

L. B. ALBERTI OU LE DOUBLE DISCOURS D'UN HUMANISTE SUR L'ART

Écrivain, poète, architecte, auteur de traités sur le droit, la famille, l'architecture, la sculpture, L.B. Alberti est l'auteur d'une œuvre d'une diversité immense. Durant ses années de formation, Alberti a côtoyé des humanistes aussi célèbres que Flavio Biondo, Francesco Barbaro, Francesco Filelfo, Antonio Panormita... Peut-être étudia-t-il le droit civil et le droit canon à Bologne entre 1415 et 1420¹. Il séjourna à Rome de 1428 à 1432 où il se rapprocha des humanistes employés à la curie d'Eugène IV et suivit le pontife dans son exil à Florence à partir de 1434².

Alberti découvre à Florence une floraison de talents qui méritaient une renommée égale à ceux de l'Antiquité : Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, ceux-là même qui ouvrent la deuxième période dans les *Vite* de Vasari. La coupole élevée par Brunelleschi, « assez large pour couvrir tous les peuples toscans », est le symbole de cette science inventée sans maître et sans aucun exemple. Alberti en retire le sentiment d'une bipolarité de l'histoire des arts partagée entre l'Antiquité exemplaire et le monde contemporain, cette Florence de 1435 où reparait la force créatrice grâce à la valeur de ses artistes. Pour Alberti, ce renouveau de la création, dont il constate les fruits à Florence, ne peut être garanti que par un retour aux sources directes de l'Antiquité Romaine.

Le *De Pictura*, plus que tout autre écrit sur l'art, vise à légitimer l'inscription de la peinture dans le registre des arts libéraux³ : le peintre ne sera plus artisan mais artiste. Signe d'un statut en plein devenir (il faudra attendre le milieu du XVI^e siècle pour que naisse la première académie de peinture), l'« art » de l'homme de l'art renvoie beaucoup moins à un champ esthétique autonome qu'à une production, une poïétique. Alberti invite le peintre à être aussi un lettré. Ce n'est donc pas la peinture qui permettra au peintre de s'élever intellectuellement et socialement, mais la pratique libérale de la peinture : le *De pictura* se veut, dans une perspective totalement novatrice, aussi un instrument de distinction entre le peintre-artisan et le peintre-artiste.

Si le *De pictura* est à part, c'est qu'il se fonde sur un contact personnel avec la peinture de la part d'un praticien formé dans le cadre des savoirs humanistes. Doté d'une solide formation humaniste, Alberti est aussi un peintre. Une question se pose : une certaine expérience pratique du dessin et de la peinture devait-elle faire partie d'une culture humaniste ? Aristote prônait l'enseignement du dessin pour que l'élève s'habitue à contempler la beauté des corps. Pier Paolo Vergerio⁴ dès 1404, formule une autorisation de

¹ Cf. L.B. Alberti, *L'Art d'édifier*, texte traduit, présenté et annoté par P. Caye et F. Choay, Paris, 2004.

² *DBI*, I, 702-713.

³ Leon Battista Alberti, *La Peinture*, édition, traduction et commentaire de T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Seuil, 2004, p. 18.

⁴ Pier Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalis studiis*, 1402-3.

principe pour les humanistes qui auraient souhaité pratiquer le dessin, voire, le faire enseigner dans une école. Or, pour un humaniste, tout art pouvait, par définition, être enseigné par des préceptes. Chez Alberti lui-même, au livre II du *De pictura*, est évoquée la question de la formation des âmes bien nées à la peinture :

[...] On exposait dans les théâtres, parmi les premières prises de guerre rapportées des provinces, des tableaux et des statues. Les choses en arrivèrent au point où Paul-Emile et de nombreux autres citoyens romains firent apprendre à leurs enfants la peinture parmi les disciplines libérales du vivre bien et heureux. Excellente coutume que les Grecs observaient avec tant de soin que les jeunes gens bien nés ayant reçu une éducation libérale n'étaient pas seulement instruits en grammaire, en géométrie et en musique, mais aussi dans l'art de peindre⁵.

Si le livre I constitue le texte le plus précoce sur la perspective picturale (optique et géométrie), il fournit également des bases mathématiques et géométriques. Le livre II traite pour la première fois de la composition picturale en exposant les trois parties de l'art de peindre. Le livre III présente la première étude poussée des rapports entre le peintre et les autres artistes, notamment les écrivains ; il apporte divers éclaircissements sur l'éthique de celui que nous appellerions l'artiste, sur la valeur morale de la peinture et sur son rapport avec le système des savoirs. Dire que chez Alberti, la peinture est un art libéral, c'est dire qu'il s'agit d'une science dont la connaissance est digne des hommes bien nés. Les destinataires du livre doivent donc savoir lire le latin humaniste, avoir également une certaine maîtrise de la géométrie d'Euclide ; le traité est enfin destiné à des lecteurs qui dessinent ou peignent, au moins potentiellement, car il est rédigé, pour la plupart des opérations qu'il décrit, comme s'il s'adressait à leur réalisateur. Peut-être ce lecteur n'est-il qu'une figure idéale, un *hapax*, qui se confondrait avec la figure de l'auteur lui-même. Il existait toutefois un groupe maîtrisant les compétences présumées par le *De Pictura* : c'était les élèves de Vittorino da Feltre à la *casa giocosa* de Mantoue ; d'ailleurs, il faut noter qu'Alberti a dédié son ouvrage au marquis de Mantoue, Gianfrancesco Gonzaga qui avait comme bibliothécaire V. da Feltre. Bien que cela puisse paraître anecdotique, au revers de la médaille que Pisanello a faite à l'effigie de Vittorino figure : *MATHEMATICUS ET OMNIS HUMANITATIS PATER*. Vittorino avait privilégié un enseignement ludique des mathématiques, enseignait la géométrie en la rattachant à l'art du dessin. Il semble bien qu'ait été organisée une sorte d'instruction professionnelle en dessin : parmi les enseignants de la *casa giocosa*, entre autres spécialistes comme les grammairiens ou les maîtres de danse figuraient les *pictores*. L'école de Vittorino a tout l'air de constituer le milieu le plus apte à tirer parti du livre d'Alberti.

