

REVELER L'ENFANCE DE L'ART : UNE INJONCTION FAITE AUX ENFANTS¹

Emmanuel Pernoud*

-:-:-

Partons d'une phrase de Derain dans une lettre à Vlaminck : « Je voudrais étudier des dessins de gosses. La vérité y est, sans doute² ». Elle résume l'enjeu considérable pris par le dessin d'enfant pour les artistes au XXe siècle. Plus encore, elle trahit l'attente des artistes à l'égard d'une enfance censée leur livrer rien moins que la vérité. Mais quelle est donc cette vérité attendue ? « À chacun sa vérité » : rien ne vérifie mieux l'adage que la pluralité des projections artistiques qui se porteront sur l'enfance tout au long du XXe siècle. L'enfance est érigée en détentrice d'un secret primordial que chacun revendique et identifie à ses propres motivations artistiques. C'est ce qu'on appelle « l'enfance de l'art », à savoir un mythe des origines de l'art concocté à partir des créations de l'enfant. J'aimerais passer en revue quelques acceptions concurrentes de ce grand mythe qui a traversé tout le XXe siècle. J'aimerais aussi montrer comment ce mythe « performatif », qui a puissamment contribué à la création artistique, s'est imaginé qu'il pouvait former l'enfance à partir des créations enfantines revues et corrigées par l'avant-garde. C'est la naissance de l'artiste pédagogue qui entreprend d'enseigner l'enfance aux enfants.

On a donc assisté à une double injonction faite aux enfants : 1° révéler aux artistes la vérité de l'art 2° valider l'usage fait par les artistes de cette vérité, en se prêtant aux applications pédagogiques des créations artistiques inspirées de l'enfance.

Le premier des abstraits

En 1908, Wassily Kandinsky et Gabriele Münter entreprennent une collection de dessins d'enfants qui se montera à 250 pièces, actuellement conservées à Munich, dans la *Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung*. Jonathan Fineberg démontre, illustrations à l'appui, que certains de ces dessins interviennent dans la gestation de peintures faites par l'auteur du *Spirituel dans l'art* entre 1909 et 1913, période clé où la figuration s'éclipse progressivement de l'œuvre, sans que le vocabulaire en soit forcément modifié. Contrairement à Münter,

¹ Le texte de cette conférence utilise des passages de mes ouvrages mentionnés ci-dessous en leur apportant quelques développements :

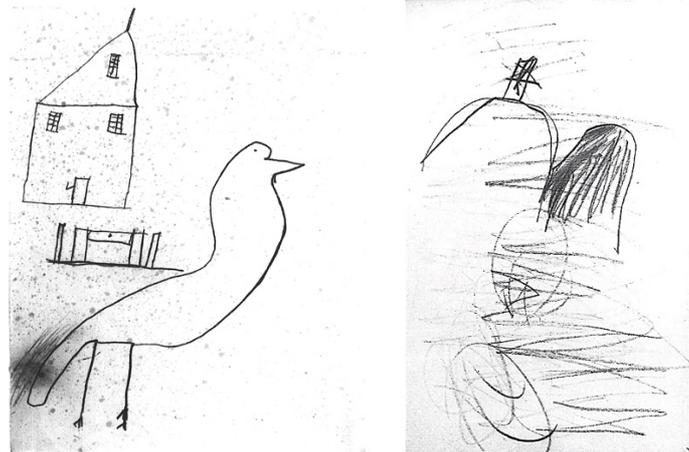
L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes, Paris, Hazan, 2003 et 2015 ; « Au centre des regards » dans *L'enfant dans la peinture* (avec Nadeije Laneyrie-Dagen et Sébastien Allard), Paris, Citadelles & Mazenod, 2011 ; « L'Enfance de l'art. Fortune et aléas d'un mythe au XXe siècle », *L'Art et l'enfant. Chefs-d'œuvre de la peinture française*, cat. exp. Musée Marmottan, Paris, Musée Marmottan et éditions Hazan, 2016.

* E. Pernoud, a été jusqu'en 2021 Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne et ancien responsable des collections d'estampes contemporaines à la Bibliothèque nationale de France.

Parallèlement à des travaux sur les arts graphiques, il a étudié la place de l'enfance dans l'art des XIXe et XXe siècles. Il est notamment l'auteur de *L'Invention du dessin d'enfant, en France, à l'aube des avant-gardes* (2003), *L'Enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme* (2007), *Hopper : peindre l'attente* (2012)

² André Derain, *Lettres à Vlaminck, suivies de la correspondance de guerre*, texte établi et présenté par Philippe Dagen, Paris, Flammarion, 1994, p. 89.

