

*Jean Louis Schefer*

# Paolo Uccello, le Déluge



**P.O.L**

Extrait de la publication

## Texte de présentation

Il y a plusieurs âges de la peinture dans la fresque. Ce *Déluge* d'Uccello retient une énigme. Le problème de l'espace et de la construction perspective y est étrangement anachronique par rapport à ce qu'est ici la solution de la figure : une grande métonymie des états de mouvement dans un espace stéréoscopique ; la figure ainsi comprise comme corps y est débordée par une inconnue de référence et d'emploi dans le « mazzocchio ».

La couleur découpe des unités, non des détails : elle est faite d'un grain plus gros que les corps. Un des niveaux de lecture est sans doute celui qu'impose une sorte d'avancée fantomale du corps de la mythologie, non de ses figures.

Ce livre est mis en scène par des passages de peinture (des passages écrits, des sortes d'animaux) qui prennent appui sur les deux bords opposés de ce *Déluge* : la division des corps dans l'eau et l'objet le plus résistant (le module refermé de construction des figures).

**PAOLO UCCELLO,  
LE DÉLUGE**

DU MÊME AUTEUR

*chez le même éditeur*

Cinématographies, 1998  
Figures peintes, 1998  
Main courante, 1998  
Choses écrites, 1998  
Origine du crime, 1998  
Images mobiles, 1999  
Sommeil du Greco, 1999  
L'Art paléolithique, 1999  
Lumière du Corrège, 1999

*chez d'autres éditeurs*

Scénographie d'un tableau, *Le Seuil*, coll. « *Tel Quel* », 1969  
L'Invention du corps chrétien, *Galilée*, 1975  
L'Homme ordinaire du cinéma, *Cahiers du cinéma / Gallimard*,  
1980, *Petite bibliothèque des Cahiers*, 1997  
Gilles Aillaud, *Hazan*, 1987  
8, rue Juiverie, photographies de Jacqueline Salmon, *Comp'Act*,  
1989  
La Lumière et la Table, *Maeght éditeur*, 1995  
Question de style, *L'Harmattan*, 1995  
The Enigmatic Body, *Cambridge University Press*, 1995  
Du monde et du mouvement des images, *Cahiers du cinéma*, 1997  
Goya, la dernière hypothèse, *Maeght éditeur*, 1998

Jean Louis Schefer

# Paolo Uccello, le Déluge

*P.O.L*

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6<sup>e</sup>

Avec le soutien du



[www.centrenationaldulivre.fr](http://www.centrenationaldulivre.fr)

© P.O.L éditeur, 1999  
ISBN : 978-2-8180-1067-9

**Crédit photographique : Giraudon**

## QUESTIONS D'OBJET

Ce livre traite d'une fresque de Paolo Uccello, *Le Déluge universel*, peinte pour le cloître vert de Santa Maria Novella à Florence. D'une première version publiée en 1976<sup>1</sup> j'ai gardé les chapitres cadrant la scène du déluge ou consacrés aux suggestions de réalité des figures de cette fresque. Quels que soient les auteurs auxquels j'ai alors emprunté, longuement ou brièvement, des descriptions de la peste, une partie de la règle d'interprétation et de « moralisation » des figures peintes est donnée par la critique des dieux antiques que fait Augustin dans *La Cité de Dieu*.

Cet usage scripturaire est ici superficiel ; il avait d'abord pour but de laisser venir l'interprétation dans un imaginaire onirique ou moral par lequel « le corps » a été un objet singulier, isolé et réduit à des effets d'expression, dans notre culture.

Ce livre-ci n'est pas une version corrigée ou amendée d'une première édition : je pense en avoir modifié l'objet et

---

1. *Le Déluge, la peste, Paolo Uccello*, éditions Galilée 1976.

la perspective. J'ai réorganisé ce livre sur la différence d'objet des éléments de la composition d'Uccello : la narration ou la scène du déluge ; la question de géométrie représentée par le mazzocchio. Ces deux types d'éléments visent, chacun, à une production d'effet, c'est-à-dire de relief : la scène du déluge, justifiée ou explicitée narrativement et perspectivement, contient un corps nouveau ; son image synthétique est celle d'un corps solide, fermé, inaltérable flottant dans un tableau de la fin du monde.

