





*De pictura*



LEON BATTISTA ALBERTI

*De pictura*

Traduit du latin et présenté par  
DANIELLE SONNIER



ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV<sup>e</sup>

2014

TITRE ORIGINAL

*De pictura*

Dessin en couverture : Albrecht Dürer, *Étude de nu*, 1495.  
© Éditions Allia, Paris, 2007, 2014.

BATTISTA, fils de Lorenzo di Benedetto Alberti naît à Gênes, le 18 février 1404. S’il est issu par son père d’une riche famille florentine, il est sans doute, comme son frère Carlo, l’enfant d’une servante, condition difficile à une époque où l’on ne plaisante pas avec la pureté de la lignée. Les Alberti, victimes des représailles de la faction aristocratique des Albizzi, ont été chassés de Florence. C’est néanmoins un exil luxueux que connaît Lorenzo à Gênes avant d’aller s’établir à Venise pour ses affaires. Battista reçoit une excellente éducation et apprend le latin à Padoue sous la direction d’un maître cicéronien de haute volée, Gasparino Barzizza. Dans la *Vita* qu’il a rédigée en 1440, il se décrit comme un “esprit multiforme” à qui “aucune discipline ne fut étrangère” – prouesses de gymnaste, maniement des armes, connaissance de la musique, de la peinture et de la sculpture. Alberti use volontiers de l’ironie, et cette jactance pourrait bien n’être qu’une parodie de récit des enfances héroïques ; elle n’en exprime pas moins un rêve de perfection.

Quand son père disparaît, Alberti découvre qu’il lui a refusé son héritage. Les parents qui devaient lui céder la part forfaitaire à laquelle il a tout de même droit, bientôt ruinés eux-mêmes, le laissent en proie à de graves difficultés financières. Il a entrepris des études de droit à Bologne mais ne ressemble pas à “l’eschollier licencié en loix” dépeint par Rabelais dans *Pantagruel*, qui “de science n’en avoit guère plus que sa portée, mais en récompense savait fort bien danser et jouer à la paulme”. En effet, la passion sans mesure qu’il éprouve pour l’étude et un travail excessif ont fini par menacer sa santé. Son appétit de connaissance le fait se tourner, après le droit, vers d’autres disciplines, les mathématiques, la physique, puis la poésie, le théâtre, toutes choses dans lesquelles il manifeste des dons exceptionnels.

En 1428, le bannissement des Alberti est partiellement levé, mais Leon Battista (il s’est doté d’un second prénom, du genre glorieux)

ne retournera à Florence qu'en 1431. Grâce à la puissance des Alberti, banquiers des papes avant les Médicis, et qui comptent parmi eux un cardinal, il reçoit les ordres mineurs, puis devient membre du collège des *abbreviatori* des lettres pontificales, c'est-à-dire secrétaire aux brefs à la curie romaine ; enfin il est fait prieur de San Martino in Gangalandi, à Signa, près de Florence. Sa subsistance est dès lors assurée, même si ses préoccupations religieuses paraissent au cours de sa vie très mesurées et que son œuvre, loin de la pensée chrétienne influencée par le néo-platonisme, s'annonce toute d'esprit laïc. C'est un homme sans foyer véritable qui va partager son temps entre la vie à Rome et de longs séjours à Florence, et suivre les errances et déplacements à Bologne, à Ferrare et à Sienne, de la cour nomade du pape Eugène IV, lui-même chassé de Rome entre 1434 et 1445.

Pendant une dizaine d'années, la production littéraire d'Alberti est fort riche et diverse dans ses formes comme dans ses sujets : dialogues, traités, fables, divertissements mathématiques, éloges paradoxaux, contes, aucun genre ne lui est étranger. Il faut saluer en particulier *Momus*, excellente allégorie politique, d'une belle liberté de ton et d'allure, qui mérite d'avoir une place insigne dans la littérature européenne. La rédaction d'une *Grammaticetta* de la langue toscane et l'organisation d'un concours de poésie en langue vernaculaire, le *Certame coronario*, qui connut un grand succès populaire mais fut dédaigné par des lettrés passésistes, témoignent du souci qu'il eut toute sa vie de diffuser le savoir intellectuel à l'intention d'un plus large public.

