

« Paolo Uccello, peintre », une biographie imaginaire

Mohammad Nasser Nabavi

Université Allamé Tabatabaei, Iran

nassernabavi1984@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6748-2265>

Reçu le 10-06-2021 / Évalué le 19-09-2021 / Accepté le 15-11-2021

Résumé

Dans les années 1980, de nouvelles approches littéraires impactent l'horizon littéraire français. C'est la période d'un éloignement accéléré vis-à-vis de l'héritage du Nouveau Roman, du structuralisme et de *Tel Quel*. Sur ce fond, l'on est face à un retour au sujet, au réel, à la mémoire (individuelle ou commune), ainsi qu'aux certaines traditions littéraires jusqu'alors mises en marge comme l'auto-biographie et la biographie. Quant à l'écriture biographique, elle devient l'enjeu d'une invention cruciale intitulée « la biographie imaginaire ». En effet, à cette époque, une quantité d'écrivains de la nouvelle génération se mettent à écrire des textes qui, d'une distance énorme par rapport aux conventions biographiques, s'approchent de plus en plus de ce que Marcel Schwob, auteur français de la fin du XIX^e siècle, avait reconnu comme « art de la biographie ». Cette reconnaissance vient avant tout de la « Préface » de son livre *Vies imaginaires* ayant comme exemple une vingtaine de « Vies » qui en composent l'essentiel. Dans cet article, d'abord nous essayerons de dessiner une histoire pour la biographie imaginaire en traitant plus particulièrement la biographie imaginaire de peintre, ensuite nous examinerons la théorie innovatrice de Schwob au sujet de la biographie, et en fin de compte nous nous focaliserons sur l'une des Vies abordées dans ce livre (celle de Paolo Uccello, peintre italien de la Renaissance) pour vérifier la mise en pratique de la théorie développée dans la « Préface ».

Mots-clés : la biographie imaginaire, Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Vie de peintre, Paolo Uccello

«پانولو اوچللو نقاش»، بیوگرافی تخیلی

چکیده:

دهه‌ی ۰۸۹۱، به منزله‌ی بستر شکل‌گیری رویکردهای نوینی در ادبیات فرانسه، دهه‌ی فاصله‌گیری از میراث رمان نو، ساختارگرایی و تل کل است. بر چنین زمینه‌ای است که به سوژه رجوع می‌شود، نیز به امر واقع و حافظه (فردی یا جمعی)؛ و پاره‌ای از سنت‌های حاشیه‌ای ادبیات همچون بیوگرافی و اتوبیوگرافی اهمیت دوچندان می‌یابند. نوشتار بیوگرافیک در این دهه تحول عمده‌ای به خود می‌بیند. ژانر بیوگرافی که همیشه درجه‌دو شمرده می‌شد به متن می‌آید و نویسندگان نسل جدید به نوشتن در این قالب روی می‌آورند. یکی از الگوهای این نویسندگان در نوشتن بیوگرافی مارسل شواب نویسنده‌ی فرانسوی اواخر قرن نوزدهم است که در کتاب خود زندگی‌های خیالی هم ضوابطی مانیفست‌گونه برای خلق این گونه‌ی نوشتاری به دست

داد و هم نمونه‌هایی از آنچه خود «هنر بیوگرافی» می‌نامید که نام دیگر «بیوگرافی تخیلی» است. در مقاله‌ی پیش رو ابتدا کوشیده‌ایم تاریخچه‌ی کوتاهی از بیوگرافی تخیلی ارائه بدهیم، سپس به نوع خاصی از بیوگرافی تخیلی که تیپ نقاش محور آن است پرداخته‌ایم، در ادامه با اتکا به درآمدی که شواب بر کتابش نوشت نظریه‌ی او را درباره‌ی بیوگرافی کاویده‌ایم و در آخر یکی از «زندگی‌های مندرج در این کتاب را که به پائولو اوچللو نقاش ایتالیایی عهد رنسانس اختصاص یافته از منظر این نظریه به بررسی نشستیم.

کلیدواژه‌ها: بیوگرافی تخیلی، مارسل شواب، زندگی‌های تخیلی، زندگی نقاش، جورج وازاری، پائولو اوچللو

« Paolo Uccello, peintre », an imaginary biography

Abstract

In the 1980s, new literary approaches impacted the French literary horizon. This is the period of an accelerated estrangement from the legacy of the Nouveau Roman, Structuralism and *Tel Quel*. Against this background, we are faced with a return to the subject, to reality, to memory (individual or common), as well as to certain literary traditions that had until then been marginalized as autobiography and biography. As for the biographical writing, it becomes the stake of a crucial invention labeled "the imaginary biography". Indeed, at this time, a number of writers of the new generation began to write texts which, from an enormous distance in relation to biographical conventions, approached more and more what Marcel Schwob, the french author of the late nineteenth century, had recognized as "the art of biography". This recognition comes above all from the "Preface" of his book *Imaginary Lives*, but takes shape in the form of about twenty "Lives" which make up the essential. In this article, first we will try to draw a story for the imaginary biography with special attention to the imaginary painter biography, then we will examine Schwob's innovative theory about the biography, and ultimately we will focus on one of the Lives discussed in this book (that of Paolo Uccello, the Italian Renaissance painter) to verify the practical application of the theory developed in the "Preface".