Cette fresque met en scène, en jeu et en mouvement des corps qui ne sont pas contemporains les uns des autres. Certains écrivent la scène du déluge, en font l'exposition ou la narration ; leurs emplois laissent libres des réserves d'interprétations figuratives et « morales » (ce tableau du déluge est aussi un tableau à transformations : il y passe sans cesse un frisson d'interprétation sur l'évocation de la fin du monde ou de sa création) ; le mazzocchio est tout autrement une figure libre. Sans référent, figure de pur procédé de construction, c'est un corps nouveau qui renvoie, comme à son origine, à un ordre – celui de la géométrie –, à un savoir nouveau (celui qu'expose le *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca). L'usage apparemment décoratif d'un élément de géométrie dans une *istoria* peut poser la question d'une réinterprétation d'une hypothèse perspective au Quattrocento : celle de la troisième dimension et du relief. Mais cet emploi d'une figure géométrique parfaite, close, inaltérable dans une histoire qui est celle de la mutation légendaire du corps de l'humanité, pose une tout autre question, qui serait celle de l'origine morale de cette figure géométrique. Il conviendra donc de la chercher ailleurs et autrement, même par des voies d'abord incertaines.



Il faut pourtant que ces corps d'espèce et de définition différentes se combinent ou fassent lecture les uns des autres : ils le font dans un effet purement hallucinant ; de la même cocasserie dramatique que ce que nous avons vu autrefois (mais encore ici et là dans le spectacle de notre histoire) : les spectacles de fin du monde font des scénographies surréalistes ou mélancoliques, comme on voudra : l'ustensile intact, la tapisserie du mur – comme la rencontre du parapluie et de la machine à coudre – placés par une catastrophe en attributs d'un cadavre. C'est donc leur liaison qu'il faut comprendre.

Si l'on prête attention au pouvoir onirique de ces assemblages (mais ne sont-ils pas faits pour cela ?) leur morale (ce qui fait durer en nous l'idée de leur interprétation) est quelque chose comme une idée de l'inégalité de vie de corps de toutes définitions possibles dont est composée l'histoire (*l'istoria* est un tableau) ; inégalité de durée et inégalité d'intensité et de qualité : telle est bien la question de toute mise en scène de fin du monde.

Ce livre n'est pas une étude de la fresque d'Uccello. Il résulte d'un travail superficiel, tout entier attaché à des effets de peau, de surfaces et seulement emporté par l'idée d'une contamination d'écriture (Lucrece, Nerval, Boccace ou Michelet) dans la peinture de la fin du monde, d'une dernière apparition des corps sur le théâtre hasardeux de l'histoire. Les tableaux dans lesquels la peste tient lieu de toute catastrophe imaginable sont ceux de la fin d'une classification des espèces ; leur mélange accidentel annonce le terme échu de leur durée et leurs descriptions sont toutes de détails du comportement animal des espèces – situations, gestuelles, physiologies – ; la maladie ou n'importe quel bouleverse-

ment de l'ordre de la nature réécrit une vérité masquée par l'histoire. Tel est le fond d'hallucination constant qu'animent de tels « tableaux ». C'est à ces corps historiques en train de se noyer qu'Uccello offre une bouée : un corps imputrescible et, en quelque sorte, insubmersible. Grand motif du corps nouveau que l'ordre géométrique construit au Quattrocento (selon les principes d'« une science entière et d'une science nouvelle », selon l'expression de Piero della Francesca qui désigne le mazzocchio comme « figure en forme propre »).

La fable est dite au moyen de corps qui sont une constante supposition d'expression parce que *leur origine est morale* ; les corps géométriques ont une séquence d'origine qui n'est pas leur histoire mais leur construction. Que font-ils ainsi, les uns mêlés aux autres ? Les uns font parler les autres ; mais c'est évidemment sur des effets de plan, de symétrie, de profondeur et de relief, les corps géométriques qui semblent organiser les tensions et dégager les personnages de toute responsabilité de géométrie : tous ici, à peu près, sont plats ; les effets de volumes sont l'affaire du mobilier, c'est-à-dire des variations de cadre (art mineur) introduites au moins comme agents dans la fable de peinture. Plus que cela, ce sont quelques prodiges de géométrie (c'est-à-dire des corps sans âme) qui font une réserve de psychologie aux personnages.