On voit qu'Alberti a inventé une nouvelle manière de discourir sur la peinture, empirique et théorique à la fois. Mais refonder l'art de la peinture n'allait pas sans l'instauration d'un nouveau langage : la nécessité de modifier, du point de vue linguistique, c'est-à-dire, de l'intérieur, substantiellement, les données des sources antiques et médiévales s'imposait donc à lui.

⁵ II, 28, p. 111.

VT RHETORICA PICTURA⁶

Quand Alberti divise son texte en trois livres, *Rudimenta*, *Pictura* et *Pictor*, il reprend exactement la partition générale du grand traité de rhétorique de Quintilien, qui s'organise elle aussi en trois grandes parties :

- les rudiments,
- les 5 parties de l'*Ars oratoria* qui commence, comme pour le *De pictura*, par le récit des origines de l'art,
- l'orateur.

Mais si l'on considère l'objectif et la signification de la nouvelle peinture envisagés par Alberti, ils sont comparables à l'objectif et à la signification de la rhétorique envisagés par Cicéron dans ses nombreux ouvrages sur le sujet. Dans la peinture selon Alberti comme dans la rhétorique selon Cicéron, le but est de plaire, d'émouvoir, de convaincre. Cicéron propose au jeune orateur une méthode pour disposer la matière de son discours et pour le présenter de la manière la plus séduisante et efficace possible. Nombre de ses recommandations peuvent être transposées dans les recommandations d'Alberti au peintre.

Le témoignage le plus net de la relation entre rhétorique et peinture au XV^e siècle à Florence est l'appréciation d'Aeneas Sylvius Piccolomini, dans une lettre de 1452 :

Amant enim se artes hae (eloquentia et pictura) ad inuicem. Ingenium pictura expetit, ingenium eloquentia cupit non uulgare, sed altum et summum. Mirabile dictu est, dum uiguit eloquentia, uiguit pictura, sicut Demosthenis et Ciceronis tempora docent. Postquam cecidit facundia iacuit et pictura. Cum illa renixit, haec quoque caput extulit. Videmus picturas ducentorum annorum nulla prorsus arte politas. Scripta illius aetatis rudia sunt, inepta, incompta. Post Petrarckam emergerunt litterae ; post Jotum surrexere pictorum manus ; utramque ad summam iam uidemus artem peruenisse.

Ces deux arts ont en effet des affinités. Le génie de la peinture tout comme celui de l'éloquence exigent, à l'opposé du vulgaire, de la noblesse et du sublime. Il est extraordinaire de remarquer qu'alors que l'éloquence était florissante, la peinture l'était également, comme le prouvent l'époque de Démosthène et de Cicéron. Quand l'éloquence s'est effondrée, la peinture a sombré. Lorsqu'elle s'est réveillée, la peinture aussi a émergé. Nous constatons que durant deux cents ans la peinture a été exécutée sans aucun art. Or, les écrits de cette époque sont bruts, ineptes, sans élégance. Après Pétrarque, les lettres ont émergé. Après Giotto, la main des peintres s'est affermie ; nous les voyons aujourd'hui l'une et l'autre parvenues à un niveau artistique très élevé⁷.

Aux yeux d'un humaniste comme Eneas Silvius, Pétrarque et Giotto se sont élevés au-dessus de la rudesse de leur époque en retrouvant des traditions qui ont leurs racines dans

⁶ J. R. Spencer, « *Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento theory of Painting* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, p. 26-44.

⁷ *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, éd. R. Wolkan, Vienna, 1918, II, 100.

l'ancienne Rome. L'étude de la rhétorique est très en vogue à l'époque : elle occupe en effet une place importante à la fois dans le *trivium* et dans la société où les grands orateurs jouissent d'une renommée très importante. Rien d'étonnant dans ce contexte à ce qu'un humaniste comme Alberti, étant donnée sa formation, pour donner forme et signification à un traité sur les nouvelles formes de la peinture, recoure à ses catégories. L'initiation d'Alberti à la rhétorique est antérieure à sa découverte de la peinture. Alberti a commencé ses études à Padoue sous la conduite du célèbre humaniste Gasparino Barzizza qui était un fin connaisseur de Cicéron. Par ailleurs, la redécouverte des écrits rhétoriques de Cicéron et l'*Institution oratoire* de Quintilien réapparaissent alors qu'Alberti étudie à la faculté de Bologne qui, bien qu'étant une faculté de droit conservatrice à l'époque, n'a pu ignorer les redécouvertes majeures. Les œuvres de Cicéron retrouvées dans la cathédrale de Lodi en 1421 furent confiées à Barzizza pour copie. Nous savons par ailleurs qu'elles figuraient en bonne place dans la bibliothèque d'Alberti. On comprend mieux pourquoi Alberti, au contact de la rhétorique cicéronienne depuis plus de dix ans lorsqu'il rédige la version italienne du *De pictura*, donne à son traité la forme d'un discours de Cicéron. A tout moment, Alberti semble en effet s'adresser à un public venu l'écouter. Pourtant, le seul orateur cité nommément est Quintilien, convoqué au début du livre II pour expliquer l'origine de la peinture :

Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris. Nam rursus quid erat futurum si nemo plus effecisset eo quem sequebatur? Nihil in poetis supra Livium Andronicum, nihil in historiis supra pontificum annales haberemus; ratibus adhuc navigaremus, non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae quam corpora in sole fecissent circumsciberet.