Il rédige un important traité inspiré de l'*Économique* de Xénophon, le *Della famiglia*, pertinente analyse de la vie sociale en Italie au milieu du Quattrocento. Dès 1435, il travaille à la première version (italienne) du *De pictura* et l'envoie à Brunelleschi. Initiative malencontreuse et qui a donné lieu à des commentaires souvent aventureux : il est évident que la mise à la disposition des lecteurs, en langue vulgaire, de techniques élaborées dans les *botteghe* d'artistes, par un jeune homme sans expérience et juridiquement

étranger à Florence, ne pouvait que déplaire aux artistes de la génération précédente ! Vers 1439-1441, il traduit ce traité en latin en lui apportant de nombreuses corrections : c'est le *De pictura* dont on va lire la traduction. De cette veine artistique relèvent aussi le *De statua*, et surtout l'imposante somme du *De re aedificatoria* (*De l'art d'édifier*) où il reprend et renouvelle le legs de l'architecte romain Vitruve. D'autre part, développant un véritable talent d'ingénieur *polytechnique*, tourné vers les solutions pratiques, il conçoit ou réalise diverses inventions, dont une sorte de chambre optique qui permet de voir des paysages, une machine hygrométrique, un dispositif pour mesurer les profondeurs marines...

Après 1454, il n'apparaît plus seulement comme un humaniste et un lettré, mais comme un architecte apprécié. Sigismond Malatesta, ce curieux "condottiere entouré de philologues", selon la formule de Jacob Burckardt, l'appelle à Rimini, où il fera de l'église gothique de San Francesco le premier monument classique, par l'ajout d'une *incamiciatura* à l'antique (un "chemisage", si l'on peut rendre le mot italien par un équivalent français qu'on emploie surtout dans le domaine de la mécanique et de la pâtisserie !). À Florence, Giovanni Rucellai requiert ses services pour la façade du palais et pour l'église Santa Maria Novella (voir fig. p. 72 et 75), et à Mantoue, Ludovico, marquis de Gonzague, lui confie les édifices religieux de Sant'Andrea et San Sebastiano pour lesquels il détourne et réemploie des formes antiques comme l'arc de triomphe ou les colonnades des grandes citernes romaines.

Il participe sans doute aux travaux pour l'aqueduc de la fontaine de Trevi, même s'il est sceptique devant la folie des grandeurs du nouveau pape Nicolas V qui souhaitait restaurer de nombreux monuments romains. À cette occasion, soucieux d'éviter les déformations des copies de dessins, fatales dans une époque antérieure à l'imprimerie, il compose la *Descriptio Urbis Romae* (*Description de la Ville de Rome*), manuel de fabrication d'une carte à partir de coordonnées. En 1468, Alberti recouvre la moitié de la

demeure florentine de son aïeul et institue héritier de ses biens un de ses cousins, consommant par là enfin sa réintégration à Florence et dans sa famille.

Au cours des années qui précèdent sa mort, il entretient avec Laurent le Magnifique des relations complexes tout en continuant à manifester son esprit d'indépendance ; il fait visiter aux ambassadeurs de Florence les ruines de Rome qu'il a assidûment étudiées. Il mène ainsi jusqu'au bout la tâche qu'il a eue à cœur toute son existence de *faire connaître* sa pensée avec une pédagogie toute personnelle, et de *se faire reconnaître* de ses contemporains. Il meurt à Rome le 20 avril 1472. Son tombeau a disparu après la destruction et la reconstruction de l'église Sant'Agostino. Ce dernier acte, si l'on peut dire, donne la touche finale appropriée à ce personnage étonnant et, en fin de compte, mystérieux.