Keywords: imaginary biography, Marcel Schwob, *Imaginary Lives*, Live of painter, Paolo Uccello

Introduction

Au milieu des années 1980, la biographie imaginaire prend une place considérable dans la production littéraire française. En effet, on peut noter une simultanéité entre la reconnaissance du genre biographique et la naissance d'une nouvelle génération d'écrivains. Cette génération naît après la mort du nouveau roman, du structuralisme et des grandes narrations fournies par la modernité et au sein des débats et des discussions acharnés à propos du futur de la littérature. Dans le

creux qui suit ces événements, quelques figures emblématiques de cette génération comme Pierre Michon, Pascal Quignard et Gérard Macé, à la suite des tentatives de leurs prédécesseurs comme Marcel Schwob et Walter Pater au XIX^e siècle et de certains écrivains étrangers du XX^e siècle, reprennent la tradition de la biographie et en même temps l'expérimentent, la reformulent et y découvrent des capacités jamais utilisées afin d'ouvrir des voies nouvelles dans la littérature.

L'une de ces voies réside dans l'approche innovatrice de la biographie imaginaire envers le personnage biographié. Si la biographie conventionnelle se borne à la vie des hommes qui ont, positivement ou négativement, influencé l'Humanité, la biographie imaginaire a une attitude égalitaire. Comme Marcel Schwob le préconisait dans sa fameuse « Préface » aux *Vies imaginaires*, « l'art du biographe est de donner autant de prix à la vie d'un pauvre acteur qu'à la vie de Shakespeare. » (Schwob, 2004 : 60) Suivant ce conseil, les écrivains français des années 1980 (mais aussi des écrivains étrangers qui ont commencé à rédiger des biographies imaginaires à partir de ces années) se sont tout autant passionnés pour la vie des figures éminentes de l'histoire que pour celle des hommes ordinaires.

Selon cette approche égalitaire, chaque homme ordinaire mérite de faire l'objet d'une biographie. De plus, aucun critère prédéfini ne s'applique au choix du biographe. Il en va de même pour le cas des hommes illustres. Dans ce cas, le biographe choisit une figure qui l'intéresse et se met à relater la vie de cette figure comme il la voit, comme il la conçoit, voire comme il l'imagine. Cependant, deux types de personnes illustres, dans les biographies imaginaires, ont attiré plus d'attention que d'autres : les écrivains et les artistes.

La tendance d'écrire sur les esprits créateurs remonte à la Renaissance, pourtant imaginer une Vie de peintre ou d'écrivain, en transgressant le « pacte » biographique, reste une tentative nouvelle ayant vu le jour dans la première moitié du XIX^e siècle. Dans cet article, nous nous focaliserons sur l'une des biographies imaginaires de peintre écrites au XIX^e siècle pour montrer comment ce genre, dès sa naissance, a reformulé les conventions de l'écriture biographique pour y établir un nouvel ordre. Pour ce faire, il nous semble d'abord indispensable de jeter un coup d'œil sur la biographie imaginaire au XIX^e siècle et sur la « Préface » de Marcel Schwob à son ouvrage intitulé *Vies imaginaires* d'une part et sur la biographie imaginaire de peintre en tant que genre d'écriture, de l'autre.

La biographie selon Marcel Schwob

La biographie imaginaire a fait ses premiers pas au XIX^e siècle. *Portraits imaginaires* (1887) de l'écrivain anglais Walter Pater est un recueil de biographies imaginaires où sont racontées la Vie de quatre hommes. Dans le domaine