Kandinsky ne copie pas les dessins collectés mais y prélève certains motifs — l'éléphant, le train, le cheval, la carriole — pour des compositions entièrement de son cru. Ces motifs, originellement dessinés au crayon, Kandinsky les transpose en peinture, ce qui revient chez lui à simplifier autant les formes que les couleurs : gommant d'une part, la précision scrupuleuse du dessin enfantin pour n'en retenir que les masses et les détails principaux, intervenant d'autre part, sur les couleurs en ajoutant ces dernières quand elles n'y sont pas ou en poussant les contrastes. Par ailleurs, Kandinsky remplace les traits filiformes et méticuleux du dessin d'enfant par un geste emporté, moins soucieux de l'objet. Ces simplifications conduisent Fineberg à écrire que Kandinsky donne au motif une apparence « plus enfantine » que l'original dessiné par l'enfant. Le dessin d'enfant paraît subir une projection : il se trouve revu et corrigé par une enfance théorique, qui attribue à la vision de l'enfant une naïveté synthétique moins soucieuse des détails, plus sensible aux tons primaires et aux formes d'ensemble. L'enfant artiste idéalisé par Kandinsky aurait le pouvoir d'extraire la forme de l'objet formé ; sous leur apparent réalisme, ses dessins tendraient vers l'abstraction. Son « immense force inconsciente » le pousserait vers cette « vérité » que Kandinsky entreprend de révéler au monde de l'art à la même époque. Pour s'autoriser de l'enfant — et donc fonder sa peinture en « nature », la naturaliser —, Kandinsky interprète les dessins enfantins dans le sens de ses propres compositions.



Dessins d'enfant de la collection Wassily Kandinsky-Gabriele Münter

Dans son article de l'*Almanach*, « Sur la question de la forme », Kandinsky insiste sur « un trait caractéristique mais important, des dessins d'enfants réussis : leur composition [...] Leur *aspect global* est très souvent précis, d'une précision qui va parfois jusqu'au schématisme, et les *formes particulières*, constitutives de la forme globale, sont douées d'une existence propre³ ». Fineberg reproduit plusieurs dessins d'enfants figurant dans la collection réunie par le peintre et sa compagne : des segments de réalité — collines, maison, oiseau, main — y flottent, en toute autonomie, dans le blanc du papier. Cette hétérogénéité Kandinsky perçoit en elle un système prémédité de composition destiné à faire surgir des formes « douées d'une existence propre ». Très loin de ce réaliste obstiné en qui Georges-Henri Luquet voit l'enfant dessinateur à la même époque, Kandinsky présente l'enfant qui dessine comme le premier des abstraits.

³ Wassily Kandinsky, « Sur la question de la forme » (1912), in *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922, édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1974, p. 161.

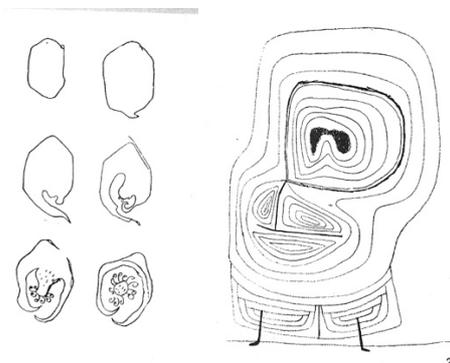


Wassily Kandinsky, *Improvisation n°30*, 1913

Autant Kandinsky, dans la tradition romantique, assimile l'enfance de l'art à la perception synthétique, à la tache, à la forme globale, autant Klee place la *ligne* à l'origine de l'activité créatrice :

Aux époques protohistoriques où l'écriture correspondait encore au dessin, c'est la ligne qui constituait l'élément de base. Nos enfants eux-mêmes commencent par là. Un jour, ils découvrent le phénomène du point animé par un mouvement et cette découverte provoque un enthousiasme qu'il est difficile d'imaginer. Le crayon est promené sur la feuille avec la plus grande liberté ; il va là où l'on veut⁴.

Par cette présentation du dessin d'enfant non moins formaliste que celle de Kandinsky, Klee ne fait que définir sa propre esthétique résumée par la fameuse formule : la forme, c'est la formation. Je le cite : « L'œuvre plastique est née du mouvement, elle est elle-même mouvement arrêté dans le temps et doit être perçue dans le mouvement (muscles de l'œil)⁵ ». Si l'art fut mouvement, « crayon promené sur la feuille », avant que de se découvrir forme, alors il faut que la forme se redécouvre mouvement, c'est-à-dire qu'elle retrouve l'enfance de son geste. Voilà quelle « vérité », Klee soutire au dessin d'enfant : sa propre vérité. L'extraordinaire moteur d'inspiration que Klee, comme Kandinsky, trouve dans le dessin d'enfant se réalise au prix d'une fiction qui tend à occulter ce que dessine l'enfant : des bonshommes, des maisons, des arbres, et des histoires, la dimension à la fois réaliste et narrative de son dessin méthodiquement analysée par Georges-Henri Luquet dans *Les dessins d'un enfant*, sa thèse publiée en 1913.



