Genesis

Manuscripts – Recherche – Invention

37 | 2013

Verbal - Non verbal

Entre esquisse et brouillon, le *primo pensiero*

Lizzie Boubli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1248>

DOI : 10.4000/genesis.1248

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 177-187

ISBN : 9782840509196

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Lizzie Boubli, « Entre esquisse et brouillon, le *primo pensiero* », *Genesis* [En ligne], 37 | 2013, mis en ligne le 21 mars 2016, consulté le 21 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1248> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1248>

Tous droits réservés

Entre esquisse et brouillon, le *primo pensiero*

Lizzie Boubli

Il est significatif que les termes actuellement d'usage tels que *réserve* ou *variante* n'existent pas dans la terminologie artistique ou même dans le champ de la représentation à la Renaissance. Mis à part le terme *repentir*, tous les autres n'avaient pas de réalité dans la littérature artistique¹. Ils n'entrèrent qu'avec parcimonie dans le lexique artistique à partir du siècle des Lumières. Du reste, si on compare l'éventail des termes corrélatifs aux processus de création, à la genèse proprement dite ou encore aux phases postérieures à cause de leur aspect moins spontané ou plus éloigné de l'acte originaire, les périodes de création d'un vocabulaire appliqué aux pratiques artistiques, c'est-à-dire à partir du *xiv^e* et surtout du *xv^e* et *xvi^e* siècles, comptent un nombre restreint de termes vraiment efficaces pour soutenir toute étude génétique.

La difficulté de cette période fondatrice pour le dessin est d'établir des corpus susceptibles d'inciter à un travail analytique sur les processus de création afin d'en proposer une interprétation. Elle ne peut être envisagée sérieusement qu'à partir d'une prospection sur un matériel de première main. Pour ce qui concerne le domaine graphique proprement dit, il est si vaste qu'il appelle une connaissance corrélative du champ artistique tout entier puisque le dessin constituerait, dans ses fonctions principalement retenues par les spécialistes, une série d'études préparatoires, le plus souvent pour une œuvre réalisée sur un autre support. La question est bien plus complexe car il est aussi impératif de considérer le dessin comme une étude en soi. Il ne peut se comprendre qu'au travers d'une analyse comparative quand d'autres feuilles sont connues et, dans le cas contraire, les réflexions nous entraînent sur le terrain des hypothèses à envisager avec une certaine distance.

C'est au prix de tels efforts qu'on pourrait instituer les fondements d'une analyse génétique avec un appareil critique pertinent et solide, susceptible de nombreuses additions et corrections, ratures et éliminations, introduction d'innombrables nuances et typologies nouvelles encore mal circonscrites mais portées à acquérir par la suite un statut primordial. De toutes ces mutations, ou plutôt de ces mouvances, nous n'en sommes aujourd'hui qu'aux balbutiements sans pouvoir en ébaucher des méthodes éprouvées après plusieurs années de réflexions. L'état actuel d'une étude génétique pour le dessin des périodes anciennes est donc en jachère. Il s'agit d'un champ immense, d'une infinie diversité au point qu'il pourrait même constituer une discipline à l'intérieur de la discipline. L'intérêt serait justement de l'inclure dans le vaste domaine de la critique génétique des textes tout en lui laissant une part d'autonomie.

L'analyse des pratiques dessinées permettra de mieux considérer quelques-unes des problématiques posées par les périodes anciennes et, en dernière instance, de les comparer très brièvement à l'époque contemporaine. On évoquera un seul exemple de pratiques qui constitue une pratique très banale en apparence, celle du *primo pensiero* ou « première pensée ». Il s'agit d'un dessin, qu'on peut

1. Il est tout aussi significatif que Léonard de Vinci, par exemple, n'hésite pas à employer le terme *cancellare* (effacer, raturer, biffer) pour évoquer la rature d'un vers en poésie et le processus d'invention pour le comparer à la pratique correspondante du peintre dans la composition des histoires (Leonardo da Vinci, *Libro di pittura Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti. Trascrizione critica di Carlo Vecce, Firenze, Giunti, 1995, I, § 189b, p. 222).

désigner sous l'appellation d'« association libre » ou de « dessin spontané² » pour ne pas employer dès à présent la dénomination contestable d'« écriture automatique », trop attachée au mouvement surréaliste et à l'époque contemporaine. Les difficultés provoquées par une désignation, qui serait tout à fait appropriée à la période de la Renaissance ou même de l'époque moderne³, sont très symptomatiques de l'indigence d'une terminologie propre aux usages de cette période. L'adéquation d'une terminologie adaptée nous aiderait pourtant à en saisir immédiatement le sens s'il existait déjà une série de critères tout à fait précis portant exclusivement sur ces signes.