français, le premier texte portant une esquisse de la biographie imaginaire est « Le Chef-d'œuvre inconnu » (1831, 1837) de Balzac. Mais c'est avec *Vies imaginaires* (1896) de Schwob que la biographie imaginaire est conduite à son éclosion. Au premier abord, ce qui est plus intéressant dans les *Vies imaginaires*, c'est que d'un côté, Schwob y a mis des figures fameuses (comme Empédocle) à côté de figures moins importantes (comme Nicolas Loyseleur le juge du procès de Jeanne d'Arc) et de figures purement littéraires et donc imaginaires (comme Sufrah) ; et de l'autre, il a imaginé, dans le déroulement des vies, de nombreux événements et personnages dont l'authenticité n'est attestée par aucun document historique. En outre, le mélange délibéré de la réalité et de l'imagination dans la biographie au point que les barrières entre les deux mondes (réel et imaginaire) s'écroulent, est la propre invention de Schwob. Nous avons utilisé l'adjectif « délibéré » pour qualifier ce mélange, car en lisant la « Préface » du livre, nous nous rendons compte que Schwob a commencé à rédiger ces Vies en ayant une idée précise sur la fonction que la biographie doit effectuer et le rôle que le biographe doit jouer. Ce mélange, à côté du choix apparemment hétérogène des sujets biographiés fait de *Vies imaginaires* un tournant dans l'histoire de la biographie. Cette préface en tant que véritable plaidoyer pour « l'art de la biographie », propose quelques critères pour reconnaître les biographies imaginaires. Les Vies qui la suivent sont des réalisations des idées développées dans cette préface. Elle commence par une critique radicale de Schwob à propos de la science historique :

La science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales. (Ibid. : 53).

Selon Schwob, « l'art, à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il décline. » (Idem.) En bref, l'art est lié au particulier. Pour arriver à cette particularisation, il faudrait respecter un principe qui est celui de la différenciation :

L'idéal du biographe serait de différencier infiniment l'aspect de deux philosophes qui ont inventé à peu près la même métaphysique. (Ibid. : 55).

Schwob insiste sur l'aspect singulier de chaque vie, ce qui la différencie des autres. Il entend par le mot « vivant » le mot « individuel » : « Par vivants, entendez individuels. » (Idem.) Une vie imaginaire est l'assemblage des fragments de ce vivant. La biographie classique est censée présenter tous les événements importants du parcours de celui-ci. Tandis que l'artiste-biographe, selon Schwob, est comme Dieu dans sa création :

L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains. Leibnitz dit que pour

faire le monde, Dieu a choisi le meilleur parmi les possibles. Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique ». (*Ibid.* : 59).

Comme nous venons de le remarquer, Schwob relie, dès le début, la biographie avec l'histoire. À la fin de cette préface, il suggère que « les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens. » (*Ibid.* : 60). Ce que Schwob propose, à l'inverse, c'est de regarder l'histoire d'une vie d'un point de vue artistique. Ce point de vue, en général, abolit les distinctions entre les individus faites par la société et l'histoire. Chez un portraitiste, tous les hommes sont capables de poser pour un tableau. De même, chez un artiste-biographe chaque homme porte des singularités, des bizarreries, des bonheurs et des malheurs. Donc chaque vie, dans son entité, vaut d'être racontée ; en conséquence, la valeur biographique des humbles et des illustres est égale :

Ils [les biographes] supposent que seule la vie des grands hommes pouvait nous intéresser. L'art est étranger à ces considérations. Aux yeux du peintre le portrait d'un homme inconnu par Cranach a autant de valeur que le portrait d'Erasmus. Ce n'est pas grâce au nom d'Erasmus que ce tableau est inimitable. (Idem.).

Ainsi, l'existence en elle-même devient importante ; peu importe qu'elle soit celle des « divins, médiocres, ou criminels. » En bref, la formule schwobienne propose trois critères que les biographes doivent envisager afin de pouvoir réaliser ce qu'il nomme « l'art de la biographie » : la singularité de l'individu, l'égalité des hommes (illustres ou ordinaires) et l'importance du choix dans le travail du biographe en dépit de chaque préoccupation pour le vrai.

La biographie imaginaire de peintre

La nouvelle de Balzac intitulée « Le chef-d'œuvre inconnu » est la première biographie imaginaire de peintre qui nous est arrivée. Elle raconte l'histoire de la rencontre du jeune Nicolas Poussin avec François Porbus et un peintre imaginaire (Frenhofer). Pourtant, il est à mentionner que les premiers textes littéraires dans lesquels un peintre vrai prend le rôle d'un personnage fictif remontent à la Renaissance italienne.

Dans les vers 94-96 du chant XI du *Purgatoire*, Dante mettant en parallèle Cimabue et Giotto souligne la place primordiale de Cimabue en tant que maître de Giotto à laquelle le génie de celui-ci est confronté.