Paul Klee, dessins pour ses cours au Bauhaus, 1921-1922

⁴ Paul Klee, *Écrits sur l'art. I. La pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller, Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 103

⁵ *Ibid.*, p. 78.

Ajoutons que Klee fit preuve d'une intuition de grande portée en invitant ses contemporains, en 1912, à trouver les origines dans la *chambre* de l'enfant - je souligne le mot. Il mettait ici l'accent sur l'espace de l'enfant qui dessine, soulignant par-là que le dessin d'enfant naît à l'écart, dans son propre lieu - ce que Courbet dans son *Atelier du peintre*, en 1855, avait déjà perçu en montrant l'enfant qui dessine dans un état d'absorbement qui fait le vide autour de lui. On peut émettre l'hypothèse que le secret tant cherché par les artistes n'était autre que celui-là : retrouver l'art dans un « chambre à soi », pour paraphraser Virginia Woolf, et ce au moment où l'artiste devenait un objet d'exposition, voire d'exhibition. À l'époque même où l'enfant attirait comme jamais l'attention des artistes, Auguste Rodin inaugurait en effet l'ère de la médiatisation de l'artiste en devenant un sujet de reportage. L'enfant dessinateur, figure de la création pour soi, rétive aux témoins, formait un contraste frappant avec l'artiste en spectacle, vedette des journaux.

Dans la fascination pour le dessin d'enfant entre donc celle pour l'enfant dessinateur, à savoir l'auteur de dessins qu'on abandonne, qu'on détruit, qu'on réalise dans le sable ou sur la buée d'une vitre, sans souci de la permanence, aux antipodes du fétichisme et de la réification associés au marché de l'art. On peut comprendre l'attrait exercé par cette figure dans un monde où les artistes pouvaient se sentir aliénés par la sacralisation et la marchandisation à outrance de la création.

L'enfant dessinateur travaille dans son coin, pourrait-on dire, ce coin très éloigné du grand atelier académique ou du *loft* newyorkais. C'est le *réduit* où travaillent Bacon comme Giacometti. C'est peut-être ce qui finalement attira le plus Klee dans le dessin d'enfant : d'une part la clôture de la chambre (qui rappelle l'espace restreint de ses propres œuvres, souvent pas plus grandes qu'une feuille de papier), d'autre part le geste de l'enfant, le « dessinant » ou le « dessiner » —la formation dans la forme, pour reprendre ses mots. Matisse n'en était pas loin lui-même lorsqu'il parlait de « retrouver le désir de la ligne » et de la nécessité pour l'artiste de savoir « partir dans la brousse », déclarait-il, « sans tenir compte de toutes les règles et les interdictions⁶ ».

Le dessin dans l'œuf

« Au début, écrit Paul Klee, se situe le mobile, l'intervention de l'énergie, le sperme⁷ ». Klee use d'un lexique gestationnel pour relater l'origine du dessin, il parle de fécondation, il illustre le développement de la forme par des figures de graines ou de corps embryonnaires. Par un glissement qui n'est sans doute pas étranger à l'imagerie biologique, au biomorphisme qui se diffuse dans le langage des arts, la vieille notion d'enfance de l'art va connaître, dans les avant-gardes, une révision chronologique : elle est déplacée vers la vie anténatale, elle commence dans l'œuf. En lieu et place de l'enfant, surgissent des représentations de l'ovule, de l'ombilic et du nombril, à l'image d'un être parvenu à terme se substitue un monde de formes indécises, furtives, corpusculaires, qui essaient dans le courant dada, particulièrement chez Arp.

⁶ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972, p. 93, note.

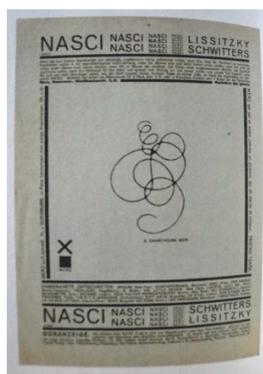
⁷ Paul Klee : *Écrits sur l'art*, t. 2 : *Histoire naturelle infinie*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller. Paris, Dessain et Tolra, 1977. p. 17



Arp Mappes, Hanovre, éd. Merz, 1923

« D’abord géométrique, écrit Isabelle Ewig, retournant à la forme la plus simple du tableau, le carré ou le rectangle, l’élémentarisme de Arp a ensuite été organique, avec l’ovale, ressenti comme la forme la plus essentielle de la vie, cet ovale primordial se transformant en formes secondaires, qui, tout en s’en différenciant, participent toutes de l’absolu de la forme générique⁸. ». Guitemie Maldonado rapporte cet « ovalisme » arpien à une obsession de l’indivisibilité originare : chez Arp, le culte de l’Un ne relève pas d’un dépassement iconoclaste⁹ de la nature accidentelle et multiple, il renvoie à l’inframonde, au-dessous des choses⁹.