Cet exemple correspond à une série de pratiques dessinées identifiables dès l'apparition du dessin inséré dans les codex, puis en feuillets indépendants. Le *primo pensiero* se rencontre aussi bien chez les artistes favorisés par des corpus abondants (Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Fra Bartolomeo, Perino del Vaga, Parmigianino, Barocci, etc.), grâce à la préservation de leurs dessins et à la vénération de leurs disciples, que chez beaucoup d'autres, moins bien connus malgré l'existence tout à fait attestée de leurs modes d'expression les plus courants.

On peut désigner par *primo pensiero* les dissociations introduites par l'irruption de motifs sans liens thématiques ni formels entre eux sur le champ d'une même feuille et logés dans un espace plus ou moins réduit. Cette définition succincte implique évidemment de nombreuses nuances de tous ordres. Elle devient autrement plus complexe quand il s'agit de tenir compte d'une temporalité induite par l'inscription de motifs à divers moments, parfois éloignés dans la durée, ou encore de départager les motifs d'un maître d'atelier avec ceux de ses disciples qui l'imitaient ou utiliseraient simplement la même feuille à des fins personnelles. Une feuille de Michel-Ange (Oxford, Ashmolean Museum) (fig. 1 et 2)⁴ symbolise ces difficultés d'interprétation dans une sorte de dialogue entre le maître et ses principaux élèves (Antonio Mini, Andrea Quaratesi) à travers des motifs réitérés (girafe, crabe). Ces dernières pratiques sont tout à fait typiques de cet esprit collectif où le maître d'atelier joue certes un rôle premier, aussi bien dans la responsabilité morale que professionnelle puisqu'il a très souvent

le devoir d'imprimer « de sa main » (*de sua mano*), comme l'exigent les termes stipulés dans les contrats⁵, la marque de fabrique de son atelier. Il partage la mise en œuvre avec son équipe qui peut ainsi donner des idées ou développer les siennes sur les mêmes feuilles que le maître. Si la problématique de l'attribution nous importe peu ici, elle est d'une certaine portée dans la compréhension des mécanismes de travail, de la répartition des tâches, du rôle effectif de certains assistants face à l'omnipotence du maître ou, au contraire, d'une collaboration vraiment complexe qui fait du maître le porte-parole de l'atelier dans les discussions et tractations avec les commanditaires, et non le seul et unique artisan de l'œuvre à élaborer et produire selon les souhaits du client. Toute une déclinaison de ces étapes pourrait faire l'objet d'une véritable démarche de caractère génétique, car chacune d'entre elles diffère d'un atelier et d'une région à l'autre. Ces différences sont autant de marques personnelles, individuelles, qui expliqueraient en partie les singularités, les antinomies régionales et les entités de chaque ouvrage et de chaque commande.

Ce fonctionnement complexe, hiérarchisé certes mais mal défini dans son exhaustivité, tant les cas sont innombrables et particularisés, en Italie comme dans le Nord, et difficile à schématiser en quelques idées générales, oblige à une démarche circonspecte sur une si vaste thématique. Temporalité et durée, geste improvisé, captation de l'instant en son mouvement ou, au contraire, perception de la lenteur du trait contrediraient ainsi toute approche trop rationnelle, forcée ou encore trop peu réfléchie qui ne tiendrait pas compte de paramètres méconnus, liés à des traces

2. Ce thème constitue notre prochain sujet de recherche qui devrait donner lieu à un ouvrage.

3. Nous fondons nos analyses sur la période de la Renaissance mais il va de soi que la périodisation intègre la période médiévale et les siècles postérieurs à la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle et même les prolongements de la pratique académique du XIX^e jusqu'à Degas au moins.