La psychologie des acteurs (entièrement absente) ou la couleur morale de l'*istoria* est entièrement suspendue à un avenir de méditation des corps géométriques. Ce climat et cette psychologie du drame ne sont sûrement pas contemporains d'Uccello ; ils sont un éclairage porté par notre savoir mélancolique dans l'histoire. Manifestement Uccello

combine des corps dans des positions variées avec des objets de géométrie pour un effet de perspective « sortante » (que feront encore les *Batailles*) ; c'est une histoire sans morale dont l'efficacité est une démonstration de géométrie qui attend sa conclusion. Nous la regardons, fatalement, comme l'ange de Dürer contemple le chien dormant entre la sphère et le rhomboïde, pour constater qu'il n'est ni l'un ni l'autre, et pas même la différence des deux.

Je mets donc seulement en relief ou en scène les deux âges ou les deux façons d'induction convenables à ces types de corps. Tous deux connaissent leur fin : les corps vivants parce qu'ils meurent en faisant la peinture ; les corps de géométrie parce qu'ils y vérifient l'achèvement ou la perfection de leur calcul. Ces derniers, cependant, avaient eu une histoire qui est une espèce de transmigration : ces formes, celle du tore ou du mazzocchio, ont été inventées dans le souci de penser comme une forme la mobilité d'une qualité, c'est-à-dire ce qui était, avant la figure, l'âme que leur figure tracée a fait disparaître. C'est ce dont traite un dernier chapitre.

Dans sa première partie (« La peste », « Les animaux », « Les dieux »), ce livre tente une sorte de précipité physique des effets ou des inductions imaginaires de la peinture dans le monde subjectif de celui qui regarde. Ces inductions, passagèrement, donnent forme ou configuration à un monde vague. C'est à peu près cela qui s'appelle la critique, comme l'expliquait Proust à propos de Ruskin. Ce monde, toutefois, n'est pas fait de sentiments en déshérence d'objets, d'affects orphelins ; il est sans doute fait d'une sentimentalité du

savoir, non tout à fait de douceur mais du retour violent d'objets perdus qui cherchent leur corps.

C'est quelque chose qui n'apparaît pas dans cet objet scolaire qu'est devenu « l'écriture sur la peinture ». L'écrivain pris à la séduction des figures peintes y rencontre brusquement quelques corps qui attendaient son savoir perdu afin de revivre. Et que lui disent-ils ? Cette éternelle demande des images dont Augustin a écrit le dialogue. Celles que l'on ne cherche pas et qui sortent les premières des cavernes de la mémoire : « N'est-ce pas nous que tu attendais, et nous reconnais-tu ? »

Il faut donc continuer de faire l'espèce de portrait de ce que l'on attend, de ce que l'on espère à travers des figures qui ne ressemblent pas à cette attente.

Mais encore, les figures éveillent chez cet évaluateur faible ou maladroit qu'est l'écrivain, tout autre chose qu'un bonheur de coïncidences. Ces formes humaines, ces bouts d'histoire inassouvis sollicitent de nous l'apaisement d'une faim romanesque : nous y répondons par une espèce de jeu théâtral (je suis le chœur antique, le récitant du prologue shakespearien) en proposant à ces figures un jeu de contre-emploi. Grande leçon théâtrale de la peinture : tous les emplois, c'est notre émotivité qui le sait, rusent avec la tyrannique séduction de l'histoire ; il y a là un paradoxe du comédien qui a toujours – allégorie, *istoria*, symbole, différents réalismes – servi de fond d'expression à un très long jeu des passions. Les hommes, par figures, par bouts de corps, par choses déléguées y font des rôles : ils n'ont jamais été eux-mêmes mais, d'époque en époque, l'invention de l'organisation vivante la plus souple à un infini d'expression et de