DANIELLE SONNIER

À GIANFRANCESCO  
TRÈS ILLUSTRÉ PRINCE DE MANTOUE

Prince très illustre, j'ai ordonné que ce livre traitant de la Peinture soit remis en présent, parce que je sais que tu prends un souverain plaisir aux Arts Libéraux ; tout ce que j'ai apporté de lumière et de savoir à ces Arts, par disposition naturelle et par industrie, tu le comprendras grâce à ce livre, quand tu auras loisir de le lire. En effet, puisque tu tiens les rênes d'un État qui doit à ta valeur de jouir d'une paix si grande et d'une Constitution si bonne que tu ne manques pas de loisir à consacrer selon ton habitude aux Lettres, j'espère qu'en vertu de ta coutumière humanité, par quoi, plus encore que par la gloire des armes et la science des Lettres, tu domines tous les autres Princes, tu jugeras bon de ne pas dédaigner mon livre<sup>1</sup>. Car tu comprendras qu'il est ainsi fait que les matières ici traitées peuvent aisément donner du plaisir aux hommes d'étude, tant par un Art digne en soi de l'écoute des gens instruits, que par la nouveauté du sujet.

Mais c'est assez sur mon livre. Mes mœurs, tout mon savoir, ma vie entière, tu les pourras connaître, surtout si tu fais en sorte que je puisse vivre à tes côtés comme j'en ai le désir. Quand tu voudras bien compter ton très fidèle serviteur au nombre de tes familiers, et non plus me tenir au dernier rang de ta recommandation, alors seulement je pourrai penser que mon ouvrage ne t'a pas déplu<sup>2</sup>.

1. Gianfrancesco Gonzaga, marquis de Mantoue, auquel succédera en 1444 son fils Ludovico. L'intérêt d'Alberti pour la dynastie des princes de Mantoue, attesté par le choix du dédicataire du *De pictura*, est confirmé par les rapports qu'il va entretenir avec Ludovico, favorable aux nouveautés culturelles florentines

et qui engagera Andrea Mantegna comme peintre de cour en 1458. La cité de Mantoue paraît peut-être à Alberti, en dépit de ses idéaux républicains, un modèle de *signoria civile*, appuyée sur un *governo comunale*, comme le suggère Arturo Calzona, dans son article des *Actes du Colloque International L. B. Alberti* (Paris,

1995), "Cavriana, L. B. Alberti et Ludovico II Gonzaga".

2. Le ton de cette épître dédicatoire a été jugé par Mancini, auteur d'une biographie d'Alberti, "*molto cortigiano e poco modesta*", très courtisan et peu modeste. Les traducteurs ont souvent cru devoir adoucir le ton d'injonction du *jussi* (j'ai ordonné).



ABRAHAM BOSSE (1604-1676),  
GRAVURE ILLUSTRANT LES TRAVAUX SUR LA PERSPECTIVE DE DESARGUES

LIVRE I  
RUDIMENTS

1. Pour rédiger ces courtes réflexions sur la peinture, nous prendrons d’abord aux mathématiciens les moyens appropriés au sujet afin de rendre notre discours plus clair<sup>3</sup>. Puis, après avoir indiqué ces moyens, autant que le permettront les facultés de notre esprit, nous expliquerons la peinture d’après les principes mêmes de la Nature. Mais je requiers d’emblée que l’on se souvienne en lisant cet exposé que je traite de cette question en peintre et non en mathématicien. Les mathématiciens en effet, faisant abstraction de la matière, mesurent par leur seul intellect les espèces et les formes des choses ; de notre côté, nous aurons recours en écrivant à une *Minerve plus simple*<sup>4</sup>, comme on dit, puisque nous souhaitons que l’objet soit véritablement mis sous les yeux. Et nous nous estimerons satisfaits si, sur un sujet fort ardu dont personne d’autre, que je sache, n’a jamais rien écrit, les lecteurs nous entendent assez bien. Je prie donc que l’on considère notre ouvrage non comme celui d’un pur mathématicien, mais tout simplement comme celui d’un peintre.