4. Paul Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, cat. n° 30, p. 166-174.

5. Hannelore Glasser, *Artist's Contracts of the Early Renaissance* (Ph. D. Diss., Columbia University, New York, 1965), New York/London, Garland Pub., 1977.

Fig. 1 : Michel-Ange, *Hercule et Antée et autres esquisses*,
Sanguine avec quelques traits légers à la plume et encre brune, 28,8 × 42,7 cm
(Oxford, Ashmolean Museum, Inventaire 1844.63, r°)

Fig. 2 : Michel-Ange, *Diverses esquisses et croquis avec un poème autographe de Michel-Ange*,
Sanguine, plume et encre brune (Oxford, Ashmolean Museum, Inventaire 1844.63, v°)

Fig. 3 et 4 : Fra Bartolomeo, Feuille d'études
Sanguine, plume et encre brune, papier beige, 29,1 × 21,9 cm
(Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, I 563 N 127 r°-v° / Studio Tromp, Rotterdam)

d'oralité⁶, parfois perceptibles encore dans des traces à peine lisibles laissées sur le champ de la feuille. C'est en cela que la dénomination provisoire de « première pensée » vient s'inscrire dans le cadre d'une critique génétique proprement dite.

Une feuille rare (fig. 3 et 4) de l'artiste florentin Fra Bartolomeo (Florence, 1472 – Pian di Mugnone, 1517) définit très bien la notion de *primo pensiero*, couramment utilisée par les historiens de l'art à partir de la terminologie ancienne pour désigner les premières pensées jetées sur le papier et même sur la toile. Aujourd'hui détachée d'un des deux grands albums au contenu de cinq cent sept feuillets provenant de l'atelier de Fra Bartolomeo à Florence et conservés à Rotterdam (musée Boymans-Van Beuningen)⁷, elle est un cas exemplaire et emblématique en raison du caractère disparate dû à l'association des idées. Il existe très peu de feuilles de Fra Bartolomeo qui définissent aussi bien le *primo pensiero*. Le fait qu'elle était rangée entre des

dessins de figures et de compositions souligne combien sa présence est déjà une exception⁸. Elle est tellement exemplaire qu'on pourrait envisager d'en faire un équivalent de la notion de « brouillon », si importante dans la critique génétique en littérature, bien qu'il soit impératif de lui adjoindre de nombreux autres cas de figure, probablement

6. À ce sujet, voir en dernier lieu les réflexions de Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 2009, p. 327-342 ; et sur l'oralisation d'un texte et les transformations apportées par la culture écrite, celles de Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux/Seuil », 1989, p. 34-42.

7. Voir le travail exhaustif publié par Chris Fischer, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of High Renaissance. A selection from the Rotterdam Albums and Landscape Drawings from various Collections*, Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen, 1990, cat. n° 99, p. 324-327.

8. Elle se trouvait dans le second album (vol. N, f° 127), entre deux feuilles elles-mêmes remplies de variantes (vol. N, f° 125, f° 129, cat. n° 65 et cat. n° 64 ; voir Chris Fischer, *op. cit.*

Fig. 5 : Fra Bartolomeo,
Détail de la feuille d'études ci-contre (fig. 3)

Fig. 6 : Fra Bartolomeo, *Le Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne*, Paris, musée du Louvre, 1511, 257 × 228 cm
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot

contradictoires⁹. Le caractère disparate des motifs et la variation de l'échelle, plus prononcée sur le recto, sont les éléments les plus notables. Particulièrement marquante pour la composition en forme de lunette du *Jugement dernier* au recto, la diminution de l'échelle amplifie au contraire l'effet grandiose de l'ensemble au lieu de l'amoindrir. Il en est de même pour la *Crucifixion* du verso, mais la composition moins ambitieuse et les essais d'agencement de motifs architectoniques sur les deux côtés en accentuent le caractère plutôt imposant à cause d'une recherche d'ordre structurel. De nombreuses figures étudiées parfois avec une grande attention aux détails, en dépit de leur moindre dimension, parsèment le recto sans ordre ni hiérarchie indiquée par l'échelonnement des figures. Il émane une grande spontanéité du projet très complet et vaste du *Jugement dernier* et de toutes les autres figures alentour. C'est du reste une impression soutenue par les esquisses dessinées près de sainte Catherine au centre (en relation avec la figure de sainte Catherine d'Alexandrie dans la *pala* de la *Sainte Conversation avec Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne*, Paris, musée du