fiction des passions ; à proportion même d'une espèce d'inconnue qui fait gestion de ce corps et de son âme incertaine ou inconnue. Car, au fond, l'homme médical, philosophique ou psychologique demeure une inconnue et un mystère fermé durant ces siècles de peinture. Que fait donc la peinture ? Elle anime toute l'idée d'un destinataire qui va ressembler à cette énigme de physionomie, de proportion et d'attitude qu'elle manie : celui-ci doit en devenir la troisième dimension, la solution d'interprétation par vérification des émotions (la vérification chez le vivant d'une place de la chose inconnue qui le règle dans ces actions, dans ces passions ; il est la vérité expérimentale de ces fictions : c'est le rôle de l'introducteur ou de l'imitateur des passions que le peintre place dans la scène peinte pour « avertir celui qui regarde des sentiments qu'il va éprouver » Alberti). Rien ne m'ôtera de l'idée (voici Thespésius chez Plutarque, Virgile aux Enfers et Dante parmi les ombres) que ces corps-là font un suspens énigmatique : ils attendent le nôtre afin qu'un battement de notre cœur ou la nuée vague de notre savoir perdu donne écho à leur voix faible ou que l'affect expérimental né d'une sympathie pour l'expression de leurs passions leur donne, tour à tour et de temps en temps, notre voix.

Entre Lucrèce, Boccace, Defoe, Michelet, la peste ressemble à quelque chose du déluge. Elle fait certes une césure dans l'histoire : le costume change et l'idée du corps ; des œuvres et des monuments restent pendants (c'est la grande peste de 1348 qui laisse inachevée la cathédrale de Sienne). Elle fait des assemblées de conteurs, chez Chaucer et Boccace, inventant dans leurs maisons claquemurées mille scénarios de plaisir et d'extravagance sentimentale : une ker-

messe, c'est-à-dire une messe grotesque dans laquelle tous les participants sont des hosties prises de folie, faisant monnaie de plaisir à tout venant. Les pestes ont été non pas racontées ni décrites mais peintes en des tableaux ; chacune est un bout de film fantastique dans lequel apparaît un imprévu débridement de la gestuelle du corps – comme si celui-là n'exprimait pas une souffrance mais franchissait une limite des expressions composées qui faisaient le drame, la poésie, la peinture, c'est-à-dire la somme des métaphores assurant par un emploi régulier quelque chose de la destination de ce corps : l'agent d'une séduction, d'une expression, c'est-à-dire d'un commerce humain ; à peu près toute l'idée de sa rédemption historique pour laquelle la peinture, la poésie, le chant et la sculpture en auraient fait un véhicule de significations (quelque chose, en effet, comme les dieux du paganisme qui figurent, une dernière fois, dans *La Cité de Dieu*). Les tableaux de la peste font un montage de détails ; cela qui agit, gesticule dans cette peinture de fin du monde ce sont, comme on parle de pièces de boucherie, des pièces d'anatomies que plus rien ne régit et qui ont perdu, dans ce dernier bout de l'histoire, toute proportion et toute composition par lesquelles on tenait l'assurance de la chose humaine, sa culture précisément.

Je n'en use pas autrement pour cette fresque d'Uccello. Les parties de corps et les parties d'anatomie jouent des rôles aberrants : des actes physiques individuels ; c'est un disparate dans un cadre géométrique nouveau. Les rôles sont chacun un fragment d'histoire attaché à la gestuelle muette d'un seul corps ; ni passion ni expression, aucun fragment reconnaissable ou identifiable par un récit, c'est un retour dramatique

(ou proprement burlesque) dans un monde nouveau défini par la géométrie : les hommes n'y peuvent vivre, grandir ou modifier leur forme qu'en devenant des caricatures de ce qu'engendre l'ordre géométrique : le cube, la sphère, le rhomboïde, le mazzocchio. Un peu plus tard, un peu plus loin, l'ange de la géométrie médite à côté de corps géométriques isolés, reproductibles, engendrés à partir de ces trois éléments constamment évoqués depuis Aristote que sont le point, la ligne et la surface ; comme les fleurs, les viandes ou les fruits pourrissant sur les tables hollandaises, l'homme dont s'altèrent la forme et l'apparence est le sujet d'une « vanité » que composent un instant la scène, le drame et l'histoire. La géométrie médite sa propre impuissance à l'engendrer ou la destruction analytique de cet objet. Elle fait par un hélas le soupir entrelacé de Bérénice et de Titus chez Racine et la tristesse du peintre dans *Le Portrait ovale* de Poe : ce qui vient de mourir « était la vie même ».