L’embryologie arpienne converge avec la promotion dadaïste de l’inarticulé, du cri, de l’informe, au détriment du sens, de la langue et de la figure : « la pensée se fait dans la bouche¹⁰ », énonçait Tzara dans une formule restée célèbre. Non que l’enfant soit ignoré de Dada : « L’Enfance, écrivait Hugo Ball, est un monde nouveau avec tout ce qu’il y a de fantastique chez l’enfant, tout ce qu’il y a de direct chez l’enfant, tout ce qu’il y a de figuré chez l’*in-fans*, celui qui ne parle pas encore mais qui babille en vocalisant « da-da », c’est l’enfance l’enfant, contre la sénilité, contre le monde des adultes¹¹. » Dada prend l’enfance au mot : c’est du langage, prélogique et non signifiante. De cette enfance primale, ce ne seront pas les yeux que dessineront Arp et ses amis, mais la bouche et plus encore le nombril qui, dans le corps du nouveau-né, est la trace indélébile de la vie intra-utérine : comme chez Klee, ce qui est né, créé, ne se justifie que par sa fécondation. *Nasci*, naître, est le titre du n° 8/9 de la revue *Merz* (avril-juillet 1924) qui expose les analogies entre formes artistiques et formes organiques.



“Nasci”, *Merz*, n° 8/9, avril-juillet 1924

⁸ Isabelle Ewig, « L’art du silence », *Art is Arp. Dessins, collages, reliefs, sculptures, poésie*. Les musées de la Ville de Strasbourg, 2008, p. 223.

⁹ Guitemie Maldonado, « L’art « aux confins des choses », avec le langage-objet de Arp », *ibid.*, p. 130-136.

¹⁰ Tristan Tzara, sept manifestes DADA - lampisteries, Paris, Pauvert, 1979, p. 58.

¹¹ Cité par Henri Béhar et Michel Carassou dans *Dada. Histoire d’une subversion*, Paris, Fayard, 1990, p. 81.

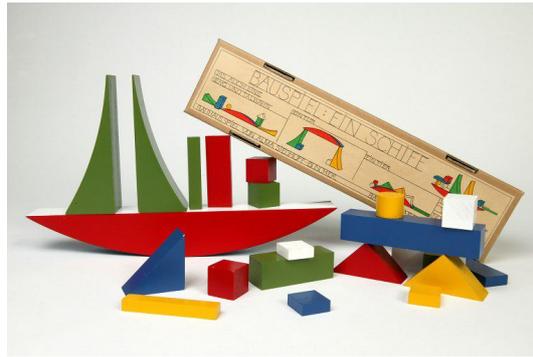
Comment enseigner aux enfants leur formalisme supposé

Par un phénomène de contre-don typique des avant-gardes, il arrive que des artistes veuillent restituer aux enfants, souvent les leurs, cette enfance de l'art qu'ils ont quêtée auprès de ces derniers : ils le feront en fabriquant des jouets. Le jouet d'artiste est symptomatique d'une illusion empathique qui prétend conjuguer la remontée de l'art jusqu'à ses origines ludiques et la nécessaire identification de l'enfance à un jouet conçu non seulement pour lui mais à partir de lui. La pédagogie viendrait boucler la boucle, en un temps où l'art se fixe la mission de réformer les masses : tout en le faisant jouer, le jouet d'artiste mettrait entre les mains de l'enfant une authentique œuvre d'art, stimulant son sens créateur à partir de ses propres dispositions. Cette tautologie fondée sur le postulat d'une identité de l'enfance et de l'instinct créateur est un leitmotiv des avant-gardes : elle a poussé un certain nombre d'artistes à se muer en fabricants de jouets, elle en a conduit bien plus encore à montrer l'enfant joueur comme un petit sculpteur en herbe, manipulant ses poupées, ses soldats, ses jeux de construction avec la ferveur et le sérieux de l'artiste moderne.

En endossant les habits du pédagogue, l'artiste futuriste ou constructiviste va trouver un appui précieux dans les pédagogies nouvelles qui s'inscrivent dans l'héritage de Fröbel, dans la mesure où ce dernier, inventeur et théoricien des jeux de cubes, avait développé une réflexion esthétique sur les vertus supposées des formes et des couleurs primaires qui aideraient l'enfant à mettre en ordre ses perceptions tout en répondant à son inclination naturelle. En peinture, le « fröbelisme » diffus aura donné le jour à quantité de représentations de l'enfance où jeux et jouets sont synonymes d'attention, d'application, de clarté, de curiosité préscientifique. Cette perception court du XIX^e au XX^e siècle, du romantisme aux avant-gardes et exploite souvent une analogie formelle, implicite ou explicite, entre le jouet pédagogique et la figure de l'enfant, insinuant que le « bon jouet » serait à l'image de l'enfance elle-même, mue par l'unité et la clarté.



