élever progressivement du réalisme le plus excessif aux hautes tendances idéalistes des Phidias, des Michel-Ange et des Raphaël. »

A l'encontre de ces conclusions, nous pensons que l'art antique n'eut qu'une très faible influence sur le développement du génie de Donatello. — Le caractère essentiel de son œuvre est l'indépendance la plus absolue à l'égard du passé, et la plus étroite fidélité à la nature vivante. Dans cette observation de la nature, Donatello, rompant avec les traditions de l'art antique, s'attache moins à l'être physique, à la beauté des formes, qu'aux manifestations de l'être moral, négligeant les généralisations pour s'attacher au caractère individuel qui détermine et particularise les êtres; et dans cette recherche de l'expression il ne recule pas devant les plus violentes déformations de la beauté physique. Il est le plus ardent, le plus dramatique et le plus audacieux novateur que le monde moderne ait vu. Et ce caractère qui marque sa vie d'une si grande unité s'accroît

d'année en année, pour ainsi dire d'œuvre en œuvre, pour atteindre son plus haut degré d'intensité dans les vingt dernières années de sa carrière.

On peut ne pas aimer Donatello, mais il faut avant tout reconnaître ce qu'il a été. Il ne faut pas faire de lui un champion de la Renaissance, voir dans son œuvre si vivante un reflet des fadeurs de la *Vénus de Médicis* et de l'*Apollon du Belvédère*. Que Donatello l'ait voulu, ou non, son œuvre est la plus violente protestation qu'un artiste ait jamais fait entendre contre l'influence de l'ancien art romain. A ce titre il est cher aux modernes, et après les trois siècles de décadence que l'imitation du passé nous a valus, le nom de Donatello reparaît dans notre ciel comme l'étoile brillante qui doit nous guider dans la voie de la vérité.