J'ajoute en fin de volume un développement sur le mazzocchio. Je le fais en réponse à une remarque de Franco et Stefano Borsi<sup>2</sup> qui laissent entendre que mon interprétation du mazzocchio tendrait à faire d'Uccello un peintre cubiste. La réponse succincte tiendrait dans cette argumentation : le mazzocchio n'est pas un problème ni un « truc » de peinture. S'il porte trace comme objet décoratif ou pièce vestimentaire (une coiffe, un tortil) du module de la construction légitime (il est, dans le traité de Piero della Francesca, un des corps

---

2. Franco et Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, traduction française, Hazan, 1992.

géométriques les plus parfaits ; mieux qu'une tête, un chapeau ou une base de colonne, c'est un corps sans usage qu'une démonstration de structure d'une figure), il sert manifestement, dans *Le Déluge*, dans les *Batailles*, à absorber ou à exprimer des tensions de plans, à régler des effets d'échelles. C'est, de plus, un objet autonome dans la peinture qui sert d'index à la question de la troisième dimension envisagée au Quattrocento dans la question perspective (celle des effets stéréoscopiques fréquents chez Uccello, Piero della Francesca ou Mantegna, dont l'invention n'est pas, comme l'entendait Panofsky, contemporaine d'un désenchantement de la perspective chez les maniéristes, mais appartient au procédé d'engendrement des « figures en pure forme ») ; c'est un corps vagabond dont, après le cubisme, la parenté avec *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp ne serait pas très difficile à établir : ces démonstrations de géométrie produisent des inconnues dans la peinture, c'est-à-dire des « corps » que la fable morale ou la scène figurative ne peuvent manier ou considérer que comme des objets d'une méditation mélancolique. Dernier avatar des questions médiévales sur la quadrature du cercle ou la mise en perspective et l'évaluation de contenance des tonneaux<sup>3</sup>, il appartient aussi en tant que

---

3. En 1615 Kepler rédige la *Stereometria doliorum* (procédé pour calculer le contenu des tonneaux de vin en développant la question des problèmes de *maxima* et de *minima*) ; Kepler y résout à l'aide de considérations numériques, le problème de contenance de ces volumes irréguliers, en établissant des tables qui lui permettent de comparer les volumes d'un solide lorsque ses dimensions varient. Il montre ainsi que le cube est le plus grand parallélépipède droit à base carrée inscrit dans une sphère et que tous les cylindres droits ayant même diagonale, le cylindre dont la



figure et problème de géométrie dans l'espace, à une longue histoire et à l'évolution d'un problème de physique spéculative, progressivement dégagée des questions soulevées au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle par le débat sur la *latitudo formae* (l'extension de la forme) proposé dans le *Livre des Sentences* de Pierre Lombard : une forme (qui « définit » d'abord une vertu théologale en soi) peut-elle augmenter et rester la même. La formule proposée par Nicolas Oresme vers 1371 consiste à étudier l'ensemble des variations possibles de cette forme dans un espace à trois dimensions ; et à dégager d'un premier terrain spéculatif deux instruments que sont la géométrie analytique et le calcul infinitésimal.