Jeux conçus par Friedrich Fröbel (1782 – 1852)



Alma Siedhoff-Buscher, jouets réalisés au Bauhaus, 1923,
Londres, Victoria & Albert Museum

Des figures de l'avant-garde telles que Fortunato Depero, Alma Buscher, Joaquín Torres-García reprennent à leur compte ce rôle pédagogique en mettant à la disposition des enfants de leur temps des jouets de leur cru, jouets qui sont d'autant plus « signés », en continuité avec leurs créations d'artistes, que les mouvements auxquels ils appartiennent revendiquent une démarche ludique, ressourcée auprès de l'enfance, sinon découlant d'elle en ligne directe – Jean Arp l'écrira noir sur blanc : « Je crois qu'à l'époque, je jouais avec des cubes pour enfants. C'est en jouant et en construisant avec ces formes élémentaires que naquit mon « premier tableau réussi¹² ». » Ces jouets d'artistes sont conçus et vendus comme tels, dans des circuits commerciaux. Torres-García, par exemple, commercialise même aux États-Unis sous le label Aladdin Toys Company des « jouets transformables » dont certains spécimens sont fabriqués à raison d'une centaine par jour. Tout comme ceux de Fortunato Depero et d'Alma Buscher, ses jouets associent le ludique au pédagogique, ils fonctionnalisent le « joujou » : l'enfant apprend en jouant. Qu'apprend-il ? Pour les futuristes, le jouet forme au sens esthétique, il doit « provoquer l'imagination », « aiguïser la sensibilité à l'infini » mais conformément au virilisme et au bellicisme des manifestes futuristes, il doit aussi « pousser au courage physique à la lutte et à la guerre (par les moyens de jeux énormes dangereux et agressifs qui s'effectuent en plein air ». Selon Torres-García, le jouet est plus pacifique mais non moins didactique, tout en imputant ses finalités à l'enfance elle-même : dirigeant le jeu, le jouet constructiviste prétend le faire au nom d'une enfance qui ne viserait rien d'autre que la connaissance et la création par ses activités ludiques. En d'autres termes, l'artiste parvient à créer ce jouet idéal grâce auquel l'enfant s'offre à lui-même ce qui lui est donné par d'autres. Il ne se sentirait sans doute pas fondé à anticiper ainsi les attentes de l'enfant s'il ne projetait sur ce dernier sa propre image, celle d'un « homme nouveau », comme le démontre cet échantillon, signé Torres-García, typique de la phraséologie des avant-gardes : « L'enfant réagit à partir du monde réel, et non pas sur ces choses fantastiques et inexistantes sur lesquelles nous divaguons. Le passé ne l'intéresse pas, ni la poésie. Contrairement à toute cette inutile fantasmagorie, sa vision intuitive le mène vers la vraie connaissance et de là vers l'image esthétique la plus pure et la plus réelle¹³ ».

¹² *Art is Arp, op.cit.*, cité p. 41

¹³ Carlos Perez, « Aladdin Toys – Jouets Aladin », dans *Joaquín Torres-García, un monde construit*, Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, musées de Strasbourg/Hazan, 2002 (dir. Emmanuel Guigon), p. 109.



Joaquín Torres García, Abécédaire, 26 pièces, 1927-1928

Le jouet des constructivistes fait de l'enfant un bâtisseur, un travailleur, un apprenti camarade de l'humanité nouvelle – apprenant de ses jouets son métier futur comme il en apprend l'utilité sociale. Cet enfant-là nous est montré, non sans une touche d'ironie, par *Nelly au jouet* d'Otto Dix, peint en 1925. Avec ses formes et ses couleurs primaires, le jouet en question semble tout droit sorti des ateliers du Bauhaus où Alma Buscher, à l'époque même où ce tableau est peint s'était faite une spécialité de la fabrication de jouets qui appliquaient les principes puristes de Mondrian et Van Doesburg aux bateaux et poupées miniatures.



Otto Dix, *Nelly au jouet*, 1925, Stuttgart, Kunstmuseum

Renverser le mythe

L'histoire qui précède est connue au point de devenir canonique et de résumer à elle seule ce que l'on entend par « l'enfance de l'art » dans les avant-gardes. Il est cependant une autre histoire qui tranche avec la première et développe une tout autre conception de l'enfance de l'art. Un contre-mythe est à l'œuvre dans le surréalisme, sa galaxie, sa dissidence. Chez Max Ernst et son *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), avec Bataille (qui reconnaît dans les dessins de l'enfant la destructivité interne au processus artistique), avec Balthus (et ses dessins pour *Les Hauts de Hurlevent*, 1933-1935), c'est le Baudelaire de la « barbarie enfantine » qui est mobilisé à des fins révolutionnaires, c'est l'enfant « incendiaire et animaleusement dangereuse comme le singe¹⁴ », pour citer toujours Baudelaire. Au jouet

¹⁴ « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 767.

formaliste et moderniste fait pièce la poupée démantibulée des surréalistes. Entre également dans ce contre-mythe, le Miró des peintures « fœtales » des années 1920 qui offrent de la naissance, du « moment primitif », une image particulièrement sombre et répulsive, à l'encontre du mythe virginal dominant.