La nouvelle VI, 5 de *Décameron* (1349-1353) met en scène une anecdote intéressante de la vie de Giotto avec un ton humoristique et une brièveté narrative poursuivant un but éducatif. Pourtant, deux éléments séparent cette nouvelle de la biographie imaginaire : l'espace élogieux de son début et son caractère instructif et moralisateur. Ce dernier ne joue aucun rôle dans la biographie imaginaire, car il exige l'existence d'une moindre fidélité à la réalité pour que la leçon morale puisse se transmettre. La biographie imaginaire brise la barrière entre la réalité d'une vie et sa représentation fictive et, par conséquent, la Vie écrite ne peut jamais receler un thème moral. À la différence de la nouvelle de Boccace, « Paolo Uccello, peintre » de Schwob ne cherche pas à tirer une conclusion de l'histoire de vie de ce peintre. Il en va de même dans l'autre texte important du XIX^e siècle qui aborde un peintre vrai, le récit intitulé « Un prince des peintres de cour » qui ouvre les *Portraits imaginaires* de Walter Pater. Dans ce récit, quelques parties de la vie d'Antoine Watteau sont mises en scène du point de vue de son amante sans fabriquer aucune conclusion sur la vie racontée.

« Le chef-d'œuvre inconnu », « Paolo Uccello, peintre » et « Un prince des peintres de cour » dessinent l'esquisse des textes qui paraissent à partir des années 1980, les ouvrages tels que *Vie de Joseph Roulin*, *Maîtres et serviteurs* et *Le roi du bois* de Michon et *Terrasse à Rome* de Quignard (pour n'en lister que quelques exemples unanimement salués).

Il faudrait noter trois penchants principaux pour le choix des peintres abordés dans ces biographies : les peintres illustres dont la vie est obscure (comme Vermeer, le Caravage ou Le Lorrain), les grands peintres dont l'histoire de vie est relativement connue (Van Gogh, Frida Kahlo ou Bonnard) et les peintres oubliés. Parmi ces trois penchants, le premier (à cause de l'abondance des lacunes biographiques dans ce cas) procure plus de liberté possible pour que le biographe puisse faire intervenir sa propre imagination dans la construction du texte. De cette intervention résulte une sorte de familiarité qui associe le narrateur, le peintre biographié et le lecteur. Dans cet espace de familiarité, ce qui gouverne avant tout, c'est la représentation de l'œuvre d'un peintre sous forme des descriptions qui mettent quelquefois en question la fonction traditionnelle de l'*ekphrasis*. Cette priorité se justifie par le fait que c'est plutôt à travers les tableaux (même si dans certains cas il s'agit d'un tableau imaginaire) et non par la matière brute de la vie d'un peintre que ces écrivains parviennent à surmonter les limites de la biographie conventionnelle et à créer une œuvre purement littéraire. La mise en relief du travail artistique des peintres aboutit quelquefois à mettre un lien plus ou moins sensible entre les éléments picturaux (surtout les portraits) et factuels (concernant la vie du peintre) et par la suite, à mettre ensemble les différentes voix narratives (celle du narrateur,

du peintre et parfois du modèle), ce qui mène à produire un espace polyphonique dans ces biographies.

Bien que Giorgio Vasari, détenteur absolu du titre du « Père de l'histoire de l'art », reste toujours une source inépuisable pour ces écrivains, son influence se limite aux données biographiques que son ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* a combinées. La théorie de Vasari sur le développement de l'art au cours de l'histoire est complètement rejetée dans ces biographies qui résistent devant chaque lecture historique. Dans celles-ci, ce qui se substitue à l'agencement historique et à l'ordre chronologique, c'est un amalgame d'actions, de rêveries et de fragments de l'histoire encadrés par l'imagination ; en d'autres termes, si dans les *Vies* de Vasari (et dans la plupart des livres *a posteriori* qui ont imité son modèle) l'histoire englobe les destinées et les lie à leur insu, dans les biographies imaginaires de peintre ce sont plutôt l'imagination et la fiction qui encadrent l'histoire et la modifient à leur guise.

Raconter la vie d'un peintre dans la biographie traditionnelle exige un travail laborieux de recherche pour acquérir tous les détails utiles permettant de retracer le parcours d'une existence, notamment quand il s'agit d'un peintre dont l'existence, faute de documents authentiques, est couverte de zones obscures, de mystères voilés. Dans la biographie imaginaire, au contraire, cette même vie peut être relatée différemment. « La liberté d'imagination » de l'auteur lui permet d'entreprendre un rapport plus personnel et moins objectif avec son sujet biographié. Cela dit, dans le cas de la Vie des peintres, l'auteur n'est pas obligé de suivre les règles du genre biographique.

« Paolo Uccello, peintre ».