Que serait-il advenu en revanche si personne n'eût fait plus que le modèle qu'il suivait ? [...] La peinture se réduirait à tracer le contour de l'ombre projetée par les corps exposés au soleil⁸.

Examinons successivement quelques concepts majeurs qui font l'objet de emplois dans le texte d'Alberti.

Inuentio : La première étape pour l'orateur de Cicéron comme pour le peintre d'Alberti est l'invention, un terme qui apparaît dans les ouvrages des deux hommes et qui est défini par Cicéron dans le *De oratore* :

Et sic cum ad inueniendum in dicendo tria sint ; acumen, deinde ratio, quam licet, si uolumus, appellemus artem, tertium diligentia, non possum equidem non ingenio primas concedere...

Et puisqu'il y a trois parties dans l'invention rhétorique : le génie, la méthode, que nous pourrions peut-être nous permettre d'appeler art, et l'application, pour ma part, je ne suis pas en mesure de refuser la première place à l'intelligence⁹.

Alberti, lui, ne propose pas de définition du terme. En revanche, la récurrence des termes *inuentio*, *ratione*, *arte*, *diligentia*, dans son traité ne peut pas être fortuite. La différence

⁸ Quintilien, *Institution Oratoire* X, ii, 7.

⁹ Cicéron, *De Oratore* II, xxxv, 147.

qui existe entre *inuentio* rhétorique et picturale est due au décalage entre la nature verbale de la rhétorique qui repose sur les mots et la nature visuelle de la peinture: *Sed cum sit summum pictoris opus historia, in qua quidem omnis rerum copia et elegantia adesse debet...* (« Mais comme le sommet de l'œuvre du peintre est la représentation d'une histoire, où doivent se manifester toute l'élégance et toute l'abondance des choses¹⁰... »). L'orateur comme le peintre ne doivent pas se contenter d'imiter servilement les autres arts ou leurs prédécesseurs. Ils sont invités à créer, à faire preuve d'invention :

Neque parum illi quidem multarum rerum notitia copiosi litterati ad historiae compositionem pulchre constituendam iunabunt, quae laus praesertim in inuentione consistit. Atqui ea quidem hanc habet nimirum etiam sola inuentio sine pictura delectet.

Et ils seront d'un grand secours ces lettrés qui fournissent à foison des connaissances sur quantité de choses pour bien organiser la composition de l'histoire représentée dont l'invention fait le principal mérite. De fait, l'invention a une telle force qu'elle plaît à elle seule sans la peinture¹¹.

Ars, ratio : l'*ars* ou *ratio* de Cicéron ne sont pas absentes des conceptions d'Alberti. En effet, l'orateur doit choisir et organiser la matière pour parvenir à son but : tout ce qui ne se rapporte pas directement au sujet doit être écarté. C'est exactement la conclusion à laquelle aboutit Alberti quand il conseille au peintre de restreindre le nombre de figures – ne garder que celles qui lui permettent d'atteindre son but : plaire, émouvoir... – sans se montrer trop avare¹². En peinture comme dans l'art oratoire, la taille et la position de chaque partie doivent être étudiées en fonction du rapport entre chacune des parties et en fonction de du rapport entre la partie et le tout.

Compositio : Le livre II du *De Pictura* traite principalement de la composition picturale¹³, c'est-à-dire de la façon dont un tableau doit être composé pour que chaque surface plane et chaque objet apporte sa contribution à l'effet de l'ensemble. Alberti recourt au concept de composition qui figurait aussi bien chez Vitruve pour la bâtisse que chez Cicéron pour le discours et qui n'était pas exceptionnel dans l'esthétique médiévale pour définir une *ratio pingendi*. Cicéron fait intervenir ce concept en deuxième position : une fois trouvées les idées à développer, l'orateur est en présence d'une masse informe qu'il s'agit de répartir et de mettre en place d'une manière cohérente en vue de son utilisation. Pour Alberti, certains peintres sont assimilables à des praticiens du registre fleuri en rhétorique qui seraient tombés dans le défaut de la *dissolutio* : quand la *copia* n'est pas corrigée par la *uarietas* ou la *compositio*. Alberti prône une variété maîtrisée qui ne tombe pas dans la confusion. L'orateur et le peintre doivent avoir présente à l'esprit la composition avant de passer à la réalisation matérielle. On rencontre, à ce stade de l'analyse, une autre notion essentielle : c'est en effet le *decorum* de la composition qui intéresse Alberti par-dessus tout. L'ensemble de la composition est examiné, et dans cet ensemble, les diverses composantes

¹⁰ Alberti, *Peinture* III, 60, p. 195.

¹¹ *Ibid.*, III, 53, p. 179.

¹² *Ibid.*, II, 40, p. 142 : *Odi solitudinem in historia.*

¹³ Notamment chapitres 35 & 36.

doivent être en accord avec la *conuenientia*, tant pour l'âge, le sexe, que la condition et la fonction :

Il faut donc tenir compte dans la composition des membres de ce que nous avons dit de la taille du rôle de l'aspect et des couleurs. A cela s'ajoute que toute chose doit aspirer à la dignité. Il ne convient pas le moins du monde en effet que Vénus ou Minerve soient habillées d'une tunique grossière. Il serait inconvenant que tu habilles Jupiter ou Mars d'un vêtement de femme. Les peintres les plus anciens prenaient soin, en peignant Castor et Pollux-bien qu'ils eussent l'air de jumeaux- de laisser discerner chez l'un une nature de pugiliste, chez l'autre l'agilité. Ils voulaient encore que la fâcheuse claudication de Vulcain apparût sous ses vêtements, tant ils mettaient de zèle à représenter ce qu'il faut en fonction du rôle, de l'aspect et de la dignité¹⁴.

