

LEON BATTISTA ALBERTI

De pictura

Traduit du latin et présenté par
DANIELLE SONNIER



ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e
2019

TITRE ORIGINAL

De pictura

VIE DE LEON BATTISTA ALBERTI

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 licentié 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)

En couverture: Raphaël, *L'École d'Athènes*, 1508-1511. Fresque (détail). Rome, palais du Vatican, Chambre de la Signature.
© Éditions Allia, Paris, 2007, 2019.

VIE DE LEON BATTISTA ALBERTI



7

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. 73), 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 te 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 livre¹. 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 déplu².

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 clair³. 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*⁴, comme on dit, puisque nous souhaitons que l'objet soit véritablement mis sous les yeux. Et nous nous estimerons satisfait 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*⁵ est, pour ainsi dire, le signe le plus indivisible qui soit – je nomme ici *signe* ce qui se

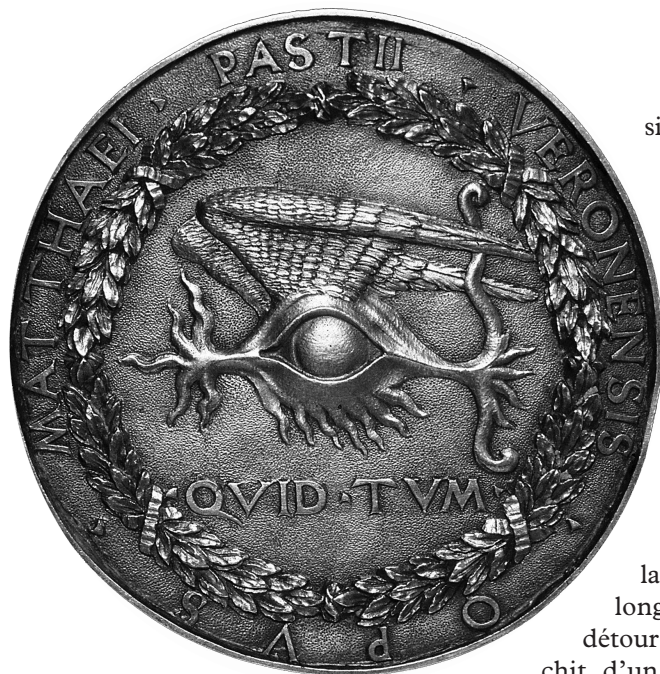
3. Il s'agit des *Éléments* d'Euclide – les *Stoicheia* ou “alignements” – rédigés vers 300 avant notre ère, probablement enseignés par Vittorino de Feltre, humaniste mathématicien, et bibliothécaire de Gianfrancesco Gonzaga, dans la Casa Giocosa, l'école qu'il dirigea à Mantoue. Alberti a étudié les 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^e 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 (ALORS QUOI ?).

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.

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*⁷. Ce *bord* se trouvera clos par une ligne unique ou par plusieurs, une seule si elle est circulaire, plusieurs si l'une est courbe

située sur une surface de manière à pouvoir être perçue 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 lumière⁶. 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

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 égaux⁸, 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".

9. Les “spectateurs” : nous avons renoncé à écrire comme le fait Nicolas Poussin dans ses *Lettres* “les regardants”, qui correspondrait mieux à *spectantes*.

10. Au lieu de rendre *minister* par *auxiliaire*, nous avons gardé ce latinisme qui fleurira longtemps dans la rhétorique et la poésie.