Louvre, datée par le peintre en 1511) (fig. 5 et 6). La feuille est aussi emblématique parce qu'elle contient toutes les phases (ou presque) d'un processus de genèse, peut-être à partir d'une remémoration partielle du *Jugement dernier* peint par l'artiste dans sa jeunesse (Florence, fresque de l'hôpital de Santa Maria Nuova, 1499-1500, fig. 7)¹⁰. Le caractère le plus marquant est donné par différents stades discernables dans plusieurs figures et par la temporalité qui inscrit les motifs dans la durée. En effet, l'association des motifs va de pair avec leur variété et leur incongruité. Cela est tellement évident qu'ils laissent une série de traces peu

9. Cette recherche est à peine entamée. Aussi je ne peux encore rendre compte de toutes les possibilités et les inclure en une définition générale.

10. C'est l'avis de Chris Fischer (*op. cit.*, cat. n° 90, p. 324), mais il s'agit d'une tout autre ampleur dans l'invention. La relation avec la *Messe de Bolsène* de Raphaël et les autres fresques de la *Stanza della Signatura* s'éloigne fort de la fresque de Fra Bartolomeo encore empreinte des proportions de la fin du Quattrocento. C'est véritablement l'éclosion d'une composition plus moderne, marquée par les œuvres des cycles pontificaux de Raphaël à Rome, que Fra Bartolomeo venait de découvrir peu auparavant, entre la fin de l'année 1513 et le début de l'année 1514.

Fig. 7 : Fra Bartolomeo, *Jugement dernier*
(Florence, Museo di San Marco © 2013 / Photo Scala, Florence
courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali)

courantes visibles dans l'état originel. C'est pourquoi cette feuille est emblématique d'une série d'états premiers et intermédiaires, rarement représentés ensemble. La superposition d'états d'avancement différents ajoute à la dimension spontanée et à l'effet de simultanéité. Quelles que soient les relations avec des œuvres existantes, retrouvées pour quelques-unes seulement, non réalisées ou perdues mais envisagées pour d'autres par Fra Bartolomeo, la plupart des motifs sont juxtaposés indifféremment, sans considération ni de techniques ni d'enchaînement logique entre eux. Les difficultés d'identification avec des bâtiments pour les architectures ébauchées sur les deux côtés de la feuille qui jalonnent la surface d'idées longuement pensées, sans doute, mais livrées ici à l'état brut, sont à cet égard un des exemples les plus intéressants : les traces infimes mais lisibles des griffonnages et l'ébauche de plan

architectural au recto prouvent le caractère spontané de ces notations. Elles montrent aussi combien ce type de feuilles répondait à un travail sur les idées. Cette feuille représente véritablement un champ expérimental au sens premier de terrain cultivable. On se rapproche de la notion de « brouillon » avec toutes les conséquences qu'elle implique pour la génétique qui trouve son sens ici. Elle suppose une relation étroite avec le premier jet et, à travers celui-ci, le mouvement interne qu'il induit. Ni les rares reprises à la plume ni les détails plus appliqués n'entravent cet élan vital. Sans insister sur une preuve de la virtuosité manifestée par Fra Bartolomeo dans ce genre de dessins, lui si studieux partout ailleurs, toutes ces remarques caractérisent un ensemble marqué par la notation. Le caractère foncièrement utilitaire importait plus que l'aspect esthétique, c'est-à-dire détaché des contraintes diverses, en général