De la fidélité biographique à l'invention fictive

« Paolo Uccello, peintre », la onzième parmi les *Vies imaginaires*, est consacrée à la vie de ce peintre éminent de la Renaissance italienne du *Quattrocento*. Comme sur beaucoup d'autres artistes de la Renaissance, on ne sait pas tellement sur Paolo Uccello. La référence la plus fiable sur sa vie et sur sa carrière artistique reste toujours les *Vies* de Vasari. Cependant, le chapitre intitulé « Paolo Uccello » de l'ouvrage de Vasari ne donne pas des renseignements suffisants sur la vie de l'artiste ; dans ce chapitre, il s'agit plutôt de décrire minutieusement les fresques que le peintre a exécutées et les tableaux qu'il a peints mettant l'accent sur son obsession pour la perspective dont il était l'un des grands précurseurs dans la peinture de la Renaissance. À noter qu'ici comme ailleurs, Vasari n'oublie pas son rôle de critique d'art et évalue sévèrement les œuvres mentionnées en soulignant dès le début que

Uccello « aurait possédé le talent le plus charmant et le plus inventif de la peinture depuis Giotto s'il eût pris pour les figures et les animaux autant de peine et de temps qu'il en perdit dans l'étude de la perspective. » (Vasari, 1983 : 105).

Pour inventer sa version personnelle de la vie d'Uccello, Schwob a recouru à l'œuvre de Vasari. En effet, « Paolo Uccello, peintre » est la seule *Vie des Vies imaginaires* où la référence utilisée est explicitement mentionnée : au début du texte, après avoir raconté une anecdote assez bizarre (tirée directement de l'ouvrage de Vasari), le narrateur dit :

Or le caméléon, explique Vasari, est semblable à un petit lézard sec, au lieu que le chameau est une grande bête dégingandée. (Schwob, 2004 : 102).

Cette mention nous permet de mettre en comparaison les deux textes. Cette comparaison projettera une lumière sur l'aspect plutôt formel de la biographie imaginaire. Tout d'abord, il faudrait dire que Schwob a rejeté la plupart des renseignements donnés par Vasari sur l'œuvre et le métier d'Uccello. Il en a gardé quelques-uns mais tantôt en les déplaçant tantôt en en modifiant les détails. Il a eu affaire avant tout aux rares données biographiques qui se trouvent chez Vasari et qui ont servi de base à la *Vie imaginaire* de Paolo Uccello. Nous pouvons diviser cette *Vie* en deux parties ; dans la première, c'est la carrière artistique du peintre qui importe le plus et dans la deuxième, commençant avec l'apparition de Selvaggia, c'est la vie privée et conjugale du peintre qui est au centre de l'attention. Dans les deux parties, les références à Vasari occupent une place importante. Tout au début du texte, afin de justifier le nom insolite du peintre, Schwob relate une « bizarrerie » de celui-ci, le « grand nombre d'oiseaux figurés et de bêtes peintes qui remplissaient sa maison : car il était trop pauvre pour nourrir des animaux ou pour se procurer ceux qu'il ne connaissait point. » (Idem.) Cette même anecdote chez Vasari est narrée au milieu du texte :

Dans la maison des Médicis, il exécuta sur toile, à la détrempe, quelques scènes avec des animaux, sujets qui lui tinrent toujours à cœur. Pour les réussir, il étudia avec acharnement ; bien mieux, il eut toujours chez lui des tableaux d'oiseaux, de chats, de chiens et de toutes sortes d'animaux étranges ; il était trop pauvre pour en posséder de vivants ; comme il préférerait par-dessus tous les oiseaux, on le surnomma Paolo Uccelli. (Vasari, 1983 : 108).

Ce déplacement chez Schwob n'a qu'un but : accentuer, dès le commencement du texte, la singularité du personnage, ce qui est passé quasiment inaperçu aux yeux de Vasari. Ce déplacement a eu lieu aussi pour quelques autres emprunts au texte de Vasari. Nous en donnons un autre exemple : après l'anecdote qui ouvre le texte de Schwob, le narrateur en raconte une autre encore plus surprenante :

On dit même qu'à Padoue il exécuta une fresque des quatre éléments, et qu'il donna pour attribut à l'air l'image du caméléon. Mais il n'en avait jamais vu, de sorte qu'il représenta un chameau ventru qui a la gueule bée. (Schwob, 2004 : 102).

Dans le texte de Vasari, la version plus détaillée de cette anecdote est située à la fin :

Pour les Peruzzi, Paolo décora une voûte à fresque avec des éléments triangulaires en perspective ; dans les angles, il peignit en compartiments carrés les Quatre éléments symbolisés chacun par un animal ; pour la terre une taupe, pour l'eau un poisson, pour le feu une salamandre et pour l'air un caméléon qui se nourrit de cet élément et prend toutes les couleurs ; mais comme il n'en avait jamais vu, il dessina un chameau qui ouvre la bouche et avale de l'air pour s'en remplir le ventre : grande naïveté que de confondre les noms et de faire pour un petit lézard tout sec une grosse bête sans rapport avec le sujet. (Vasari, 1983 : 111-112).