Mouere : *animos deinde spectantium mouebit historia*¹⁵. Chez Pline l'Ancien, on trouve déjà des références aux techniques des peintres antiques pour exprimer les sentiments sur les visages en XXXV, 69, à propos de Parrhasios notamment : « La convention qu'il imagina pour peindre le peuple d'Athènes témoigne également de son ingéniosité, car il le montrait fluctuant, irascible, injuste, inconstant, et en même temps accessible aux prières, clément, miséricordieux, vantard, [...] hautain et humble, hardi et timide, tout cela à la fois¹⁶. » Alberti, pour sa part, recommande de placer dans le tableau un personnage que l'histoire de l'art a coutume d'appeler l'« admoniteur » qui a pour fonction d'indiquer ce qu'il y a à admirer, qui invite le spectateur à rire ou à pleurer. Ses fonctions sont triples : faire voir, faire savoir, faire s'émouvoir. Dans la peinture chrétienne, ce rôle appartient le plus souvent à Saint Jean Baptiste, admoniteur par excellence dans l'histoire du salut. Or, pour illustrer sa théorie complexe du *mouere* en peinture, c'est à une scène inspirée par un épisode du Nouveau Testament et représentée par un peintre contemporain que se réfère en l'occurrence Alberti : Giotto et la célèbre *navicella*.

On fait encore l'éloge de ce navire, peint à Rome, à bord duquel notre peintre toscan Giotto a représenté les onze disciples frappés de crainte et de saisissement parce qu'ils voyaient leur compagnon se promener sur les eaux, chacun portant sur son visage et son corps tout entier la marque du trouble de son âme, de manière à faire apparaître en chacun chaque mouvement d'affect¹⁷.

Les parallélismes entre rhétorique et peinture font l'objet d'une exploitation presque exhaustive dans l'optique du *mouere* puisque, selon Alberti, le choix du ton par l'orateur correspond au choix de la couleur par le peintre. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, le traité d'Alberti présente le choix des couleurs à la disposition du peintre pour émouvoir le spectateur.

Reste qu'entre les couleurs existe une certaine amitié en vertu de laquelle, une fois jointes, l'une augmente chez l'autre la grâce et la vénusté. La couleur rouge clair, si elle vient

¹⁴ *Ibid.*, II, 38, p. 139.

¹⁵ *Ibid.*, II, 41, p. 144 : « Ensuite, l'âme de ceux qui regardent sera mue par l'histoire ».

¹⁶ Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle* XXXV, 69.

¹⁷ Alberti, *Peinture* II, 42, p. 151.

s'installer entre le bleu ciel et le vert, les met mutuellement en honneur. Quant au blanc de neige, il donne de la gaieté non seulement au cendré et au safran quand on le place entre eux, mais à presque toutes les couleurs. Les couleurs sombres, elles, ne s'installent pas sans une remarquable dignité entre les couleurs claires, et pareillement, les claires prennent bien place entre les sombres. Ainsi donc, le peintre disposera dans la représentation la variété de couleurs que j'ai dites¹⁸.

Decorum : Alberti et Cicéron sont tous les deux très directement concernés par la notion de *conuenientia* et de *decorum*, par la définition de ce qui est approprié ou non à un sujet, à un propos¹⁹. Cicéron, dans l'*Orator*, explique que « ni toutes les conditions, ni toutes les dignités, ni toutes les autorités, ni tous les pages, ni même tous les lieux, les temps, les auditoires ne doivent être traités avec la même sorte de mots ou d'idées²⁰... ». Par la suite, faisant allusion au célèbre tableau de Timanthe, *Le sacrifice d'Iphigénie*²¹, il applique la notion de *conuenientia* à la peinture :

Et dans toutes les choses, il faut voir le jusqu'où : en effet, quoique chaque chose ait sa mesure, le trop choque pourtant plus que le trop peu. A ce sujet, Apelle disait que les peintres aussi se trompaient, quand ils ne sentaient pas ce qui était assez... si le peintre a vu dans le sacrifice d'Iphigénie, alors que Chalcas était sombre, Ulysse plus sombre encore et Ménélas accablé, qu'il lui fallait voiler la tête d'Agamemnon puisqu'il était incapable de rendre avec son pinceau le comble de la douleur [...] que nous faut-il penser que doit faire l'orateur²² ?

Alberti a pleinement conscience de la nature essentiellement visuelle de l'art pictural. Peut-être cette conscience aiguë du rôle de représentation de la peinture qui est contenu dans la notion même d'*historia* omniprésente dans ce traité constitue-t-elle une des explications possibles des métamorphoses du traité lors du passage à la version italienne qu'Alberti adresse aux praticiens, moins férus de culture antique que les humanistes, moins imprégnés aussi de notions rhétoriques.

BILINGUISME ET AUTO-TRADUCTION. *DE PICTURA/DELLA PICTURA* : LE PROBLEME DU VOCABULAIRE DE LA CRITIQUE D'ART.

L'importance qu'Alberti lui-même accordait à cet ouvrage est attestée par les soins presque obsessionnels dont il l'a entouré, en revenant plusieurs fois sur le texte. Après l'avoir rédigé en latin en 1435, il le traduit en *volgare* l'année suivante et le dédie à Filippo

¹⁸ *Ibid.*, II, 48, p. 173.