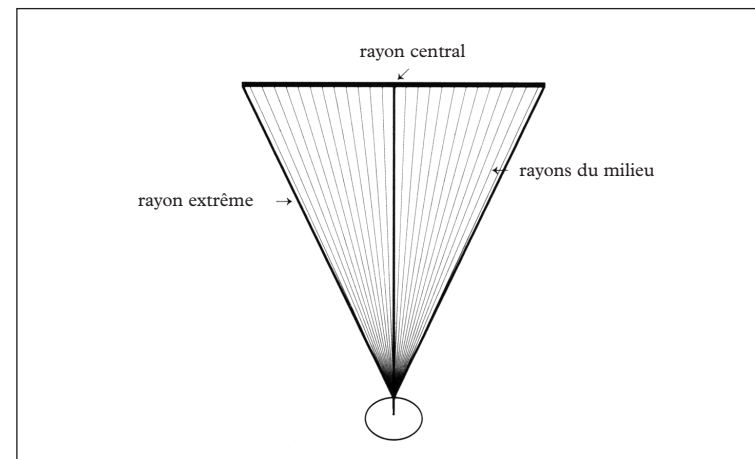
11. Il ne faut pas confondre “rayons visuels” et “rayons lumineux”. Les Grecs, s’ils ont forgé “un instrument intellectuel irremplaçable pour développer un premier traitement mathématique de la vision”, pour reprendre les termes de l’analyse de Gérard Simon dans *L’Être et l’apparence dans l’optique de l’Antiquité*, n’avaient pas de théorie spécifique de la lumière : ainsi le mot *opsis* désignait-il indifféremment “l’aspect de ce qu’on voit, le fait de voir, l’organe de la vision” sans distinction entre passif et actif.

12. Lucrèce, *De Natura Rerum*, IV.v. 34 sqq., sur les simulacres : “Il existe ce que nous appelons des simulacres, qui comme des membranes arrachées au corps des choses volent de ci de là dans les airs.” Dans ce passage bien connu, Lucrèce décrit longuement et admirablement le mouvement des images qui, emportées dans les airs, viennent frapper l’œil ; la

une *peau étirée en tous sens sur le dos de la surface*. Il existe trois genres de surfaces : ce sont les surfaces uniforme et plane, arrondie et sphérique, creuse et concave. En quatrième lieu il faut adjoindre les surfaces qui sont composées de deux surfaces différentes (voyez plus loin). Pour l’instant, nous traitons des premières. La surface *plane* est celle qu’en toutes ses parties, une règle droite superposée touche également de façon continue : c’est le cas d’une eau dormante que rien ne trouble. La surface *sphérique* affecte la forme du dos d’une sphère. On définit la sphère comme un corps rond qui peut tourner sur lui-même dans toutes les directions, et au milieu duquel se trouve un point dont sont équidistantes toutes les parties supérieures de ce corps. La surface *concave* est celle qui tapisse, si j’ose dire, la toute dernière peau de la sphère, comme fait la membrane à l’intérieur des œufs. La surface *mixte* est celle qui affecte une forme plane dans un secteur, concave ou sphérique dans un autre, telles les surfaces internes des conduits et les surfaces externes des colonnes.

5. Voilà pourquoi les qualités inhérentes au tour d’un objet et à son dos ont fait attribuer aux surfaces les épithètes que nous avons dites. Cependant il existe deux qualités qui n’offrent pas toujours le même aspect, sans que la surface soit altérée, puisqu’elles paraissent varier aux yeux des spectateurs avec les changements de lieu et de lumières⁹. Il nous faut parler d’abord du lieu, puis des lumières.

Observons avec soin de quelle façon, quand on change de lieu, les qualités inhérentes à la surface paraissent elles-mêmes changées. Le fait tient sans doute à la puissance oculaire ; car si l’on change de place, les surfaces se révèlent nécessairement plus grandes (ou plus petites), dotées d’un bord différent de celui qu’elles avaient auparavant, ou bien d’une couleur faussée : toutes choses que nous mesurons du regard. Examinons-en la raison en nous fondant sur l’opinion des philosophes qui affirment que les surfaces se mesurent grâce aux *rayons*, et que ces rayons sont autant de *ministres*¹⁰ de la *vue* que l’on nomme *rayons visuels*¹¹, attendu que c’est par leur entremise que sur notre sens de la vue viennent s’imprimer les



LA PYRAMIDE VISUELLE.