2. Pour commencer, il faut savoir que le *point*<sup>5</sup> est, pour ainsi dire, le signe le plus indivisible qui soit – je nomme ici *signe* ce qui se

3. Il s’agit des *Éléments* d’Euclide – les *Stoicheia* ou “alignements” – rédigés vers 300 avant notre ère, probablement enseignés par Vittorino de Feltre, humaniste mathématicien, et bibliothécaire de Gianfrancesco Gonzaga, dans la Casa Giocosa, l’école qu’il dirigea à Mantoue. Alberti a étudié les mathématiques à Bologne et été ami du mathématicien Toscanelli. La science mathématique grecque avait circulé par divers vecteurs, comme Boèce, retravaillant le legs de Nicomaque

et d’Aristote dans les *Institutiones arithmeticae*, mais surtout par la science arabe : le traité d’Alhazen (c. 965-1038) eut un grand retentissement en Europe et la traduction latine d’Euclide fut faite non à partir du grec mais à partir de la version arabe au XII<sup>e</sup> siècle par Adelard de Bath ; Robert Grosseteste, évêque de Lincoln (*De Iride*), Roger Bacon, Vitellion (*Perspectiva*), John Peckham (*Perspectiva communis*) ont traité des questions de perspective en reprenant les doctrines

islamiques, comme le rappellent Baltrusaitis, dans ses *Anamorphoses* et Manlio Brusatin dans son *Histoire de la ligne*.

4. *Pinguiore Minerva* : le dictionnaire étymologique d’Ernout traduit *pinguis Minerva*, formule cicéronienne, par “lent, lourd, stupide” comme si, de même que Platon distingue une Aphrodite céleste et une Aphrodite populaire, il y avait deux types d’intelligence, l’une plus rapide et subtile, l’autre besogneuse, terre-à-terre, nécessitant le recours à l’exemple. Il est possible qu’Alberti opère ici, en adoptant une rédaction nourrie d’exemples, un glissement de sens jusqu’à “Minerve plus charnue, plus concrète”.

5. Cf. la définition de Boèce (*op. cit.*) : *Punctum principium lineae est atque intervalli ; ipsum vero nec intervallum nec linea* (le point est le principe de la ligne et de l’intervalle ; mais il n’est ni une ligne ni un intervalle).



MÉDAILLE DE MATTEO  
DE PASTI : L'EMBLÈME  
ET LA DEVISE  
QUID TUM ( QUOI ALORS ? )

6. C'est en effet le postulat de base. On le retrouve, presque inchangé, sous la plume de Nicolas Poussin dans une lettre de 1665 à Monsieur de Chambray, comme premier principe : PRINCIPES que tout homme capable de raison peut apprendre : Il ne se donne point de visible sans lumière. Il ne se donne point de visible sans forme. Il ne se donne point de visible sans couleur. Il ne se donne point de visible sans distance. Il ne se donne point de visible sans instrument.

situé sur une surface de manière à pouvoir être perçu par l'œil. Personne ne soutiendra que ce qui échappe au regard est du ressort du peintre, car le peintre ne travaille à imiter que ce qui se voit sous la lumière<sup>6</sup>. Les points, toutefois, s'ils sont continuellement reliés dans l'ordre, développent une *ligne* : la ligne sera donc pour nous le signe dont la longueur est divisible, mais dont l'épaisseur est trop fine pour pouvoir être à nouveau fendue. On parle de *ligne droite* ou de *ligne courbe* : la ligne droite est le signe qui s'étend en longueur d'un point à un autre sans détours ; la ligne courbe est celle qui s'infléchit d'un point à un autre, non selon un mouvement rectiligne mais en formant un arc. Si un