¹⁹ Les philologues du Quattrocento savaient que *decor* et *decus* viennent de *decere*, convenir ; certains textes, notamment médiévaux, distinguent parfois la beauté convenable et spirituelle (*decus*) de la beauté convenable et matérielle (*decor*). Alberti les emploie indifféremment, mais en les distinguant de *pulchritudo*, la beauté intrinsèque. Car le *decus* concerne la représentation ornée ; il n'est pas intérieur comme la beauté naturelle, mais extrinsèque. Le *decus* honore ce qu'il orne lui donnant de la valeur, comme la peinture. Ce pendant il ne suffit pas d'orner la peinture pour qu'elle devienne décorative, d'une beauté décente, bienséante.

²⁰ Cicéron, *Orator* XXI, 71.

²¹ Quintilien, *Institution oratoire*, II, xiii, 12 et Pline, *Histoire Naturelle*, XXXV, 73.

²² Alberti, *Peinture* XXI, 73.

Brunelleschi. Mais tout porte à croire que quelques années plus tard, il retouche la version latine qu'il a dédiée à un prince dont il loue la qualité d'homme de culture (Gian Francesco Gonzaga avait fondé la *Casa Giocosa*, école où enseignait le grand humaniste Vittorino da Feltre et où allait étudier son fils Ludovico, futur protecteur d'Alberti). Geste courtois, mais qui prend un sens particulier, puisqu'il engage la théorie même de la peinture. Si cette dernière est un art courtois c'est qu'elle est « sinon le maître, du moins le principal ornement de tous les arts²³ » : elle rehausse l'éclat du prince, elle l'orne ou plutôt le décore.

Les deux versions du texte figurent dans des manuscrits en latin et en langue vulgaire. Il est donc particulièrement intéressant de proposer une analyse comparative des deux versions. La question de l'antériorité d'une version par rapport à l'autre se pose naturellement : la structure du texte et différents indices lexicaux semblent assez convaincants à Nicoletta Maraschio²⁴ pour avancer l'hypothèse de l'antériorité du texte latin (il y aurait notamment des corrections et des révisions dans les manuscrits latins qui sont directement intégrées aux manuscrits en langue vulgaire). On peut donc considérer la version vulgaire comme une traduction de la version latine et étudier les aspects lexicaux des deux textes pour en tirer des conclusions sur les sources, les influences et les intentions de l'auteur.

Ce que l'on relève d'emblée, c'est la conscience qu'a l'auteur de la nouveauté radicale de son entreprise tant sur le fond que sur la forme ; ainsi, au début du livre II :

Mais il importe peu de s'attacher aux premiers peintres ou aux inventeurs de la peinture, quand notre objectif n'est certes pas, comme chez Pline, une histoire de la peinture, mais un examen tout à fait nouveau de l'art de peindre. Or, à ce jour, d'après ma propre expérience, il ne subsiste aucune œuvre des écrivains anciens²⁵...

Alberti tend ainsi à différencier son traité à la fois de celui de Pline et des tentatives faites depuis Pétrarque d'écrire une histoire de l'art, tentatives qui ont culminé avec les *Commentari* de Ghiberti, à la fois adaptation et vulgarisation du livre XXXV de l'*Histoire Naturelle* de Pline.

Un des problèmes qui se posent lorsque l'on étudie le *De pictura* est de retrouver les sources classiques utilisées par Alberti pour cette entreprise réellement nouvelle : élaborer un discours sur la peinture qui soit plus analytique que diachronique suppose que l'on contourne l'auteur majeur qui constitue la référence presque exclusive des premiers humanistes qui ont réfléchi sur l'art. Nous avons vu que l'effort de théorisation artistique d'Alberti serait lié aux théories des deux grands spécialistes de la rhétorique, par conséquent, ce qu'il importe d'examiner pour tenter de saisir les intentions d'Alberti lorsqu'il traduit l'ouvrage latin savant en langue vulgaire, c'est le destin des références explicites aux textes de l'antiquité et notamment le devenir des concepts rhétoriques appliqués à la nouvelle esthétique du Quattrocento

²³ *Ibid.*, II, 26, p.101.

²⁴ N. Maraschio, « Aspetti del bilinguismo albertiano nel *De Pictura* », *Rinascimento*, 12, 1972, p. 183-229.

²⁵ Alberti, *Peinture*, latin p. 103, italien p. 234.

Le devenir des sources rhétoriques dans la version italienne

Premier exemple concret de transfert de la codification rhétorique à la théorie de l'art : dans les développements programmatiques d'ouverture et de clôture du livre I, il utilise à trois reprises le terme *oratio* pour se référer à son traité. Même si *oratio* pouvait aussi avoir le simple sens de discours, Alberti ne pouvait pas ignorer le passage de l'*Orator* dans lequel Cicéron fait de ce terme un terme propre à l'art oratoire : *quamvis enim omnis locutio oratio est, tamen unius oratoris locutio hoc proprio signata nomine est*²⁶. Le choix lexical aurait donc une fonction allusive dans le traité en langue savante, absente dans la rédaction en langue vulgaire, plus exacte d'ailleurs, puisque l'utilisation de *scrivere* est en conformité avec le caractère écrit et non oral de l'œuvre :

quo clarior sit oratio/ acciò che 'l nostro **dire** sia ben chiaro [Livre I, §1]

Sed in omni nostra oratione, illud spectari uehementer peto non me ut mathematicum sed ueluti pictorem his de rebus loqui/ ma in ogni nostro **favellare** molto priego si consideri me non come mathematico ma come pittore **scrivere** di queste cose [*Ibid.*]

*id prospexi ut clara esset nostra oratio magis quam compta et ornata /*ebbi riguardo a fare il nostro dire **chiaro molto più che ornato**. [Livre I, § 22]

Dans le deuxième exemple, le couple *oratio/loqui* qui renvoie directement à Cicéron *oratio / locutio* est abandonné au profit du verbe *scrivere*. Dans le troisième exemple, le couple *compta et ornata* est abandonné alors que *comptus* adjectif plutôt rare, est précisément employé chez Cicéron et Quintilien pour désigner le discours.