*simulacres*¹² des choses. Ces mêmes rayons, en effet, tendus entre l’œil et la surface vue, convergeant très vite par leur force propre et quelque merveilleuse subtilité, traversent l’air et les corps pareillement fluides et transparents, jusqu’à ce qu’ils rencontrent un objet compact ou opaque, où frappant de leur flèche ils se viennent ficher sur-le-champ. Il est vrai que les Anciens tinrent de longues controverses sur la question de savoir si les rayons susdits partent de l’œil, ou bien émanent de la surface de l’objet¹³... Négligeons cette dispute fort délicate et pour nous peu profitable. Il conviendrait plutôt de se représenter les rayons tel un faisceau de fils tendus, d’une extrême ténuité à un bout (comme si on les serrait très fort pour former une gerbe), rassemblés à l’intérieur de l’œil où se loge le sens de la vue. En ce lieu ils se trouvent exactement tel un fût de rayons d’où, sortant comme des branches toutes droites, les rayons libérés s’en vont inonder la surface adverse. Mais entre ces rayons il y a une différence dont il faut expressément tenir compte ; ils diffèrent en effet et par la force et par l’office. Certains qui touchent

théorie d’Épicure attribuée évidemment le principe dynamique au simulacre, et le principe passif à l’œil. Aristote, lui, dans le traité *De la génération des animaux*, professe que “La stimulation visuelle sort de l’œil et va directement aux choses vues”. On peut lire dans *l’Apologie* (XIV) d’Apulée, une séquence analogue de thèses philosophiques sur la vision.

13. Aristote, dans le petit traité *Du sens et des sensibles* (II, 438 a 5.) critique les thèses d’Empédocle en ces termes : “Car si l’œil était de feu, comme le dit Empédocle et comme il est écrit dans le *Timée*, et si la vue était produite par une lumière qui en sortirait, comme en provenance d’une lampe, pourquoi la vue ne s’exercerait-elle pas aussi dans l’obscurité ?” Dans le *Timée*, Platon écrivait : “Ainsi lorsque la lumière du jour enveloppe le flux visuel, le semblable rencontre le semblable, se fond en lui complètement et il se forme une seule substance unifiée droit devant les yeux, dans la direction où le feu jailli de l’intérieur fait pression sur ce qu’il heurte à l’extérieur (...) et cela produit cette sensation par laquelle nous disons voir”. On sait que l’emblème d’Alberti représente un œil ailé environné de rayons non rectilignes, ressemblant plutôt à des flammes irrégulières qui s’en échappent.

le bord des surfaces mesurent les quantités globales de la surface, et nous les nommerons *rayons extrêmes*, parce qu'ils s'en vont frôler en volant dans les airs les parties extrêmes de la surface. D'autres, qu'ils soient reçus par le *dos* entier de la surface – ou en émanent – font aussi leur office à l'intérieur de cette pyramide dont nous parlerons bientôt en temps et lieu, car ils sont imbus des mêmes couleurs et lumières que renvoie la surface : appelons ceux-là *rayons du milieu*. Parmi les rayons du milieu, il y en a aussi un qui, par similitude avec la ligne centrale dont nous avons parlé plus haut, est dit *rayon central*, parce qu'il se pose sur la surface en rendant égaux les angles qu'il départage. Ainsi il existe trois espèces de rayons : les rayons extrêmes, les rayons du milieu, et les rayons de centre.

6. Cherchons donc en quoi chaque espèce de rayons participe à l'opération de la vue. Il faudra parler d'abord des rayons extrêmes, puis des rayons du milieu, enfin du rayon de centre. C'est par les rayons extrêmes que les quantités sont mesurées ; en effet la quantité¹⁴ est l'espace, joignant à travers la surface deux points écartés situés sur le bord des objets, que l'œil mesure grâce aux rayons extrêmes, comme le feraient les branches d'un compas ; et il y a dans la surface autant de quantités qu'il y a sur le bord de points séparés qui se répondent ; car quand nous prenons connaissance par le regard de l'élévation (entre haut et bas), de la largeur (entre droite et gauche), de la profondeur (entre proche et lointain), ou encore de toutes les autres dimensions, nous ne recourons qu'à ces rayons extrêmes. Voilà pourquoi l'on a coutume de dire que la vision se fait par le biais d'un triangle dont la base est la quantité vue, et dont les côtés sont les rayons qui, partant des points de la quantité, courent vers l'œil. Il est bien établi que l'on ne peut voir aucune quantité en dehors de ce triangle. Donc les côtés du triangle visuel se découvrent aisément. Dans ce triangle-là, deux angles occupent, tout au bout, les points extrêmes de la quantité cités plus haut ; le troisième angle est celui qui, opposé à la base, est situé à l'intérieur de l'œil.