À part ce changement d'ordre des anecdotes, ce qui distingue encore plus les deux textes, ce sont les modifications apparemment délibérées des données biographiques tirées du texte de Vasari dans le texte de Schwob. L'exemple le plus significatif de ce procédé de modification ce sont les propos désapprouvateurs de Donatello situés au début et à la fin des deux textes. Dans le texte de Vasari, au début et à propos des *mazzochi* dessinés par Uccello, Donatello, « son ami intime », dit :

Eh ! Paolo, ta perspective te fait abandonner le certain pour l'incertain ; ce sont là exercices de marqueteurs, qui remplissent leurs frises de copeaux, coquilles rondes et carrées, ou autres motifs. (Ibid. : 106).

Ce même propos dans le texte de Schwob est raconté autrement :

Ah ! Paolo, tu laisses la substance pour l'ombre ! (Schwob, 2004 : 103).

Vers la fin du texte de Vasari, Donatello réapparaît, cette fois pour donner son avis sur le chef-d'œuvre de la vie du peintre :

On raconte qu'il avait entrepris de peindre saint Thomas touchant la plaie du Christ, au-dessus de la porte du Vieux Marché qui porte le nom de ce saint. Il y mit toute sa science pour démontrer sa valeur et son savoir. [...] Donato, le rencontrant un jour tout seul, lui demanda : « Mais quelle donc est cette œuvre que tu caches si bien ? » A quoi Paolo rétorqua : « Ne t'en occupe pas, tu verras bien. » Donato ne voulut pas l'obliger à en dire davantage, pensant qu'il allait

voir, comme les autres fois, un prodige. Se trouvant un matin au Vieux Marché pour acheter des fruits, Donato l'aperçut en train de dévoiler son œuvre. Il le salua courtoisement et Paolo, anxieux de connaître son opinion, lui demanda ce qu'il pensait de cette peinture. Donato l'examina de fort près, puis : « Eh ! Paolo, lui dit-il, c'est maintenant qu'il faudrait la cacher, et tu la montres ! » (Vasari, 1983 : 112).

Maintenant, observons comment le même épisode est narré dans le texte de Schwob :

Depuis de longues années, il travaillait à son œuvre suprême, qu'il cachait à tous les yeux. Elle devait embrasser toutes ses recherches, et elle en était l'image dans sa conception. C'était saint Thomas incrédule, tenant la plaie du Christ. Uccello termina son tableau à quatre-vingts ans. Il fit venir Donatello, et le découvrit pieusement devant lui. Et Donatello s'écria : « Ô Paolo, recouvre ton tableau ! » (Schwob, 2004 : 105).

Les différences des données élaborées par les deux textes sont remarquables. Premièrement, chez Vasari la place de la peinture est bien précisée ; elle se situe au-dessus de la porte du Vieux Marché ; tandis que le texte de Schwob est réticent à ce propos. Deuxièmement, la première communication entre les deux artistes faisant partie du texte de Vasari est entièrement éliminée du texte de Schwob. Troisièmement, le temps (un matin) et le lieu (Vieux Marché) de la deuxième rencontre entre les deux artistes sont bien indiqués dans le texte de Vasari ; alors que le texte de Schwob ne dit rien à ce propos. Quatrièmement, le texte de Vasari ne marque pas l'âge d'Uccello au moment où il achève son chef-d'œuvre ; à l'inverse, le texte de Schwob précise (ou bien imagine) qu'il avait quatre-vingts ans à ce moment-là. Cinquièmement, dans le texte de Vasari, c'est par hasard que les deux artistes se retrouvent au Vieux Marché ; mais dans le texte de Schwob, c'est Uccello qui fait venir le grand sculpteur pour lui dévoiler son tableau. Et finalement, il y a une différence énorme entre les réactions de Donatello regardant la peinture d'Uccello dans les deux textes : dans le texte de Vasari, Donatello se montre moqueur d'Uccello et de son tableau comme si celui-ci ne valait pas la peine d'être caché ; alors que dans le texte de Schwob, il semble tout à fait surpris par ce qu'il voit. À partir de cette dernière différence, l'attitude d'Uccello devant la réaction de son rival change d'un texte à l'autre, un changement encore plus définitif dans la structure de la Vie du peintre chez Schwob. À ce sujet, le texte de Vasari témoigne du désespoir profond du peintre :

Uccello fut profondément affecté ; il comprit bien que ce dernier ouvrage lui vaudrait plus de blâmes que de compliments ; découragé, n'éprouvant

plus aucune envie de sortir, il s'enferma chez lui et s'occupa uniquement de perspective, ce qui le mena pauvre et obscur jusqu'à sa mort (Vasari, 1983 : 112).

Mais le texte de Schwob change complètement cette fin :

L'Oiseau interrogea le grand sculpteur : mais il ne voulut dire autre chose. De sorte qu'Uccello connut qu'il avait accompli le miracle. Mais Donatello n'avait vu qu'un fouillis de lignes. Et quelques années plus tard, on trouva Paolo Uccello mort d'épuisement sur son grabat (Schwob, 2004 : 105).