Significatif également l'emploi de *concinnitas* (harmonie, arrangement harmonieux) pour qualifier la beauté d'un tableau. Le vocabulaire, typiquement cicéronien, apparaît deux fois dans le texte latin, dans des parties où Alberti se penche sur la composition (*compositio*), c'est-à-dire, pour utiliser ses propres termes, « la composition est cette façon réglée de peindre par laquelle les parties sont composées dans l'œuvre de peinture²⁷ ». Le terme technique latin est si difficile à traduire qu'Alberti a supprimé toutes les phrases qui s'y rapportent dans sa version italienne. En rhétorique, la *concinnitas* désigne la beauté qui résulte de l'arrangement *compositio* des mots selon une certaine régularité. Vitruve reprend à son compte la définition technique de la *concinnitas* et la présente comme *ratio symmetriarum*, cause et principe des accords harmonieux que l'architecte doit s'efforcer de produire. Nous en donnerons trois exemples :

1° - En latin (II, 35) : *Ex superficierum compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat quam pulchritudinem dicunt.* (De la composition des surfaces émergent cette élégante harmonie dans les corps et cette grâce que l'on appelle beauté).

²⁶ Cicéron, *Orator*, 64.

²⁷ Alberti, *Peinture* II, 35, p. 128-129 : *Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur.*

- En italien : « Nascie della compositione della superficie **quella gratia** ne'corpi quale dicono bellezza. »

Elegans concinnitas et gratia se trouvent réduites à « gratia » en italien.

2° - En latin (II, 42) : *Primum reor oportere ut omnia inter se corpora ad eam rem de qua agitur concinnitate quadam moueantur.* (En premier lieu, je pense qu'il faut que tous les corps entretiennent des rapports de mouvements harmonieux en fonction de l'action dont il s'agit).

- En italien : « parmi *imprima tutti e corpora ad quello si debbano muovere ad che sia ordinata la storia* ».

3° -En latin (II, 46) : *sic albi et nigri concinnitas efficit illud quod Niciae pictori Atheniensi laudi dabatur.* (De même l'arrangement harmonieux du blanc et du noir produit ce résultat qui valait des éloges au peintre athénien Nicias).

-En italien : « così il bianco e 'l nero fa le cose dipinte parere rilevate, e dà quella lode quale si dava a Nitia pittore ateniese ».

Encore une fois, toute tentative de traduction du terme latin en langue vulgaire est abandonnée. Dans ces trois exemples, Alberti préfère éliminer purement et simplement une notion trop complexe.

On peut prolonger l'étude menée dans la première partie, en examinant l'infiltration des termes issus des traités de Quintilien et de Cicéron dans le livre II latin, notamment la *conuenientia*, notion éminemment rhétorique qui fonctionne comme élément unificateur de toute cette section, et le traitement qu'en fait Alberti dans la version italienne. La *conuenientia* est entendue comme harmonie des parties du tableau et comme norme indispensable à respecter pour obtenir la beauté qui doit constituer l'objectif de tout artiste.

La notion de convenance a presque autant d'importance dans le *De pictura* que dans l'Art poétique d'Horace. Dans une peinture, tout membre doit correspondre aux autres aussi bien en taille que par sa fonction : il convient que les mains d'un coureur s'agitent tout autant que ses pieds. Chaque membre doit par ailleurs être approprié au type humain représenté : Hélène et Iphigénie ne doivent pas avoir de mains ridées et épaisses. Le passage sur les mouvements qui conviennent aux jeunes filles, aux jeunes gens et aux vieillards, ressemble à une adaptation des conseils donnés par Horace au poète sur la manière appropriée de représenter les différents âges de la vie.

Le verbe *conuenire*, dans la version italienne, traduit le plus souvent le *decere* latin : très proche de la décence, la convenance a une connotation morale, indiquant le bon comportement à suivre. Mais la *conuenientia* a avant tout un sens spatial : le rassemblement en un même lieu de plusieurs éléments. Ce qui convient est utile et nécessaire à l'accomplissement de l'*historia*. Si l'on trouve parfois dans la version vulgaire un correspondant lexical exact à la notion latine de *conuenientia* (« *conviensi in prima dare opera che tutti i membri bene conuengano*²⁸ » ou encore « *sarebbe cosa non conveniente vestire Venere o Minerva capperone da saccomano*²⁹ »), il faut bien constater que la traduction de cette notion reste dans l'ensemble plutôt flottante. Il arrive même qu'Alberti esquive le problème de la traduction.

²⁸ *Ibid.*, II, 36, p. 243.

²⁹ *Ibid.*, II, 38, p. 246. « Capperone da saccomano » : tunique à capuchon de brigand.

En latin (II, 37) :

*Contraque qui Achaemenidem ab Aenea in insula inuentum pingeret facie qua eum fuisse Virgilius refert, nec caetera faciei **conuenientia** sequerentur, esset is quidem pictor perridiculus atque ineptus. Itaque specie omnia **conueniant** oportet. Tum colore quoque inter se correpondeant uelim. Nam quibus sint uultus rosei, uenusti, niuei, his pectus ac caetera membra fusca et truculenta minime **conueniunt**.*

À l'inverse, celui qui peindrait Achéménide découvert sur une île par Enée avec ce visage que décrit Virgile, mais sans que les autres parties s'ajustent au visage avec **convenance**, ce peintre-là serait vraiment ridicule et très maladroit. C'est pourquoi il faut que tous les membres s'accordent **en convenant** par l'aspect. Et je voudrais aussi qu'il y eût entre eux une correspondance selon la couleur. En effet, à des visages rosés, charmants, blancs comme neige, un torse et d'autres membres de couleur foncée et d'allure sauvage ne **conviennent** pas du tout³⁰.