laissées dans les arcanes de pratiques collectives liées à une coordination des tâches dans l'atelier. Première condition du travail artistique au Moyen Âge et à la Renaissance, l'atelier était certes hiérarchisé, mais le partage des tâches reste parfois difficile à déterminer, même sur un ouvrage achevé. Le chef d'atelier fournissait lui-même en général la totalité des dessins, souvent avec les modifications intermédiaires entre les projets initiaux pour la signature du contrat et les divers changements en cours de travail, mais l'aspect utilitaire est très rarement représenté sur des feuilles aussi spontanées¹¹. Elles contiennent donc des indices précieux parce qu'ils sont rarement parvenus jusqu'à nous. Ce type de dessin n'avait pas beaucoup d'importance puisqu'il remplissait une série de fonctions devenues caduques après l'usage. Les artistes ne les conservaient pas et les jetaient sans scrupule et, à part quelques disciples d'un maître, les collectionneurs ne s'y intéressaient pas encore¹². C'est peut-être par ce genre d'observation que la distinction s'opère avec la période contemporaine où le renversement du statut de l'œuvre, quels qu'en soient le support et les modalités de sa création, est total. L'intérêt de cette feuille est d'être parvenue indemne de toute intervention irréversible, de nous permettre en quelque sorte de surprendre l'artiste en plein travail, dans sa *bottega*, sans s'attacher ni aux reprises soignées, ni aux repentirs et aux retouches postérieures effectuées à des fins esthétiques par des collectionneurs soucieux d'uniformiser leurs collections, tel Everhard Jabach. Ce type de feuille est donc un témoignage directement issu de l'atelier de Fra Bartolomeo. Ces projets dessinés étaient conservés à des fins utilitaires, soit pour commencer un autre projet sur un thème déjà traité, soit pour garder en mémoire une partie des travaux antérieurs, les comptabiliser comme témoignage des transactions opérées entre le client et l'artiste, et parfois en faire une réplique ou une variante.

Les implications portées par l'interprétation de ce dessin peuvent donc se ramifier dans le champ social en tant que pratique artisanale, comme dans le champ génétique. Le discernement de fonctions différentes entrant dans divers champs d'étude institue des tensions au cœur du processus de la genèse en tant que recherche tâtonnante d'une structure à venir. Elle devrait donc ainsi contribuer à dissocier une série de pratiques communes à un atelier, spécifiques à une région donnée, de la part proprement

individuelle. Cette distinction serait le meilleur garant d'une identification avec une pratique individuelle. Le dessin de Fra Bartolomeo en est un exemple représentatif puisqu'une pratique individuelle s'y déploie de façon spontanée.

Qu'advierait-il pour la recherche génétique si la perspective d'éclairer les pratiques dominantes, peu exposées en dehors des arcanes de l'atelier, était possible à mettre systématiquement en œuvre et envisageable aussi sur l'ensemble de la période de la Renaissance, où les processus dessinés commencent à être plus visibles ? La feuille de Fra Bartolomeo se situe vers 1515, au moment où la période antérieure est parvenue précisément à sa maturité dans le dessin florentin et romain. Les processus deviennent plus ou moins codifiés et la dissociation entre pratiques dominantes et individualités se réconcilie par l'intermédiaire d'artistes de premier plan (Léonard, Michel-Ange, Raphaël, etc.), après la transition commencée depuis la décennie 1470-1480. Cette démarche permettrait d'appréhender « à vif » une présence marquée d'abord par la spontanéité et l'immédiateté des gestes et par la disparité du champ de la feuille ou de toute autre surface, puisqu'il ne s'agit pas d'ordonner une série d'idées déjà développées, mais au contraire de les apposer pour une toute première fois, sans ordre préétabli. Cette partie de la recherche génétique est confrontée à un phénomène essentiel, qui est un phénomène vivant déterminé par le libre cours d'un surgissement d'idées associatives, dans une orientation ludique comparable au *Witz*, au mot d'esprit et au jeu de mots. Ce processus serait donc en contradiction avec celui des phases postérieures, plus ordonnées, plus soignées selon des critères esthétiques. Le caractère utilitaire, réservé à un usage interne des pratiques d'atelier, nous met face à un phénomène vivant qu'est l'exposition des « premières pensées ». Le *primo pensiero* ne serait pas concevable au seuil de la dernière phase de travail au cours de la mise en œuvre mais, au contraire, dans les arcanes de

11. La question est bien sûr plus complexe et nuancée mais il est très rare de connaître toutes les phases d'élaboration par l'intermédiaire du dessin. On est donc amené à énoncer des hypothèses mais en les fondant sur les données concrètes (documents manuscrits et imprimés, dessins à différentes phases d'élaboration et possibilité de comparaison avec d'autres œuvres, etc.).