grand nombre de lignes sont rassemblées comme les fils dans une toile, elles déploieront une *surface*, car la surface est la partie supérieure d'un corps qui peut être connue par sa longueur et sa largeur ainsi que par ses qualités propres, mais non par sa hauteur. Parmi ces qualités, les unes sont si bien incluses dans la surface qu'elles ne peuvent en être séparées ou distinguées, à moins que la surface ne soit altérée ; mais d'autres sont telles que, l'aspect de la surface restant le même, elles se présentent pourtant au regard de manière à faire croire, fût-ce à des observateurs attentifs, que la surface est altérée. Or les qualités constantes des surfaces sont au nombre de deux : la première est connue par le circuit qui clôt la surface – ce circuit, certains le nomment *horizon* ; si vous le permettez, nous lui donnerons le nom latin de *ora* ou si l'on veut, de *fimbria*<sup>7</sup>. Ce *bord* se trouvera clos par une ligne unique ou par plusieurs, une seule si elle est circulaire, plusieurs si l'une est courbe

et l'autre droite ; d'autres sont clos par plusieurs lignes droites et plusieurs lignes courbes. La ligne circulaire est le *bord* qui entoure le cercle entier. Le cercle est la forme de surface qu'une ligne enferme comme une couronne, et s'il y a un point au milieu, tous les rayons partant de ce point vers la couronne sont égaux entre eux en longueur. Ce point sis au milieu est dit *centre du cercle*. Aussi la ligne droite qui coupe par deux fois la couronne du cercle et passe par le centre est-elle appelée chez les mathématiciens *diamètre du cercle*. Nommons-la *ligne de centre*. Tenons enfin pour une proposition prouvée par les mathématiciens qu'aucune ligne tracée depuis la couronne du cercle ne définit des angles égaux<sup>8</sup>, à l'exception de celle qui passe par le centre.

3. Mais revenons aux surfaces. D'après les éléments que j'ai recensés, on peut aisément comprendre comment, si le dessin du bord est modifié, la surface perd et sa figure et son appellation anciennes : celle qui était dite *triangulaire* reçoit le cas échéant le nom de *quadrangulaire*, ou de *polygonale*. On dira que ce bord (ou lisière) est modifié si les lignes deviennent, de quelque façon, plus nombreuses, plus longues ou plus courtes, et les angles, plus nombreux, plus obtus ou plus aigus.

Il y a lieu ici de donner des indications sur les angles : un *angle* est l'extrémité d'une surface constituée par deux lignes se coupant l'une l'autre. Il y a trois sortes d'angles : le droit, l'obtus, l'aigu. L'angle droit est un des quatre angles formés par deux lignes droites se coupant entre elles de sorte qu'il est égal à chacun des trois angles restants. Partant, l'on dit que tous les angles droits sont égaux entre eux. L'angle obtus est celui qui est plus grand que l'angle droit, l'angle aigu, celui qui est plus petit que l'angle droit.

4. Revenons une nouvelle fois aux surfaces. Nous avons enseigné comment la présence d'un contour constitue une première qualité inhérente à la surface. Il s'agit maintenant de nommer la seconde qualité des surfaces qui consiste, si je peux parler ainsi, à être *comme*

7. *Ora* : le bord, la rive. *Fimbria* : la frange d'un vêtement, sa lisière. Voir l'article d'Isabelle Bouvrande dans *Albertiana* sur l'atopie dans le *De pictura*, ce lieu improbable du contour des objets en peinture. Plus que d'un contour net, il s'agit d'une région intermédiaire (on songe aux conséquences sur l'application des couleurs dans cette zone qui participe et de l'objet peint et du champ sur lequel il se découpe). Mais la parenté linguistique de *fimbria* avec *fibra* (fibre), *filum* (fil) et *findere* (fendre) montre bien le dilemme originel entre notion de coupure et notion de bordure. Dans le livre xxxv de l'*Histoire naturelle* de Pline, source importante d'Alberti, la notion de bord était simplement rendue par *linea extrema*.

8. Alberti parle ici du diamètre qui forme avec la tangente au cercle au point où il coupe le cercle quatre angles égaux, c'est-à-dire "droits".