Cette seconde lecture du mazzocchio dans son engendrement différé nous apprend, par ce biais, quelque chose de la philosophie renaissante de la peinture. La *qualitas formarum* que la scolastique n'a pu résoudre en formule et expliciter que par des calculs de quantités, connaît à l'époque d'Uccello, de Piero et de Ficino, un retour spéculatif dans une philosophie de la lumière ; les formes inventées se sont coupées du champ spéculatif, elles y ont abandonné, réellement, le fantôme de leur âme originelle (car ce débat sur

---

hauteur et le diamètre sont dans le rapport de  $1\sqrt{2}$  à un volume maximum. Examinant ces tables, il remarque qu'au voisinage du plus grand volume, la variation de volume est plus faible pour une variation des dimensions donnée. Cette application du calcul infinitésimal aux questions de stéréométrie était déjà tout l'objet du développement du calcul infinitésimal dans un problème de géométrie analytique chez Nicolas Oresme : le dernier état du débat sur l'« amplitude des formes » se résout en un problème de géométrie dans l'espace : la détermination de corps solides calculés comme des formes « irrégulièrement irrégulières ».

l'amplitude des formes amorçait, par détails, une tentative de règlement formel et presque juridique de la question de l'âme). Je crois que cet objet déposé comme miracle de géométrie dans le miracle de la peinture connaît lui aussi un grand avenir post-ficinien dans la peinture (ou le dessin) de l'Europe du Nord : la méditation sur le corps géométrique dans lequel la *qualitas* (l'âme, la vie) ne se représente pas.

L'évolution de la pensée spéculative a constitué des types de réalités et des instruments de leur mesure. C'est à peu près ce problème que reprend la Renaissance à rebours : le débat sur les qualités s'est résolu par quantification des formes qualitatives ; la philosophie de la lumière engage une considération sur la qualité ou force comme expansion pure sans réflexivité, c'est-à-dire sans détermination formelle. La lumière, sous l'espèce de la blancheur, est le seul exemple d'argumentation que le débat scolastique n'avait pu quantifier, c'est-à-dire sur lequel la notion de forme n'avait pu passer d'une acception juridique à une acception géométrique. Je crois qu'en bonne logique la genèse, quand même ne serait-elle qu'un engendrement différé, du mazzocchio appartient à l'issue du débat médiéval sur l'amplitude logique et réelle des formes : les objets s'y sont spécifiés par des transformations de variables en constantes, intellectuellement comparables ou apparentées à la transformation d'un paramètre de modification du mouvement local (le temps) en une dimension de l'espace dans la relativité.

C'est dans ce jeu logique et structural de l'interprétation des formes que le mazzocchio est pris, situé ou mis en situation flottante. Il en reste ceci : il est une forme d'une nature finalement énigmatique ; il a en lui quelque chose de

**l'essence même de la figure. Il a un usage et une origine de pure dérivation : ce n'est pas une chose de la nature mais de l'histoire ; sa fonction seconde ou son emploi ne sont pas celui d'un corps vide de toute détermination naturelle ; il est ici un mutant, une « signature » ; c'est à vrai dire le seul corps mutant de ce monde nouveau du *Déluge*. Je le crois ainsi « moralisé ». Sa détermination géométrique entrera plus tard dans une composition allégorique, c'est-à-dire dans le tableau de la géométrie moralisée que propose le thème de la mélancolie (celui d'une vanité de la mesure ou de l'impossibilité analytique de produire une image de la vie ou de la simple qualité). La qualité est ce que la mesure a perdu, thème de ces ruines de la subjectivité que j'aimerais retrouver, peut-être sans grande probabilité, dans l'*Oberman* de Senancour : « tout ce qui se mesure n'est rien » ou bien « ce qui finit n'est rien ».**



Achévé d'imprimer en février 1999  
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.  
à Lonrai (Orne)  
N° d'éditeur : 1626  
N° d'imprimeur : 983206  
Dépôt légal : février 1999

*Imprimé en France*



Jean Louis Schefer

# Paolo Uccello, le Déluge

*Jean Louis Schefer*

**Paolo Uccello, le Déluge**



Cette édition électronique du livre  
*Paolo Uccello, le Déluge* de JEAN LOUIS SCHEFER  
a été réalisée le 15 février 2013 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en février 1999  
par Normandie Roto Impression s.a.  
(ISBN : 9782867446764 - Numéro d'édition : 235).  
Code Sodis : N46525 - ISBN : 9782818010679  
Numéro d'édition : 230924.