12. Chris Fischer le rappelle amplement (*op. cit.*, p. 324).

l'atelier, au cœur même des fonctions les plus utilitaires, essentielles à l'émergence des premières idées. Il appartiendrait soit à la phase originelle du processus de création, soit à une phase intermédiaire ou encore postérieure si l'artiste modifie la conception de son projet ou bien s'il cherche à introduire des modifications radicales. Aussi la spontanéité et la disparité des motifs sont-elles la marque d'un phénomène en devenir et en constituent même la spécificité.

Remplie de croquis très différents sur toute la surface, une feuille (fig. 8 et 9) donnée¹³ à Jacopo Bertoia (Parme, 1544 – *Id.*, 1573/1574), travaillant pour la cour des Farnèse à Rome, confirme sa filiation avec Parmigianino, bien qu'elle complète aussi la forte parenté graphique avec l'écriture d'autres artistes de la génération éduquée auprès de Raphaël, avec la puissance, la grâce et l'élégance des figures rencontrées chez Perino del Vaga et Taddeo Zuccaro. Le dessin s'apparente à tout un courant engendré par la diversité et la polyvalence d'artistes formés dans les ateliers d'Italie centrale de la génération de Fra Bartolomeo et de Raphaël autour des années 1520. Les années centrales du XVI^e siècle sont marquées par les solides acquis hérités de cette génération si décisive dans l'accélération postérieure des transmissions de pratiques, particulièrement dans la préparation du dessin, qui entrait alors dans la phase la plus accomplie de son histoire depuis que nous disposons d'une série de dessins de mieux en mieux connus, à partir du milieu et surtout de la fin du XV^e siècle. La datation pertinente de cette feuille, autour des années 1565-1570, correspond donc à la maturité créatrice atteinte dans le dessin : toutes les phases de la genèse et de l'achèvement sont désormais visibles, parfois restituables dans leur intégralité¹⁴. Le dessin de Bertoia incarne l'aboutissement de cette évolution dans l'écriture graphique parvenue à un très haut degré de raffinement. On l'a mis en relation avec un petit nombre de croquis dessinés pour une série de fresques du palais Farnèse à Caprarola, en particulier avec la fresque du *Songe de Jacob* dans la *Stanza dei Sogni* (fig. 10), et les armes dessinées au verso avec celles d'Ottavio Farnese, duc de Parme¹⁵. Ces rapprochements ne prouvent pas réellement une correspondance indubitable avec des œuvres réalisées, même pour le motif central de la Madone à l'Enfant, pourtant étudié avec beaucoup de soin avec un lavis appliqué de façon très picturale,

identique à l'étude du cartouche des armoiries au verso. Ces deux motifs plus élaborés forment le noyau autour duquel s'organisent en arborescence les autres croquis. Ceux-ci irradiant en éventail autour de la Madone et, même si cette association à un thème sacré est fortuite, ce phénomène reste très fréquent. En fait, à part les *putti* sur les marges de droite et de gauche accompagnés par les reprises sur le verso, et les figures allongées sur le bord inférieur de la feuille, aucun croquis ne se ressemble vraiment¹⁶. La seule évidence est signifiée ici par le développement associatif et substitutif, qui est, pour Bertoia, l'occasion d'opérer une métamorphose de chaque thème abordé. On pourrait interpréter ainsi la suite des croquis d'une échelle plus grande allant crescendo sur toute la partie supérieure de la feuille. Ce développement est aussi prétexte aux notations très énergiques près de la tête de la Madone. On distingue aussi plusieurs types d'écriture qui vont d'une préparation picturale renforcée par les accents de lumière et les volumes à des reprises très insistantes de la plume maniée avec une fermeté et surtout une dextérité très grandes. Mais d'autres types d'écriture, qui ne font qu'ébaucher les contours nécessaires d'une silhouette pour les croquis de la marge supérieure, au tracé encore plus subtil et bref sur les trois petites figures près de la tête de la Madone, montrent une forte modulation de possibilités graphiques infinies, déployées ou prêtes à se déployer sur un espace aussi réduit. Elles sont un signe de la variété que peut atteindre un artiste seulement au moyen d'un médium très commun et rudimentaire, mais manié avec autant de subtilité que ses acquis peuvent le lui permettre. L'expérience joue un rôle premier dans cette capacité à transformer un motif en une série de thèmes différents (par exemple, la transformation de la figure féminine drapée en son pendant masculin puis en une autre figure très proche de l'écriture de Parmigianino sur la marge supérieure au recto). Le développement métonymique s'accompagne d'un changement de sens et parfois de mode d'écriture, un peu à la façon des modes en poésie modulés selon le ton et les effets recherchés.