14. Boèce (*op. cit.*) a proposé cette liste des propriétés des corps : *Qualitates, quantitates, formae, magnitudines, parvitates, aequitates, habitudines, actus, dispositiones, loca, tempora, et quidquid adunatum corporibus est* (soit : qualités, quantités, formes, grandeurs, petitesse, égalités, habitudes, actions, dispositions, lieux, temps, et tout ce qui est étroitement lié aux corps).

Ce n'est pas le lieu de disputer si la vision repose à la jointure du nerf intérieur, ainsi qu'on le dit, ou si les images se forment à la surface de l'œil comme sur un miroir animé¹⁵. Nous n'avons pas non plus à recenser tous les rôles qu'assume l'œil dans la vision. Contentons-nous dans ces notes d'exposer succinctement ce qu'exige notre sujet. Ainsi, de ce que l'angle visuel est situé dans l'œil se déduit la règle suivante : plus l'angle qui part de l'œil est aigu, plus la quantité paraît petite ; d'où l'on déduit parfaitement pourquoi, si la distance est grande, la quantité semble diminuer jusqu'à n'être plus qu'un point. Quoi qu'il en soit, il arrive cependant, pour certaines surfaces, que, plus l'œil de l'observateur se rapproche, plus il voit une petite partie de la surface, et que, plus il s'en écarte, plus il voit une grande partie de ladite surface : on sait qu'il en va ainsi pour la surface sphérique. C'est donc en fonction de la distance que les quantités paraissent au regard tantôt petites, tantôt grandes. Qui tiendra honnêtement compte de ces faits ne mettra pas en doute que des rayons du milieu puissent devenir rayons extrêmes et que des rayons extrêmes puissent devenir rayons du milieu, lorsque la distance change ; et il comprendra bien la chose suivante : dès lors que les rayons du milieu sont devenus rayons extrêmes, la quantité paraît plus petite ; au rebours, dès lors que les rayons extrêmes ont leur point d'application au cœur de l'objet et loin du bord, la quantité paraît plus grande¹⁶.

7. Voici un précepte que j'aime à rappeler à mon entourage : plus la vue requiert de rayons, plus on estime grande la quantité perçue ; moins ils sont nombreux, plus on l'estime petite – d'ailleurs ces rayons extrêmes, qui tiennent *entre leurs dents* les bords de l'objet, enferment la surface entière, comme ferait une mâchoire – D'où la formule remarquable : *la vision naît d'une pyramide de rayons*. Il faut donc dire ce qu'est une pyramide et de quelle façon elle est construite par les rayons. Décrivons-la avec le secours de notre *Minerve de chair*. Une pyramide est la figure d'un corps oblong dont toutes les lignes droites partant de la base en direction du

15. Alberti oppose ici une nouvelle fois aux controverses parfois peu fructueuses des philosophes, les pouvoirs de l'œil du peintre. Dans le conte *Momus ou le Prince*, traduit par Claude Laurens (Belles Lettres), Alberti fait dire à Charon, le passeur des Enfers : "Lui (le peintre), en considérant simplement les lignes *en voit davantage à lui seul* que vous autres philosophes, occupés à mesurer et à étudier le ciel".

16. Voici les postulats initiaux de l'*Optique* d'Euclide : Posons que : 1. Les lignes droites issues de l'œil franchissent des distances d'une grande longueur ; 2. la figure circonscrite par les rayons visuels est un cône qui a son sommet dans l'œil et sa base aux limites de ce qui est vu ; 3. on voit ce sur quoi tombent les rayons visuels, on ne voit pas ce sur quoi ils ne tombent pas ; 4. ce qu'on voit sous un angle plus grand paraît plus grand ; sous un angle plus petit, plus petit ; sous un angle égal, égal ; 5. ce qu'on voit sous des rayons plus hauts apparaît plus haut, et sous des rayons plus bas, plus bas ; 6. et, de même, ce qu'on voit sous des rayons plus à droite, plus à droite, et sous des rayons plus à gauche, plus à gauche ; 7. et ce qu'on voit sous des angles plus nombreux apparaît plus net.