Max Ernst, illustration de *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930



Balthus, projet d'illustration pour *Les Hauts de Hurlevent*, 1933-1935, coll. part.

En 1925, Miró peindra une toile intitulée *La Naissance du monde* (New York, Museum of Modern Art), appartenant à un ensemble de « fonds colorés », où les tonalités ocre et grises, à la lisière de l'atonie, alternent avec les fonds bleus. Flottant dans un milieu incolore et brumeux, les formes qui s'y promènent évoquent indistinctement gamètes et premiers traits, ovulation et rudiments du dessin. Très loin des analogies que sa peinture a pu susciter avec la poésie de l'enfance et sa fraîcheur supposée, son art se mesure d'abord au chaos des origines, à la confusion du moment primitif. La présence des spirales, des filaments ombilicaux et des formes ovoïdes entretient des rapports avec le biomorphisme dada, mais l'œuvre s'en éloigne par des couleurs que le peintre comparait à des gouttes de sang, de sperme, aux sécrétions de l'accouchement. En 1923, Miró mentionnera dans une lettre « des œuvres qui sont à l'état d'embryon, répulsives et incompréhensibles comme des fœtus¹⁵ ». L'année suivante, il écrit à Michel Leiris qu'il vise, par ces toiles « simplement dessinées, en tout cas légèrement colorées » à celle que provoque « le pleur d'un enfant dans son berceau¹⁶ ». Les surréalistes, tels Hugnet, Raynal et Breton lui-même, seront prompts à prononcer le mot d'enfance à propos de Miró : mais si l'enfance est identifiée à l'origine, alors cette origine en signe la part d'obscurité et d'indiscernabilité. Elle n'a rien d'une aube, d'une vivante invitation à la nouveauté, comme elle en prend habituellement l'allure, du romantisme aux avant-gardes.

¹⁵ Lettre citée par Agnès de la Beaumelle, « Le défi des x, en exergue », *Joan Miró, 1917-1934, La naissance du monde*, dir. Agnès de la Beaumelle, Centre Georges Pompidou, 2004, p. 21, note

¹⁶ Cité par Isabelle Monod-Fontaine, « Note sur les fonds colorés de Miró (1925-1927) », *ibid.*, p. 73.



Joan Miró, *La Naissance du monde*, 1925, New York, Museum of Modern Art

Si enfance de l'art il y a, Georges Bataille la voyait dans le jeu sans finalité autre que de « barbouiller salement » tous les supports. Non seulement cette destruction ludique ne s'oublie pas chez l'adulte, mais elle sous-tendrait la démarche des figures majeures de l'art contemporain, comme Miró et Picasso. Cette assimilation de l'enfance de l'art aux jeux arbitraires et violents de l'enfance a été partagée par certains surréalistes et certains membres du *Grand Jeu* comme Roger Gilbert-Lecomte, dans le premier numéro du *Grand Jeu*, en 1928 : « Avoir peur des enfants. Sentiment primitif qu'il faudra bientôt savoir retrouver au fond de nous-mêmes. Rien ne me dégoûte plus que l'espèce de mépris attendri avec lequel les occidentaux considèrent les enfants. Mignon ! vous le trouvez mignon, madame, cet enfant de huit jours dans son berceau. Prenez garde, n'approchez pas trop, il pourrait fort bien vous sauter à la gorge et vous saigner à blanc avec sa petite gueule édentée¹⁷ ».

Il est clair que par ce portrait d'une enfance « barbare », Gilbert-Lecomte veut arracher l'enfance aux griffes de la « vérité » puriste et morale qui en a été décrétée par les contemporains. On voit aussi qu'il ne fait par-là qu'en formuler sa propre vérité, qui n'est pas indemne de mythologie, loin sans faut. »

Mythe et histoire

Le mythe comprend à la fois culte et blasphème, il est traversé par le schisme. Il engendre aussi sa récusation : des artistes se sont attachés à soustraire l'enfant aux archétypes pour l'ériger en acteur de l'histoire. À égale distance du mythe et de son contre-mythe, d'un enfant chargé d'incarner soit l'innocence originelle soit la barbarie primitive, c'est l'enfant du présent et de l'événement qui retient l'attention des peintres appartenant à la mouvance réaliste de la création artistique entre les deux guerres, en particulier dans la « nouvelle objectivité ». C'est en toute connaissance de cause qu'Otto Dix oppose l'enfant de l'histoire à celui du mythe. Dans son *Jeune Ouvrier* (1920, Stuttgart, Kunstmuseum) et dans son petit revendeur d'allumettes (1926-1927, Mannheim, Städtische Kunsthalle), la peinture se déprend de l'enfance de l'art pour offrir de la condition des enfants dans l'Allemagne de la république de Weimar une vision sans fard, proche du style documentaire qui s'impose à la même époque en photographie, ne serait-ce que par son parti pris de frontalité et l'extrême sobriété de la composition, restreignant le décor au minimum.