13. Voir en dernier lieu, Diane De Grazia, *Correggio and His Legacy. Sixteenth-Century Emilian Drawings*, cat. exp. Washington, National Gallery of Art, 1984, cat. n° 69, p. 219-221.

14. Malgré tout, ces cas demeurent extrêmement rares.

15. Les réflexions à ce sujet sont très insuffisantes.

16. Même la corrélation avec les fresques de la *Stanza dei Sogni* et autres décors peints par Bertoia au Palais Farnèse ne va pas de soi.

Fig. 8 et 9 : Jacopo Bertioia, *Madone à l'Enfant* et études pour le *Sogno de Jacob* (recto) ;
Études d'armoiries, de *putti* et de têtes (verso)
Plume et encre brune, lavis d'encre brune, papier beige, 40,7 × 27,1 cm
(Princeton University Art Museum, Inv. n° 48-667 / © Photo Scala, Florence, 2013)

On pourrait ainsi comprendre l'appellation de *primo pensiero* dans la mesure où il existe ici une très évidente adéquation du mode d'écriture au contexte et à la mise en page du champ de la feuille. Ces conditions entraînent l'orientation d'une lecture articulée autour du motif central. Pourtant, les modes de chacune de ces écritures graphiques, leur extrême variété sur des intervalles aussi exigus, les irrptions soudaines de motifs inattendus, comme les études de têtes et de fragments du verso au milieu d'autres motifs d'une écriture beaucoup plus raffinée, par exemple les *putti* dessinés à la sanguine sur des linéaments tracés d'abord à la pierre noire, en justifient l'appellation. Mais il est aussi évident que la dénomination de *primo pensiero* appelle une série de nuances afin de l'instituer comme une désignation propre à un ensemble de la production dessinée, rappelons-le, une immense production, infiniment variée. Si tel est le cas, cela validerait cette dénomination munie de signes et de dispositifs particuliers et différenciés d'autres types. En revanche, toutes ces figures typologiques se caractérisent par un point commun qui serait la présence explicite ou non

du mouvement, marque d'un processus vivant et d'une présence indirecte de l'artiste par cette impulsion fondamentale.

La comparaison entre les feuilles de Fra Bartolomeo et de Bertioia met en évidence trois éléments communs : l'aspect disparate des motifs sur un espace restreint, l'effet de surgissement et de profusion de l'invention, peut-être stimulée par la contiguïté des idées, et le caractère utilitaire. Ils donnent une définition alternative du brouillon dans le dessin. C'est le point commun le plus important car le *primo pensiero* peut être en effet défini comme l'équivalent d'un brouillon avec toutes les nuances proposées par le domaine littéraire. Le résultat se voit dans la différence de la mise en page, morcelée chez Fra Bartolomeo, irradiante chez Bertioia, interrompue par des scansions irrégulières ou même imprévisibles. Si éloignées par l'esprit et l'écriture, les deux feuilles ont pour principe commun l'association des premières pensées traduites par la spontanéité de l'expression et le saisissement de l'instant.

Fig. 10 : Jacopo Bertioia, *Songe de Jacob* (voûte)
(*Stanza dei Sogni*, Palazzo Farnese, Caprarola, 1570-1571)

L'invention suit aussi une logique décelable dans la répartition de la mise en page. Même si un croquis n'est pas développé, il s'intègre à une place impartie. Dans les deux cas, l'insertion d'un motif sans lien avec d'autres est due au caractère utilitaire de ce type de feuilles. Le dessin est d'abord considéré comme instrument de travail dans l'émergence de l'invention. Il est conditionné par cette nécessité. On retiendra ici l'importance des notions de contexte et de durée dans la mesure où elles accompagnent toute interprétation de l'acte dessiné et ici, ces deux paramètres ont un rôle privilégié, qu'il faudrait étudier isolément de façon bien plus approfondie afin de reconsidérer leur définition dans le domaine du dessin ancien. La notion de contexte est produite par l'antériorité des motifs devenus prétextes à la notation de croquis subsidiaires encore à l'état d'ébauche, alors que la durée est déterminée par la

disparité et la dispersion sans aucune logique sur le champ de la feuille.