Comme nous venons de le voir, la causalité qui se trouve dans le texte de Vasari entre la honte que le peintre ressent devant Donatello et son isolement menant à sa mort est subtilement effacée dans le texte de Schwob, car croyant d'avoir mis fin au miracle, il ne lui restait pas de raison pour se sentir blessé et ensuite pour décider de s'isoler.

Après avoir remarqué ce changement crucial, nous pouvons maintenant souligner les « inventions » faites par Schwob dans le déroulement de la Vie du peintre par rapport à la version que Vasari en a élaboré. Comme nous l'avons déjà dit, il se peut diviser « Paolo Uccello, peintre » de Schwob en deux parties : avant et après l'apparition de Selvaggia. Effectivement, l'invention la plus marquante de cette Vie réside dans la création de ce personnage. Vasari, à la fin de son texte, jette un clin d'œil à la vie conjugale du peintre sans entrer dans les détails :

Il laissa une fille qui avait des connaissances en dessin, et sa femme ; celle-ci racontait souvent que Paolo passait la nuit entière dans son cabinet de travail pour résoudre des problèmes de perspective. Quand elle l'appelait pour dormir, il répondait : « Oh ! Quelle douce chose que cette perspective ! » (Vasari, 1983 : 112-113.)

Cette petite anecdote devient le noyau du texte de Schwob. Vasari ne mentionne pas le nom de la femme du peintre ; néanmoins, il remarque que le peintre avait aussi une fille qui avait hérité de son père le désir de dessiner. Schwob mélange ces deux personnages dans une seule figure : celle de Selvaggia au moyen de qui il dramatise la Vie et en même temps intensifie le désir fou du peintre pour la perspective et sa recherche inlassable de « la forme simple ». Ce double procédé apparaît la première fois que le peintre voit la fille :

Son nom était Selvaggia, et elle sourit à Uccello. Il nota la flexion de son sourire. Et quand elle le regarda, il vit toutes les petites lignes de ses cils, et les cercles de ses prunelles, et la courbe de ses paupières, et les enlacements subtils de ses cheveux, et il fit décrire dans sa pensée à la guirlande qui ceignait son front une multitude de positions (Schwob, 2004 : 104).

Le personnage de Selvaggia sert à illustrer le mieux possible le divorce entre les deux notions : la vie et l'art. Et pour cause, dès le début de leur vie conjugale, Uccello semble indifférent à sa femme :

Selvaggia demeurait accroupie tout le jour devant la muraille sur laquelle Uccello traçait les formes universelles. Jamais elle ne comprit pourquoi il préférait considérer des lignes droites et des lignes arquées à regarder la tendre figure qui se levait vers lui. (Idem.).

Suite à cette indifférence exagérée, elle meurt d'une raison banale, voire ridicule : la faim ! Alors que dans le texte de Vasari, c'est la femme d'Uccello qui lui survit, dans le texte de Schwob, c'est l'inverse qui se produit : le peintre survit à sa femme.

Une autre invention importante s'applique tout au long du texte : il s'agit de la personnalité du peintre. De fait, le texte de Vasari accorde plus d'importance à la vie publique du peintre. Dans ce texte, comme dans celui de Schwob, le peintre est possédé par le désir de créer la perspective ; mais cette tentation ne l'éloigne pas de la vie sociale ; ainsi, il est tout le temps au service des grandes familles ou de l'Église. Dans le texte de Schwob, au contraire, cet aspect social est relégué à l'arrière-plan ; c'est seulement au début de la Vie qu'on se rend compte qu'il a exécuté une fresque à Padoue. Sur le reste de sa vie sociale, le texte ne fournit pas d'information claire.

L'aspect pictural du texte

Contrairement à la source vasarienne où les deux tiers du texte sont consacrés à la description de l'œuvre picturale d'Uccello accompagnée du regard critique de Vasari, la description de cette même œuvre dans « Paolo Uccello, peintre » de Schwob occupe une place secondaire. Dans ce cas aussi, Schwob n'a pas cessé de brouiller la réalité avec sa propre imagination. La première description est placée au début du texte :

[...] il fit des champs bleus, et des cités rouges, et des cavaliers vêtus d'armures noires sur des chevaux d'ébène dont la bouche est enflammée, et des lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel (Ibid. : 103).

Cette description est le mélange de deux extraits tirés du texte de Vasari et de l'imagination ludique de Schwob. Selon le premier extrait, Uccello « peignit les fonds bleus, les villes rouges et [...] » (Vasari, 1983 : 108) Et selon le deuxième, « dans plusieurs maisons florentines, Paolo a laissé des panneaux en perspective pour décorer des alcôves, des dossierets de lits et de petits meubles et, à Gualfonda,

dans une loggia du jardin qui appartenait aux Bartolini, quatre peintures sur bois représentant des batailles : cheveux et hommes d'armes sont peints avec les vêtements et les harnachements de l'époque et fort bien rendus. » (*Ibid.* : 111).