¹⁷ Roger Gilbert-Lecomte, « Puériculture. L'Enfant-SAGE », *Œuvres complètes I*, proses, (édition Marc Thivolet, avant-propos de Pierre Minet), Paris, Gallimard, 1974, p. 44-45.

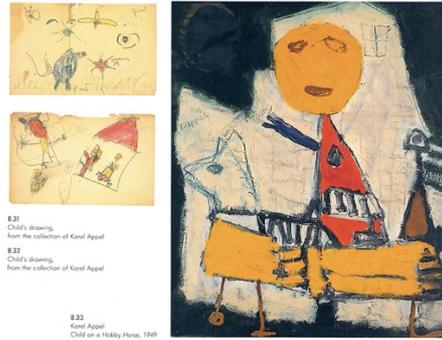


Otto Dix, *Jeune ouvrier*, 1920, Kunsthalle Mannheim

Regain du mythe, déni de l'Histoire

Ici l'art se donne pour mission de déconstruire le mythe en peignant l'histoire. On n'en doit pas moins constater la persistance du mythe de l'enfance de l'art et de ses antagonismes, de l'après-guerre à nos jours. À la Libération, ce vieux mythe revint en force : pour tous ceux qui voulaient repartir de zéro, l'enfance restait un modèle incontesté d'authenticité. Dubuffet et le groupe CoBrA n'innovaient pas en collectionnant et en étudiant le dessin d'enfant dans l'immédiat après-guerre – les avant-gardes historiques les avaient précédés dans cette voie. CoBrA se passionna pour les dessins d'enfant, les collectionna, les exposa, les reproduisit dans la revue *Cobra*. Le discours de CoBrA, développé dans la revue éponyme, reprend à son compte l'élection du dessin d'enfant en origine de l'art, dans une thématique descendant en droite ligne des primitivismes d'avant 1914. L'enfance est présentée comme l'âge des potentialités perdues : « Plus l'homme se rapproche du chaos pour en retirer les valeurs essentielles, plus il agira avec lyrisme, le lyrisme étant fonction des difficultés et des doutes que l'on éprouve dans la genèse d'une œuvre poétique, des innombrables dilemmes qui se posent [...] Nous n'empruntons généralement que quelques voies pour nous extérioriser, nous les huilons et les entretenons, nous nous spécialisons à les employer de notre mieux, négligeant, jusqu'à la rouille et la détérioration complète, les autres voies innombrables que nous possédions étant enfant¹⁸. » Les gribouillages enfantins qui émaillent certains numéros de la revue *Cobra* entendent illustrer ce torrent primitif que l'âge adulte ne saura retrouver, au mieux, En voulant le récupérer dans sa lutte contre tous les clichés artistiques, CoBrA surimpose au dessin d'enfant le cliché éprouvé du paradis perdu de l'art, un âge où la création serait désintéressée, inconditionnée, détentrice d'une liberté sans limites. Encore une fois, le dessin d'enfant n'est pas *regardé* : il est *su* avant d'être vu. Que des dessins enfantins soient reproduits dans certains numéros de la revue n'infirme en rien — ici pas davantage que dans *L'Almanach* du Blaue Reiter — cette anticipation de la réalité par le mythe : l'esthétisation du dessin d'enfant émane des exemples eux-mêmes qui, opportunément choisis, ressemblent à s'y méprendre à la « sauvagerie » ostentatoire des œuvres d'Appel et de Jorn.

¹⁸ Pierre Alechinsky, « Abstraction faite », *Cobra*, n° 10, septembre 1951, p. 6-7.



À g., dessins d'enfants, collection Karel Appel ;
à dr., Karel Appel, *Enfant sur un cheval de bois*, 1949, coll. part.



Dessin d'enfant, 1939,
collection Jean Dubuffet



Jean Dubuffet,
Maison de campagne, 1944

Encore et toujours, la « liberté » laissée aux enfants était celle de répondre aux attentes artistiques : on ne leur demandait rien moins que corroborer « l'enfance de l'art » par leurs dessins, ratifier un idéal primitiviste indéfiniment reconduit depuis Gauguin jusqu'à nos jours. À la même époque, dans la revue *Enfantines*, les enfants des écoles Freinet racontaient par le texte et l'image ce qu'ils avaient personnellement vécu durant la guerre. En mai 1938, leurs dessins montrèrent la guerre d'Espagne ; en octobre 1945, l'exode ; en 1946, la déportation. À la Libération, la psychiatre Françoise Minkowska travailla de son côté sur des dessins d'enfants qui traduisaient douloureusement l'histoire proche, empêchant d'assimiler les bonshommes et les maisons à quelque état d'innocence heureuse : il s'agissait de dessins d'enfants de déportés, parfois déportés eux-mêmes, qu'elle avait découverts en 1945 lors d'une exposition sur l'enfance en guerre. Ces deux exemples s'inscrivaient dans un mouvement général d'intérêt pour le dessin d'enfant. À cet égard, Minkowska relevait « les expositions de dessins d'enfants se multiplient », tout en pointant une certaine ambiguïté dans cette vogue : car, au moment où ils étaient présentés et admirés comme des œuvres d'art spontanées, ces dessins se voyaient occultés en tant que *révélés* où s'invitait une histoire à la fois individuelle et collective.