Ces deux exemples ne forment que l'amorce d'une recherche en cours sur une pratique courante présentée ici, très représentative d'un fonctionnement commun au processus de création dans le contexte de l'émergence de l'invention. L'équivalence entre brouillon et *primo pensiero* devrait se confirmer par la suite. Ou bien il serait nécessaire de distinguer plusieurs degrés dans la définition du brouillon qui ne saurait représenter seulement la toute première phase du processus. C'est en cela que la dénomination de *primo pensiero* serait une première proposition utile à la différenciation des degrés d'élaboration au cœur même de ce que nous appelons un « brouillon » ou, dans le champ de la représentation, une « esquisse ».

LIZZIE BOUBLI est conservateur au département des Arts graphiques (Musée du Louvre). Ses recherches ont porté jusqu'à présent sur l'histoire de l'art en Espagne et en Italie à l'époque moderne et sur la génétique du dessin ancien.

lizzie.boubli@louvre.fr

Résumés

Entre esquisse et brouillon, le *primo pensiero*

Cet article examine les possibilités d'interprétation d'un processus inclus dans une génétique du dessin, qu'on peut appeler le *primo pensiero*, c'est-à-dire le stade initial de l'esquisse. Il est discuté à partir de quelques exemples choisis dans le dessin du xvi^e siècle italien et il démontre les possibilités d'équivalence avec le brouillon dans le champ de la génétique littéraire. Toute la difficulté est de savoir si le *primo pensiero* peut à lui tout seul inclure toutes les phases du brouillon ou s'il n'en constitue qu'une partie.

This article examines the possibilities of interpretation of a genetic process such as the *primo pensiero*, i.e. the first stage of a sketch. Choosing some examples among 16th-century Italian drawings and using the methods of textual genetics, it shows the possibilities of equivalence with a rough literary draft. The difficulty is knowing if the *primo pensiero* can alone include all the stages of a rough draft or if it constitutes only a part of it.

Dieser Artikel untersucht die Interpretationsmöglichkeiten eines in der Zeichnungsgenese enthaltenen Prozesses, den man als *primo pensiero*, d.h. den Ursprung der Skizze bezeichnen kann. Er wird ausgehend von einigen aus der italienischen Zeichnung des 16. Jahrhunderts ausgewählten Beispielen diskutiert und zeigt die Möglichkeiten eines Vergleichs mit dem Entwurf im Bereich der Textgenetik auf. Die Schwierigkeit dabei besteht darin zu wissen, ob der *primo pensiero* allein die gesamten Phasen des Entwurfs beinhalten kann oder ob er nur einen Teil davon darstellt.

Este artículo examina las posibilidades de interpretación de un proceso incluido en una genética del dibujo, que podríamos denominar el *primo pensiero*, es decir, el estadio inicial del esbozo. Se lo estudia a partir de algunos ejemplos escogidos en el dibujo italiano del siglo XVI, para mostrar las posibilidades de equivalencias con los borradores en el campo de la genética literaria. La dificultad reside en descubrir si el *primo pensiero* incluye todas las fases del borrador y si solamente representa algunas de sus partes.

Este artigo examina as possibilidades de interpretação de um processo próprio da genética do desenho, a que se pode chamar *primo pensiero*, ou seja, a fase inicial do esboço. Discute para isso alguns exemplos de desenho italiano do século XVI e estabelece a sua equivalência com o rascunho, no campo da genética literária. A dificuldade está em saber se o *primo pensiero* pode por si só incluir todas as fases do rascunho, ou apenas uma parte dele.

L'articolo prende in esame le possibili interpretazioni di un processo genetico facente parte di una genetica del disegno e che possiamo chiamare *primo pensiero*, intendendo con tale termine lo stadio iniziale dell'abbozzo. Si è discusso di alcuni esempi nell'ambito del disegno nel Cinquecento italiano, e si può dimostrare un qual certo parallelismo con la condizione della copia di lavoro nell'ambito della genetica letteraria. La questione vera sta allora nel comprendere se lo stadio del *primo pensiero* comprenda in sé tutte le fasi del progetto, o se esso ne costituisce solo una porzione.