En italien :

Così chi dipingesse Acamenide, trovato da Enea in su quell'isola con quella faccia quale Virgilio il describe, **non seguendo** gli altri membri a tanta tischezza, sarebbe pittore da farsene beffe. Pertanto così conviene tutte le membra **condicano** ad una specie. E ancora voglio le membra corrispondano ad uno colore, però che a chi avesse il viso rosato, candido e venusto, a costui **poco s'affarebbe** il petto e l'altre membra brutte e suicide³¹.

Dans le traité en langue savante, le processus de rapprochement avec la rhétorique, actualisé dans la description de l'activité du peintre, trouve sa conclusion logique dans l'analogie introduite par Alberti entre peintre et orateur. En effet, non seulement ils se trouvent rapprochés dans une même fonction sociale, mais même les procédés conseillés à l'artiste pour obtenir les résultats escomptés sont similaires à ceux qui ont été codifiés par Quintilien et Cicéron. Dans la version italienne, soit *convenire* revêt le sens moral de *decet*, soit Alberti choisit un autre verbe ou une autre tournure pour exprimer l'idée de correspondance et d'accord entre les parties, vocable qui, sans aucun doute affadit ou pire, efface, les parallélismes avec les critères rhétoriques qui fondaient pourtant la structure du traité latin et les recommandations adressées aux artistes.

On pourrait multiplier les exemples, mais on se contentera, pour clore cet examen, de comparer la fortune de la notion de *copia/varietas* dans la traduction³². Dans la tradition rhétorique ancienne, la *copia* est une qualité du style : selon Cicéron, l'orateur le plus puissant est *amplus, copiosus, grauis, ornatus* « majestueux, abondant, grave, orné ». Elle ne se confond donc pas avec une simple accumulation verbale, mais constitue une composante essentielle de l'*ornatus*. Cette abondance destinée à susciter le **plaisir** est indissociable de la *uarietas*. Or, cette idée de complémentarité entre *copia* et *uarietas* était également chère à un autre rhéteur bien connu, Hermogène, dont Georges de Trébizonde dans son *De suauitate dicendi* (1429) a répandu les théories, en soulignant que la variété « comporte beaucoup

³⁰ *Ibid.*, p. 137.

³¹ *Ibid.*, p. 246.

³² *Ibid.*, II, 40, latin p. 141, italien p.247.

d'utilité et de suavité tant pour les orateurs que pour les peintres, les poètes et les acteurs de théâtre ». Imprégné de semblables traditions (« je conseille au peintre appliqué à l'étude de rechercher avec bonne volonté la familiarité des poètes, des orateurs et de tous les autres lettrés » III, 54), Alberti reprend largement à son compte le sens rhétorique de la *copia* et de la *uarietas* qui l'accompagne. Ainsi conserve-t-il ces notions intactes ou presque lorsqu'il les fait passer, dans un premier temps, de la sphère rhétorique à la sphère artistique, et dans un second temps, de la langue savante à la langue vulgaire. Dans l'*historia* non moins que dans le *sermo*, l'abondance doit viser au **plaisir**, toucher à la grâce, s'orner de variété, s'accorder à l'action et demeurer pondérée. Ce n'est donc pas une notion quantitative.

La prise en compte du plaisir que procure la peinture est tout à fait nouvelle dans la sphère de l'humanisme et elle légitime à elle seule l'entrée de la peinture dans le champ des arts libéraux puisque ce plaisir est un plaisir de l'esprit (*ad delicias animi honestissimas*). La dédicace de la rédaction latine au prince de Mantoue fait une large place à cet éloge du plaisir que prend l'esprit à l'art dit « libéral » : « C'est à toi, Prince très illustre, que j'ai voulu que fussent dédiés ces livres parce que je savais que les arts libéraux te procurent le plus grand plaisir ». En 1436, la dédicace de la version italienne à Brunelleschi ne comporte aucune allusion au plaisir que procure la peinture, elle célèbre simplement la grandeur retrouvée de l'art florentin. Il y a naturellement dans l'ouvrage en langue savante une visée stratégique qui consiste à employer les moyens les plus élégants pour obtenir l'inscription de la peinture dans le registre des arts libéraux, tandis que la version italienne s'adresse davantage à des praticiens qui se soucient peu de la hiérarchie des arts.

Sources techniques, mathématiques

Il ne faut jamais oublier, quand on évoque Alberti, que l'on a affaire à un surdoué qui a réellement excellé dans tous les domaines et dont la curiosité se portait sur tous les domaines de la connaissance. Il a notamment étudié les mathématiques (algèbre et géométrie) et s'est illustré par la publication de traités ou d'opuscules dans ces domaines, ainsi que sur l'architecture, la toponomastique, l'urbanistique. Le *De pictura* a bien entendu un contenu technique très spécifique. Et précisément, le choix d'un tel sujet présuppose une formation fondée sur la lecture des auteurs tels que Vitruve et Plin, Boèce et Euclide, ainsi que certains auteurs du Moyen Age, auteurs de traités scientifiques sur l'optique la perspective qui fournissent une réserve de vocabulaire. Mais le sujet le plus séduisant et le plus révélateur de la méthode albertienne dans ce registre, est l'étude des couleurs. Le sujet est traité en deux phases successives : dans le premier livre, dans une perspective scientifico-philosophique, dans le second livre, d'un point de vue éminemment pratique. D'une part, Alberti clarifie bien sa position sur l'origine des couleurs, d'autre part, il se montre très concret pour conseiller au peintre des associations chromatiques qui ont toutes les chances de provoquer plaisir et admiration chez l'observateur. Dans le développement du discours, les deux rédactions présentent quelques différences. En effet, le texte latin développe les théories philosophiques sur les couleurs, qui avaient cours au Moyen Age et