Enfantines, publication des écoles Freinet, octobre 1945 et novembre 1946
(images de couvertures réalisées par des enfants)

De fait, le vieux mythe de l'enfance de l'art reprit du service comme jamais dans ces années d'après-guerre : pour tous ceux qui voulaient repartir de zéro, le dessin d'enfant restait le paradigme inusable de l'authenticité. On lui demandait essentiellement de livrer une vérité esthétique, cette même vérité que les Fauves des années 1900 pensaient tirer de lui. Dubuffet n'inventait rien en regardant de près le dessin d'enfant, mais le tournant ouvertement enfantin que prit sa peinture en 1944 était bien plus marqué que chez ses prédécesseurs. Il manifestait autant un rejet des « arts culturels » qu'une surenchère provocatrice à l'égard du primitivisme même qui, en France surtout, assumait malaisément sa fascination pour le dessin d'enfant, par peur de fournir des arguments à ses détracteurs. Les recherches de Dubuffet dans ce domaine le conduisirent à rencontrer Herbert Read qui avait mis le dessin d'enfant au centre de sa réflexion esthétique en croyant découvrir en lui des schémas communs à toutes les cultures, des archétypes jungiens. Ainsi Read prétendait-il identifier un mandala dans le « serpent autour du monde avec un bateau » dessiné par une fillette de cinq ans. L'historien de l'art britannique intéressait également Dubuffet parce qu'il ne se contentait pas d'écrire sur les productions enfantines : il les exposait à travers le monde sous le patronage du British Council, notamment à Paris, en 1945. La manifestation parisienne resta dans les mémoires pour la phrase qu'y aurait prononcée Picasso en la visitant en compagnie de son organisateur : « Quand j'avais leur âge, je dessinais comme Raphaël, mais il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme eux¹⁹. » En dépit des apparences, le point de vue picassien ne cédait pas au mythe : en partant de son propre exemple, il laissait entendre que certains enfants n'étaient pas à l'abri de l'académisme, qu'il fallait parfois vieillir pour accéder à l'enfance.

En 1966, Hélène Parmelin rapportait ce propos de Picasso : « On nous explique qu'il faut laisser la liberté aux enfants. En réalité, on leur impose de faire des dessins d'enfants. On leur apprend à en faire. On leur a même appris à faire des dessins d'enfants qui sont abstraits²⁰. » Il n'échappera pas que Picasso, par ces « dessins d'enfants abstraits » vise une identification si possessive à l'enfance qu'elle parvient à obtenir des enfants des dessins qui miment l'art moderne. On prendrait volontiers son *Jeune garçon à la langouste* exposant ses parties génitales à la face du monde et brandissant un crustacé griffu en guise de jouet de construction, comme un formidable un pied de nez à cette enfance abstraite et pédagogique des avant-gardes.

¹⁹ Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, éd. de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 1998, p. 160 (de Roland Penrose, *Picasso*, Paris, Flammarion, 1982, p. 361).

²⁰ *Ibid.*, p. 49 (de « Picasso explique », *Fraternité*, 20 septembre 1945)

Conclusion : banaliser l'enfance ?

Dans cet après-guerre, le dessin d'enfant avait acquis un statut culturel : on parlait désormais d'« art enfantin », une expression donnant leur titre à des livres et à des revues. Apogée ou déclin du mythe, l'enfance de l'art s'était muée en arts de l'enfance. En réaction, l'art contemporain cultiva le contre-mythe de l'enfance défraîchie ou insipide, s'ingéniant à démystifier la vieille imagerie virginale et créatrice de l'enfance (inlassablement réactivée par la publicité) par la fabrication de jouets usés, de poupées cassées ou par la production de représentations stéréotypées de l'enfant, interchangeables comme des produits de série. Christian Boltanski pouvait déclarer que l'enfance « est l'expérience la plus commune. Les enfants vont tous à l'école, ont presque tous les mêmes jeux, la période de l'enfance est celle qui est la plus semblable pour le plus grand nombre²¹ ». Rappeler, en somme, cette *banalité* de l'enfance, c'était rendre l'enfant à la réalité contre l'hégémonie du mythe.



Annette Messager, *Articulés-désarticulés* (détail),
2001-2002, Documenta de Cassel, 2002



Christian Boltanski,
Les Enfants de Berlin, 1975

*
* *

²¹ Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2007, p. 85.