« Des champs bleus et des cités rouges » renvoient à une fresque située à San Miniato près de Florence représentant les pères de l'église et la suite de la description comprend quelques détails de trois fameux tableaux d'Uccello intitulés *La bataille de San Romano* (1435-1440). En effet, tous les détails que Schwob a mentionnés se trouvent dans ces trois tableaux sauf les bouches « enflammées » des cheveux. Cet ajout infime confère d'un côté un aspect fantastique au texte et renforce de l'autre l'idée qu'Uccello « ne se souciait point de la réalité des choses. » Cette même description révèle la technique que Schwob a utilisée pour transposer les éléments picturaux dans son texte, celle qu'on peut nommer « la condensation » : le mélange des éléments de différents tableaux ou fresques pour en tirer une essence pouvant représenter d'une manière exhaustive les traits généraux de l'œuvre du peintre. Ce procédé apparaît ici et là dans le texte ; nous en donnerons un autre exemple :

Et les formes des attitudes de Selvaggia furent jetées au creuset des formes, avec tous les mouvements des bêtes, et les lignes des plantes et des pierres, et les rais de la lumière, et les ondulations des vapeurs terrestres et des vagues de la mer (Schwob, 2004 : 105).

Pourtant, il existe deux descriptions, l'une d'un tableau imaginaire et l'autre d'une peinture réelle, qui échappent à ce modèle de formulation. La première est la description du tableau qu'Uccello consacre au cadavre de Selvaggia et la deuxième, celle de l'image de saint Thomas incrédule touchant la plaie du Christ. Dans le premier cas, il s'agit de capter les effets produits par le corps immobile de l'épouse décédée du peintre. Donc la description donnée en se limitant à ce corps acquiert un caractère univoque. Dans le deuxième cas, la description est nettement incluse dans le seul fait de citer le nom du tableau qui évoque un moment mythique de l'histoire du christianisme.

Conclusion

La biographie imaginaire est un lieu idéal pour représenter la vie et l'œuvre d'un peintre tout en accédant à des points de vue nouveaux et passionnants par rapport à ceux devenus clichés de la Vie ou de la biographie conventionnelle de peintre. En effet, l'attrait de cette forme d'écriture réside avant tout dans son fort aspect littéraire qui permet à l'écrivain de traiter la matière brute d'une vie non comme une vérité solide, certaine et impeccable mais comme une œuvre de fiction. Par conséquent, la place du nouveau biographe n'est plus inférieure à celle du

sujet biographié. Au lieu d'être fidèle à la réalité attestée, il cherche à proposer une version entièrement personnelle de l'histoire de la vie d'un peintre. Ce but se réalise à l'aide de quelques formules exposées dans la « Préface » de Schwob aux *Vies imaginaires*, c'est-à-dire par la mise en relief de la singularité, de la bizarrerie et de l'individualité des sujets biographiés ; et tout cela sans aucun souci pour la véridicité du texte. L'étude d'un exemple tiré de l'ouvrage de Schwob nous a révélé la manière dont la vie d'un peintre pourrait servir de base d'une biographie imaginaire. En effet, « Paolo Uccello, peintre » représente la mise en œuvre de toutes les formules soulignées ci-dessus accompagnée d'un regard plutôt ludique sur les tableaux du peintre. Ainsi, non seulement la vie mais aussi l'œuvre d'un esprit créateur sont devenus sujets aux imaginations et aux réflexions du biographe.

Bibliographie

Bartuschat, J. 2002. « Les Vies d'artistes avant Vasari : sur les origines d'un genre ». *Chroniques italiennes*, Édition Web, n°1 (1/2002). Université Sorbonne Nouvelle, département d'études italiennes et roumaines. [En ligne] : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web1/BartuschatVasari2.pdf> [consulté le 01 juin 2021].

Fabre, B. 2010. *L'Art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*. Paris : Honoré Champion.

Nabavi, M.N. 2018. *L'artiste aux prises avec la société et l'histoire dans l'œuvre de Pierre Michon*. Thèse de doctorat, Université de Strasbourg. [En ligne] : <http://www.theses.fr/23443547X> [consulté le 01 juin 2021].

Schwob, M. *Vies imaginaires*. 2004. Paris : GF Flammarion, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand et Gérald Purnelle.

Vasari, G. 1983. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel. Paris : Berger-Levrault.

Viart, D., Vercier, B. 2005. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, Coll. « La Bibliothèque Bordas ».