au début du Quattrocento³³ : les deux théories les plus diffusées concernant les couleurs au Moyen Âge étaient celle concernant les 7 couleurs (fondée sur l'interprétation d'un passage du *De sensu* d'Aristote) et celle de la progression du blanc jusqu'au noir (fondée sur un passage de la *Métaphysique*), alors que la version italienne omet complètement ce long développement. Alberti ressent le besoin de reprendre les termes de cette discussion afin de mieux mettre en valeur l'originalité et la nouveauté de sa théorie. Ainsi, l'idée des quatre couleurs correspondant aux quatre éléments de la nature, qui sont présentées successivement, n'est pas tout à fait originale mais procède d'une série de lectures diverses, notamment, à coup sûr, la traduction latine du *περι χρωμάτων* d'Aristote dont les traductions latines se sont multipliées au cours du Trecento. On connaît également un opuscule de Galien sur les couleurs, auteur qu'Alberti cite dans le *De Pictura*. Du Moyen Âge au Quattrocento, il y avait deux modes de traitement des couleurs : celui des peintres et celui des philosophes. Les premiers avaient des préoccupations éminemment décoratives, se préoccupaient des pigments et utilisaient une terminologie dérivée des matériaux utilisés. Les seconds, au contraire, tournés vers l'observation de la nature, se servaient d'un vocabulaire fondé sur l'origine des couleurs dans les phénomènes naturels. Avec Alberti, on assiste à une tentative de fusion des deux méthodes destinée à produire un plus grand effet de réel. On constate, à la lecture du traité, que l'artiste tend à l'imitation du réel grâce à l'application des théories sur la perspective et sur les couleurs. Si l'on étudie le vocabulaire de près, on remarque que les termes employés en latin peuvent être repérés dans les sources classiques, mais, essentiellement, il faut le noter, dans les textes poétiques. La cohabitation de termes médiévaux avec des termes classiques, par nature hétérogènes, le goût pour les formes dérivées, sont des expédients utilisés pour personnaliser du point de vue même de la langue, un discours déjà constitué, dérivant d'autres théories déjà exprimées, et qui risquaient d'ennuyer le lecteur.

Il faut étudier en parallèle le texte vulgaire : tout le développement théorique que fait Alberti par préterition (« laissons de côté le grand débat auquel se livrent les philosophes ») et qui occupe une vingtaine de lignes est résumé dans le texte italien par « parliamo come pittore », en d'autres termes, « soyons concrets ».

La théorie des quatre couleurs en liaison avec les quatre éléments est reprise dans le texte italien, mais il faut confronter le texte avec un ouvrage qui circulait à cette époque : *Il libro dell'arte* de Cennini, une sorte de manuel d'utilisation des couleurs qui fournissait à l'artiste des notions sur la manipulation et l'utilisation des couleurs. Le lexique albertien est indiscutablement influencé par le vocabulaire employé dans les boutiques toscanes de l'époque. On note des oscillations linguistiques, l'absence d'un vocabulaire technique rigoureux. En langue vulgaire, contrairement à ce qu'il fait en latin, Alberti n'a plus recours au vocabulaire des autres, il se laisse aller à la formation spontanée de néologismes qu'il utilise visiblement avec une certaine jubilation puisque les notations chromatiques sont nettement plus nombreuses dans le texte italien que dans le texte latin³⁴.

³³ *Ibid.*, I, 9.

³⁴ *Ibid.*, I 9, latin p. 65, italien p. 219.

Les écarts relevés entre les deux versions du texte doivent nous inciter à conclure qu'il existe bien deux *De pictura*. Comment analyser les intentions d'Alberti lorsqu'il rédige ces deux traités ? Si le second s'adresse aux peintres, quel lien établir entre le *De pictura* en langue vulgaire et les œuvres d'art elles-mêmes ? On n'a pas manqué de souligner l'absence totale de référence à des œuvres récentes : seule exception, la mention rapide de la *navicella* de Giotto. Si l'auteur renoue avec l'époque contemporaine dans la préface de l'édition italienne en la dédiant à Brunelleschi et en citant le nom du peintre Masaccio ainsi que celui des sculpteurs Donatello, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia, aucune des œuvres de ces artistes n'est convoquée dans les trois livres qui suivent. De fait, le *De pictura* a suscité un faible écho dans les ateliers d'artistes : la version italienne n'a finalement apporté de solution que partielle au problème linguistique que posait la version latine. L'ambition théorique de l'original demeurait, chargée de références érudites aux textes antiques, transformées, assurément simplifiées, mais si elles ne reproduisaient pas la lettre de ces textes, elles n'en trahissaient tout de même pas véritablement l'esprit et rendaient son accès presque impossible à tout praticien de l'art dépourvu d'une solide culture humaniste.

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE D., « Alberti et le plaisir de la peinture », *Albertiana*, 1, 1998, p. 143-152.

BAXANDALL M., *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture: 1340-1450*, Paris, 1989.

GOLSENNE T. & PREVOST B., *Leon Battista Alberti. La Peinture*, édition, traduction, commentaire, éd. revue par Y. Hersant, Paris, 2004.

GRAYSON C., « Alberti e l'antichità », *Albertiana*, 1, 1998.

MARASCHIO N., « Aspetti del bilinguismo albertiano nel *De Pictura* », *Rinascimento*, 12, 1972, p. 183-229.

RENSELAER W. L., *Ut pictura Poesis, Humanisme et théorie de la peinture, XV-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991.